

**KATATAY**

año VI, número 8, noviembre de 2010

<b>Dirección</b>	<b>Teresa Basile</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Enrique Foffani</b> (Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
<b>Consejo asesor:</b>	<b>Roxana Patiño</b> (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) <b>Laura Pollastri</b> (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) <b>María Laura de Arriba</b> (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) <b>Mónica Marinone</b> (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
<b>Edición</b>	<b>Paula Aguilar</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Florencia Bonfiglio</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>María Elena Campero</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Analia Costa</b> (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) <b>Melina Gardella</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Hernán Pas</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Samanta Rodríguez</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Julia Tamási</b> (Universidad de Buenos Aires - UBA, Argentina)
<b>Consejo editorial</b>	<b>Hugo Achugar</b> (Universidad de la República, Uruguay) <b>Elena Altuna</b> (Universidad Nacional de Salta, Argentina) <b>Ana María Amar Sánchez</b> (Universidad de California-Irvine, EE.UU.) <b>Soledad Bianchi</b> (Universidad de Chile) <b>Elisa Calabrese</b> (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) <b>Norah Dei Cas</b> (Universidad de Lille, Francia) <b>Juan Duchesne Winter</b> (Universidad de Puerto Rico) <b>David Lagmanovich +</b> (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) <b>Jorge Schwartz</b> (Universidad de San Pablo, Brasil) <b>Saúl Sosnowski</b> (Universidad de Maryland, EE.UU.) <b>Christian Wentzlaff-Eggebert</b> (Universidad de Colonia, Alemania)
<b>Comité de evaluación:</b>	<b>Miriam Chiani</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Sandra Contreras</b> (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) <b>María Laura de Arriba</b> (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) <b>Claudia Hammerschmidt</b> (Universidad de Jena, Alemania) <b>Javier Lasarte</b> (Universidad Simón Bolívar, Venezuela) <b>Alejandra Mailhe</b> (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) <b>Mónica Marinone</b> (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) <b>Jorge Monteleone</b> (CONICET, Argentina) <b>Andrea Pagni</b> (Universidad Erlangen-Nürnberg, Alemania) <b>Roxana Patiño</b> (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) <b>Laura Pollastri</b> (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) <b>Roland Spiller</b> (Universidad Frankfurt, Alemania) <b>Abril Trigo</b> (Universidad de Ohio, EE.UU.) <b>Liliana Weinberg</b> (Universidad Nacional Autónoma de México)
<b>Colaboran en este número</b>	<b>Cristian Alarcón, Ana María Amar Sánchez, Liliana Ancalao, Teresa Basile, Florencia Basso, Carlos Battilana, Federico Bibbó, María Coira, Luis E. Cárcamo-Huechante, Marcial Colín Lincalao, Bernardo Colipán Filgueira, Yeny Díaz Wentén, Juan Ennis, Juan Flores, Enrique Foffani, Jamie Fudacz, Miriam V. Gárate, María Virginia González, Silvia Graziano, Pedro Juan Gutiérrez, Alberto Guzmán Rallimán, Omar Huenuqueo Huaiquinao, Jaime Luis Huenún, Juan Huenúan Escalona, Paulo Huirrilla Oyarzo, Maximiliano Linares, Alejo López, Mariela Malhue, Anahi Diana Mallol, Silvio Mattoni, Jorge Maturano, Alan Mills, Roxana Miranda Rupailaf, Maribel Mora Curriao, Gonzalo Oyola, Cecilia Pacella, María T. Panchilo Neculhual, Hernán Pas, Eliana Pulquillanca Nahuelpán, Samanta Rodríguez, Guillermo Siles, Graciela Simonitt, Josefina Stancattí, Laura Utrera.</b>
<b>Director de arte y diseño</b>	<b>Victor Viale</b>
<b>Imágenes y fotografías</b>	<b>Florencia Basso</b>
<b>Ilustración de Tapa</b>	<i>Semejantes no iguales</i> . 2006. Mural, 11 x 3,6 m.
<b>Impresión</b>	Aurelio Impresiones. La Plata. Argentina Tel: (0221) 424-2389 - <a href="http://www.impresionesaurelio.com.ar">www.impresionesaurelio.com.ar</a>
<b>Editor responsable</b>	Teresa Basile. Calle 5 n° 84 (1900). La Plata. Buenos Aires, Argentina. Tel: (0221) 425-9119
<b>Suscripción, canje e información</b>	<a href="http://www.katatay.com.ar">www.katatay.com.ar</a>
<b>Periodicidad</b>	Anual

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

## INDICE

### Rotaciones

#### **TERRITORIOS AMERINDIOS DE LA CONTEMPORANEIDAD - Enrique Foffani**

Introducción al dossier, por Enrique Foffani | 6

Escrituras del Wallmapu: catorce poetas mapuches contemporáneos, por Jaime Luis Huenún | 9

La memoria se ilumina, por Luis E. Cárcamo-Huechante | 38

Literatura hacker y el nahual del lector, por Alan Mills | 43

#### **LO LITERARIO Y LO SOCIAL: NUESTROS AÑOS 90 - Anahí Diana Mallol**

Introducción al dossier, por Anahí Diana Mallol | 52

Dios, Góngora, Lezama, Sarduy, Carrera... ¿Cucurto?, por Cecilia Pacella | 54

La experiencia de la lengua. Sobre la poesía de Osvaldo Aguirre, por Carlos Battilana | 58

Dalia Rosetti: "escribí sobre mí", por Silvio Mattoni | 61

De lo familiar y lo íntimo, por Guillermo Siles | 66

Lo bello, lo plebeyo, lo kitsch en los 90, por Anahí Diana Mallol | 71

Entrevista a Cristian Alarcón, por Anahí Diana Mallol | 78

#### **LITERATURA SUCIA: PEDRO JUAN GUTIÉRREZ - Teresa Basile**

Introducción al dossier, por Teresa Basile | 84

Mercados en los márgenes: el atractivo de Centro Habana, por Esther Whitfield | 86

Una comunidad de *voyeurs*: una nueva mirada a *Trilogía sucia de la Habana*, por Jamie Fudacz | 107

La escritura sucia de Pedro Juan Gutiérrez, por Teresa Basile | 115

Conjurar el miedo: la escritura poética de Pedro Juan Gutiérrez | 120

### Argumentos

**EL FLUCTUANTE RELATO DE LA IDENTIDAD CRIOLLA.** Observaciones a partir de *Narraciones de la independencia*, de Dardo Scavino, por Juan Antonio Ennis | 134

**EL RIESGO BROMISTA. ENTRE TERRITORIOS, DEÍCTICOS Y VALORES "POST".**

A propósito del último libro de Josefina Ludmer, por Hernán Pas | 142

### Traslaciones

**JUAN FLORES: LA MEMORIA NIUYORRIQUEÑA - Alejo López | 148**

Memorias (en lenguas) rotas, por Juan Flores | 150

Tato(ao): la poética del *Eye Dialect*, por Juan Flores | 157

### Asteriscos

Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, por Ana María Amar Sánchez | 161

Jorge Monteleone (ed.). *200 años de poesía argentina*. por Enrique Foffani | 163

Laura Pollastri (edición literaria, coordinación y prólogo). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, por Graciela Simonit | 165

Carmen María Pinilla (ed.). *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*, por Silvia Graziano | 168

Mónica Marinone – Gabriela Tineo (coords.). *Viaje y relato en Latinoamérica*, por María Coira | 169

Antonio José Ponte. *Corazón de skitalietz*. Posfacio de Teresa Basile y Antonio José Ponte. *Las comidas profundas*. Posfacio de Adriana Kanzevolsky, por Jorge Marturano | 171

Esther Whitfield. *Cuban Currency. The dollar and "Special Period" Fiction*, por Josefina Stancatti | 172

Duanel Díaz. *Palabras de trasfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, por María Virginia González | 175

Ana María Amar Sánchez. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*, por Gonzalo Oyola | **177**

Rose Corral. *Roberto Arlt: una poética de la disonancia* y Christina Komi. *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, por Maximiliano Linares | **180**

Geneviève Fabry. *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*, por Alejo López | **183**

Patricio Fontana. *Arlt va al cine*, por Laura Utrera | **185**

Viviana Gelado. *Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, por Miriam V. Gárate | **187**

Verónica Delgado. *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias (1896-1913)*, por Federico Bibbó | **189**

## ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA

*Semejantes no iguales*. 2006  
Mural, 11 x 3,6 m.

### Las caras de Miguel Dávila

La síntesis plástica –entendida ésta no como pérdida de información, sino como condensación de la misma– de Miguel Dávila ha ido marcando un lenguaje específico, en donde las formas amorfas, colores saturados, delineados negros construyen una mirada particular sobre la realidad. Este lenguaje personal de Dávila lo ha ido gestando al vincularse con diversos artistas afines a las tendencias del expresionismo, informalismo, neo-figuración, fauvismo. Tanto Bacon, Kooning y el Grupo Cobra como, en Argentina, el grupo Nueva Figuración con Noé, De la Vega, Macció, Deira, son nombres que aparecen presentes en su lenguaje plástico. Este mundo construido en la tela se manifiesta claramente en las obras de Miguel, en donde desarma espacios ya conocidos y re-arma nuevos, como él mismo afirma: *para mí la pintura es siempre una abstracción, si a veces nos valemos de elementos representativos es para dar una mayor carga sensible o expresiva. Lo único que en realidad importa es el lenguaje pictórico.*

Una constante en la obra de Miguel Dávila es la (re) presentación de la figura humana, plasmada obsesivamente en el fragmento del mural *Semejantes no iguales* (11 x 3,6 m., 2006) –escogido para la tapa de la presente revista– en donde aparecen primerísimos primeros planos, fragmentos, perfiles, frentes que se pueden leer tanto como módulos separados, 107 en total (dado el nivel de densidad expresiva que tiene cada uno), como un conjunto visible desde lo general para luego sumergirse en un zoom-on.

Miguel Dávila nace en 1926 en La Rioja. Entre los años 1948 y 1952 estudia primero con Policastro y luego, en el Instituto Superior de Bellas Artes de la Universidad de Tucumán, con Spilimbergo y Audivert. A partir de 1953 se instala en Buenos Aires y empieza a trabajar en contacto con Presas, Russo y Cogorno. Con una beca que recibe del Fondo Nacional de las Artes en el año 1961 viaja a París, en donde comparte el taller con Noé, De la Vega, Macció y Deira. Expuso en muestras individuales y colectivas en todo el país y en el extranjero, en Puerto Rico, Brasil, Uruguay, Chile, México, Colombia, Francia, España y Estados Unidos. Obtuvo los premios mayores en Argentina de los Salones Nacional y Municipal. Además, entre otras actividades realizadas, cabe destacar que fundó en 1958 el Museo de Bellas Artes de La Rioja, creó el Taller de Artes Plásticas de Luján, ha participado en conferencias, encuentros y mesas redondas en diversas ciudades del país; y desde 1964 hasta 1997 se dedicó a la actividad docente en forma privada.

Florencia Basso

## TERRITORIOS AMERINDIOS DE LA CONTEMPORANEIDAD

Enrique Foffani\*

### INTRODUCCIÓN

*¡Indio después del hombre y antes de él!*

César Vallejo

La conjetura más potente que podemos extraer de los múltiples indigenismos del continente quizás resida en el hecho de negarle al indio, parcial o totalmente, su derecho al presente, a la actualidad. Por mucho tiempo (siglos en verdad) el indio vivió confiscado de su presente y recluso, en consecuencia, en el pasado ancestral de sus estirpes y culturas, como si su condición existencial no se aviniera completamente con el tiempo presente de la modernidad o mejor con un presente que era todo él fruto de los tiempos que Occidente aovillaba en el gran Ovilla para desovillar, después, de él, las futuras hebras de las simultaneidades de la desigualdad. Cuando en 1904, Manuel González Prada pronuncia aquella conferencia tan provocadora y en alguna medida shockeante para cierta burguesía limeña, titulada "Nuestros Indios", lo incómodo no fue tanto el pronombre posesivo, con el cual intentaba asumir socialmente una larga e inaceptable deuda interna de los intelectuales para con las culturas originarias de la Nación, sino más bien la mirada crítica con que este escritor de raigambre anarquista conseguía comunicar: el indio es un problema económico. Tan locuaz y tan directo como un dardo, González Prada sabía dar en el blanco: el indio había sido carne de cañón de los capitales extranjeros tanto en la inflexión colonialista, como en la capitalista y ambas lo habían explotado y tratado como una materia prima. Más que un problema racial, en una sociedad tan estratificada como la peruana, era entonces un factor económico: una factoría colonial que devino, en la etapa republicana, multinacional como César Vallejo lo desnuda tan claramente en su novela *El tungsteno*.

Más que lo que las historias culturales y literarias han denominado *indigenismos*, se trata de leer las manifestaciones indígenas en la dirección con que planteó el problema César Vallejo en las primeras décadas del siglo XX al proponer no una temática y su consabida ideología de la revaloración de lo(s) indígena(s) sino una obra que exprese *una sensibilidad indígena* como núcleo de una propuesta estética que no excluía lo ético pero que exigía ahondar en las innumerables arterias de una sensibilidad para que ésta pueda dar cuenta, por un lado, de su traducción a lenguaje y, por otro, del reconocimiento colectivo y no sólo individual de la otredad llamada indio. Quien unos pocos años después selló a fuego esta proposición ética-estética vallejiiana con una mirada desde adentro que incluía, además, en ese adentro, su propio cuerpo y su propia alma fue José María Arguedas en una obra escrita no totalmente en quechua como hubiese deseado hacer pero en la que, de todas maneras, podía escuchárselo nitidamente en la corriente subterránea del español. El quechua no sólo subyace activamente sino que determina además el ritmo de la lengua de la escritura, como si emergiera desde las aguas profundas de la corriente y desbordara la orilla que parece darle cauce y contención en vano. La *sensibilidad indígena* de la poesía de Vallejo, bajo cuya sintaxis quebrada se escucha, según escribe el poeta mapuche Jaime Huenún, "la honda letanía chimú de sus abuelos", eclosiona en la recuperación de esa otra lengua, la lengua amerindia, la lengua vernácula del indio cuya energía ningún poder político pudo aniquilar. Dicho de otro modo: la colonización del imaginario, según los términos en que quiso plantear la cuestión Serge Gruzinski, resultó atroz a lo largo de la historia y sí aniquiló, efectivamente, innumerables lenguas y con ellas sus culturas. Pero hubieron otras lenguas que resistieron los embates del exterminio y superaron el trance tras la construcción minuciosa y astuta de sutiles estrategias de supervivencia, las cuales pusieron estratégicamente, al abrigo de la guerra, su perdurable fortaleza expresiva. Sin embargo, esta capacidad de las lenguas amerindias para la expresión se ha puesto a prueba ante los grandes desafíos que les plantean

\* Enrique Foffani (Quilmes, 1958). Doctor en Letras, Crítico e Investigador. Egresó de la Universidad Nacional de La Plata. Dicta la materia Literatura Latinoamericana II en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Rosario. En 1989 fue Profesor invitado en Arizona State University (USA) y enseñó en la Universidad de Köln (Alemania) en el período 1990-1996. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Buenos Aires (UBA) con el tema "Poesía y dinero en la poesía de César Vallejo". Ha publicado artículos sobre poesía latinoamericana en diversas revistas especializadas. Es autor de una Antología del cuento argentino en Alemania, *Argentinien erzählt*. Editó con el sello Katatay: *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010) y *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de Vida y Esperanza de Rubén Darío 1905-2005*, (2007). Es autor de *Grabar lo que se desvanece. Ensayos sobre literatura latinoamericana* (2010).

los avances tecnológicos de la modernidad. Uno de estos breves, colosalmente superado por la maestría de José María Arguedas, es cuando escribe su "Oda al Jet" en quechua, cuya traducción apela a la metafóricidad del jet como un "pez de viento" que habita el mundo de arriba desde una altura donde, de modo inexorable, los dioses terminan desvaneciéndose.

Esta situación de emergencia de la poesía escrita en quechua en el espacio urbano capitalino no puede leerse, sin embargo, desligada de la temporalidad del presente, de esa *ahoridad* consustancial de todo proceso de enunciación. Y esto es válido para cada manifestación colectiva o individual de poesía escrita en diversas lenguas amerindias, en busca del público lector, de esos sectores competentes de su recepción lingüística vinculada al contexto histórico inmediato. Lo que es una *conditio sine qua non* como la que queda establecida cuando un locutor decide tomar la palabra y sólo puede hacerlo desde el presente de la enunciación, es también el meollo de una problematización en tanto y en cuanto se suscita una distancia en el interior de una lengua que pertenece a la minoría ninguneada y sometida por la lengua mayor del Estado. Recuperar la lengua amerindia como lengua para escribir poesía, en cualquiera de sus registros y variantes de uso, es siempre un acto político: no se trata simplemente de una operación-rescate, saludada en el mejor de los casos como una decisión política y culturalmente correcta, sino, sobre todo, de hacer emerger una conciencia colectiva que sea eficaz a la hora de las tensiones que se entablan entre la memoria de sus culturas de origen y la vivencia de los tiempos del presente. Otra vez Jaime Huenún plantea el dilema y lo coloca en el centro de la cuestión: "Las y los poetas indígenas y mestizos tensionan el canto ancestral, recreando tanto los elementos de su cultura originaria como *sus experiencias vividas en la descascarada y difusa occidentalidad de nuestras contradictorias urbes contemporáneas*".

Nos parece importante detenernos en esta descripción en la medida en que presenta la tensión que está en la base del conflicto cultural: por un lado, se percibe la temporalidad inmediata del presente de las grandes ciudades como contradictoria, como una temporalidad ambivalente y caótica y, por el otro, esa occidentalidad descascarada y difusa que parece ser la corriente que alimenta la percepción actualizadora del tiempo. Al respecto, recordamos que ya en *Trilce*, Vallejo adelantaba una percepción negativa de esta misma experiencia, alterándola en su grafía gramatical: la percepción de *oxidante* como algo que se corroe y se oxida, se semeja bastante a este proceso de descascaramiento del que habla Jaime Huenún. Los tiempos de la contemporaneidad son los tiempos de la actualidad de los que nadie puede huir, y bajo estas circunstancias los poetas son quienes se ven lanzados, por medio de las palabras como únicos materiales de construcción, a actualizar el vasto mundo de las vivencias y experiencias que perciben y se sedimentan en esa compleja elaboración estética de los elementos que provienen de la esfera existencial. Tal la transferencia poética: transformar, alquimia mediante, lo vivido en materia estética. ¿Y qué, cuando el territorio de percepciones vividas por el sujeto en la contemporaneidad necesita ser plasmado en una lengua que no es la del Estado sino en la lengua minoritaria de las comunidades indígenas incluidas en ese Estado? Los tres trabajos que componen este dossier (la antología de la poesía mapuche y los dos ensayos) pertenecen a tres poetas: Jaime Huenún, Luis Cárcamo-Huechante, mapuches ambos de Chile y Alan Mills, poeta de Guatemala. Cabe señalar que Cárcamo-Huechante no escribe versos pero más de una vez ha declarado, en entrevistas y exposiciones públicas, que quiere ser un poeta escribiendo crítica, un deseo que se hace material en el ritmo de su prosa como se deja ver en el ensayo que aquí presentamos y en los numerosos trabajos críticos que ha publicado en revistas o en libros de su autoría. En el análisis crítico que Jaime Huenún practica como antólogo, llama la atención el uso recurrente de la noción verbal de *actualizar*, con que intenta describir la relación de la poesía amerindia con el presente. No es casual que repita la necesidad de que esta poesía escrita en una lengua minoritaria e indígena sea capaz de *reactualizar* la memoria ancestral en términos de vivencias contemporáneas.

Los tres trabajos crítico-poéticos de Huenún, Cárcamo-Huechante y Mills no hacen sino llevar a cabo la difícil traducción a lenguaje poético de lo que pasa ahora, en ese filamento evanescente y efímero del instante presente, imbuido hasta los tuétanos de todo lo que esa *ahoridad* le infunde y señala desde el afuera del lenguaje y al mismo tiempo desde su adentro. El ensayo deslumbrante de Alan Mills enfrenta de un modo cabal y, por ende, bastante plástico en su formulación, comunidad indígena y tecnología de avanzada en tanto que complejo mundo de la informática y el ciberespacio. Y lo hace de un modo en el que no vuelve a gravitar el prejuicio y los variados complejos de inferioridad. Ahora –plantea Mills– los maya-hackers son las comunidades indígenas que jaquean las culturas dominadas por los saberes tecnológicos de última generación. Al respecto escribe que el activista indígena de derechos culturales no es un indio negado o ladinizado o un traidor de su propia comunidad étnica, pues no solamente aprendió español sino que también estudió en la universidad y está al tanto de la postmodernidad globalizada en la que vivimos: "Es un maya-hacker, es decir, alguien que navega una nación-estado-ciberespacial a través del conocimiento de códigos-clave que le permiten obtener información valiosa (los Derechos

Humanos, por ejemplo) para la subsistencia de sus comunidades”. El indio también accede a la ciudadanía del ciberespacio y de ese modo parece invertir, con las prácticas del hackeo, determinadas prácticas ya asentadas del capitalismo. El hacker pone en jaque y, como señala Mills, no controla el sistema pero conoce a fondo sus tecnologías. Esta descripción ultramoderna, conjugada con la cultura maya, es una mirada nueva sobre las relaciones entre el sujeto indígena y el tiempo actual en el que vive.

La confrontación de lo poético y la modernidad en la cultura mapuche aparece en la propia práctica de la poesía de Jaime Huenún considerada desde otro ángulo. *Puerto Trakl*, su libro de 2001, es de por sí bastante significativo a juzgar por su título: si la palabra *puerto* ancla la travesía rectilínea de la costa chilena del Pacífico (para hablar de una geografía humana que es el cruce de la historia y la tradición de imágenes y costumbres), el nombre propio *Trakl* apunta al nombre de un poeta emblemático de la modernidad. Los puertos enloquecidos de la tierra se parecen todos y todos devienen, como las aldeas de Tolstoi, el mundo: la condición humana encuentra en los puertos su propio espejo de identidad, puede verse a sí misma en esa zona tan real como imaginaria que los puertos permiten anclar y a la vez zarpar hacia horizontes no tan lejanos en sus fantasmagóricos viajes que intercambian las idas por regresos o los regresos como partidas. Mencionamos *Puerto Trakl* porque se trata de un libro que compendia el espíritu que Jaime Huenún estampó en la antología que aquí presenta cuando escribe en el prólogo que la acompaña: “la escritura literaria mapuche aunque se vincula a los cantos antiguos, los denominados cantos *ül* o cantos poéticos tradicionales, también establece nexos con las tendencias y procesos poéticos actuales de Chile y Latinoamérica.” Que la alusión fabulosa y fabulada del poeta expresionista Georg Trakl gravite sobre el imaginario poético de substrato mapuche puede ser una metáfora más de la necesidad, ya tradicionalmente aceptada por la poesía latinoamericana desde los tiempos de Rubén Darío, de superar las fronteras comarcanas. Pero no es un ejemplo más de estas formulaciones modernas. Se trata de un poner a prueba la eficacia por parte de la poesía de hablar una lengua universal desde los puertos del pacífico. Es cierto, Darío lo hizo o lo comenzó a hacer también, paradójicamente, en la costa marítima del Chile en el fin de siglo XIX. Pero es una lección que hay que actualizar cada vez porque no queda hecha para siempre: los poetas sólo cuentan con las palabras de la lengua en la que deciden escribir, si apuestan a la actualidad de la experiencia.

Desde esta perspectiva, Luis Cárcamo-Huechante confirma la dimensión de contemporaneidad de la poesía mapuche chilena que, desde la década del 80 del siglo XX hasta el presente, ha logrado traducir la cuestión de la autonomía en una práctica de diferenciación tanto en las esferas estéticas como, dentro de ellas, en las más específicamente literarias. Una autonomía, que queda claramente perfilada en la medida en que la poesía mapuche no se desliga ni de la chilena, ni de la latinoamericana ni de la occidental. El hecho de que los poetas mapuches conozcan al dedillo el canon occidental no significa que se trata de una práctica colonizada más, entre otras, pasibles de ser entendidas como ejemplos de asimilación cultural, sino de una práctica que, en el fondo, se concentra en el propósito de reformular y transformar, mediante las apropiaciones culturales, lo que Cárcamo-Huechante denomina la tradiciones letradas no indígenas. De este modo, es una reformulación desde el adentro mismo de la poesía mapuche en contacto con el canon occidental, tanto como la tentativa de volver una vez más sobre sus propias manifestaciones artísticas ancestrales, y en ese contacto directo esquivar la mediación del sujeto criollo. Contacto sin mediación significa una vez más el encuentro con el otro y reconocimiento del sí mismo, ambas instancias iluminadas por la posibilidad de un nuevo modo de mirar lo propio a través de lo ajeno. Quizás de todas las riquísimas notas y observaciones que podemos extraer como reveladores de un ensayo como el de Cárcamo-Huechante, ningún ejemplo más vivo y emblemático como el del título del libro del poeta David Añiñir Guilitraro titulado *Mapurbe*, palabra auténticamente híbrida y dual: *mapu* (tierra en mapudungum) y *urbe* (ciudad en castellano). El cruce está a la vista en términos de transculturación, para recordar el concepto acuñado por Fernando Ortiz, pero lo que sobrevuela en ese vocablo es la operación misma de Huenún con *Puerto Trakl* o de Alan Mills en su ensayo del maya-hacker que pone en jaque la cultura maya con la modernidad tecnológica y que puede reunir, como lo hace, el Popol Vuh con la literatura de Borges o la de Antonio di Benedetto. Se trata de la contemporaneidad: de no quedar a la zaga de los tiempos del presente. Como escribió César Vallejo: *¡Indio después del hombre y antes de él!* Lo humano se define por el ser-indio y no al revés, parece postular el poeta nacido en las alturas de los Andes. Una crítica al humanismo occidental es lo que está en el centro de las poéticas amerindias de la contemporaneidad. Indagar en sus diferentes inflexiones es lo que este dossier se dispone a realizar. Ojalá pueda ser un buen comienzo para el estudio de esta problemática que requiere situarse en la estricta contemporaneidad de la poesía amerindia del continente.

Enrique Foffani



---

## ESCRITURAS DEL WALLMAPU<sup>1</sup>: CATORCE POETAS MAPUCHES CONTEMPORÁNEOS

Jaime Luis Huenún\*

---

La población que conforma el pueblo mapuche de Chile alcanza, según cifras oficiales obtenidas a través del Censo Nacional del año 2002, a 604.349 personas, las que constituyen el 4% del total poblacional del país. Sin embargo, otras cifras demográficas aportadas por organizaciones indígenas e instituciones académicas señalan que son aproximadamente 1.500.000 los habitantes que se reconocen como pertenecientes o descendientes de este pueblo originario.

Es importante aquí señalar que el 60,7 % de la población mapuche habita en las ciudades de Puerto Montt, Osorno, Valdivia, Temuco, Concepción, Valparaíso y, por supuesto, Santiago, la populosa ciudad capital donde, siguiendo las cifras del Instituto Nacional de Estadísticas, están radicados alrededor de 200.000 mapuches. Estos “mapuches urbanos”, como se les denomina desde hace algún tiempo, residen en sectores periféricos y marginales y trabajan en su mayoría como obreros y empleados en la industria, el comercio y el servicio doméstico. Por otra parte, el 39,3 % de nuestra población vive aún en zonas campesinas al interior de las *comunidades* o *reducciones* (reservaciones indígenas), manteniendo una economía de subsistencia basada en actividades agrícolas y ganaderas y en trabajos vinculados a la manufactura esporádica de artesanías ancestrales (textilería, alfarería, elaboración de joyas de plata, talladura de maderas nativas, entre otras labores de este tipo).

El idioma mapuche, denominado *mapudungun* (el habla de la tierra) o *mapuchedungun* (el habla de la gente de la tierra) está, según la UNESCO, dentro del listado de lenguas destinadas a desaparecer. De acuerdo a estudios exploratorios publicados en el año 2007 por el lingüista chileno Fernando Zúñiga del Centro de Estudios Públicos, sólo 143.862 mapuches tendrían algún grado de competencia activa en su idioma originario y 262.935 integrantes de este pueblo presentarían una competencia pasiva, es decir, no lo hablan aunque sí entienden palabras o frases sencillas en mapudungun. Considerando estas cifras, el idioma nacional mapuche pasa por un momento crítico, reflejando con su actual estado las históricas dificultades que la *gente de la tierra* ha tenido que enfrentar para mantener vigentes sus tradiciones y sus elementos culturales.

Y es que este pueblo indígena, el único que logró frenar el avance de la conquista española en Sudamérica (gesta que, además, inspiró la escritura del prestigioso poema épico *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga) ha recibido hasta el presente un difícil y asimétrico trato de parte del estado nacional chileno, el que en 200 años de república le ha ocasionado cuantiosas pérdidas humanas, culturales y territoriales. Mediante la guerra llamada *Pacificación de la Araucanía* (1881-1883), Chile consiguió derrotar a las huestes mapuches y anexar de manera efectiva la región de La Araucanía (aproximadamente seis millones de hectáreas) a la administración y control del gobierno.

Así, el que fuera el *País Mapuche*, cuyos límites naturales y geopolíticos eran hasta mediados del siglo XIX el río Bío-Bío por el norte y el río Toltén por el sur (desde el paralelo 36° al 39, 37° Sur), quedó desde entonces en manos del Fisco, los colonos, los aventureros y los especuladores de tierras. Los mapuches sobrevivientes de la *Pacificación* fueron relegados a territorios escabrosos y de difícil acceso, imponiéndoseles de ahí en adelante políticas de asimilación que utilizaron medios “pacíficos” (educación, evangelización y una desigual integración al sistema económico) hasta los más violentos (persecución, asesinatos, usurpaciones, incendios de casa y sembrados, encarcelamientos, etc.).

---

\* Jaime Luis Huenún nació en Valdivia en 1967. Ha publicado los libros de poesía *Ceremonias* (Editorial Universidad de Santiago, 1999), *Puerto Trakl* (LOM Ediciones, Santiago, 2001) y las antologías *Epu mari ũlkantufe ta fachantú/20 poetas mapuches contemporáneos* (LOM Ediciones, Santiago, 2003), *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (Cedma, Málaga, 2007) y *Los cantos ocultos: antología de la poesía indígena latinoamericana* (LOM Ediciones, Santiago, 2008). Ha obtenido el premio nacional de poesía Pablo Neruda (2003) y la beca de la Fundación Simon Guggenheim de Nueva York, entre otras distinciones.

<sup>1</sup> Wallmapu: con este nombre en idioma mapudungun se denominaba el territorio ocupado por los clanes mapuches. Este territorio abarcaba desde el río Mapocho (Santiago de Chile) hasta Chiloé y desde Buenos Aires hasta la Patagonia argentina.

Durante el transcurso del siglo XX, parte de la sociedad mapuche debió organizarse, educarse en las escuelas chilenas y elaborar diversas estrategias para defender su patrimonio cultural, su cosmovisión y los retazos de territorio que le fueran asignadas por el Estado. En este largo proceso de búsqueda de espacios políticos para conseguir la autonomía y la autodeterminación, el pueblo mapuche ha generado también movimientos artísticos que, en menor o mayor medida, se han hecho eco tanto de las problemáticas de su tiempo como de la conservación y proyección dinámica de elementos culturales propios.

En este contexto, la poesía mapuche constituye uno de los fenómenos literarios más relevantes surgidos en Chile en las últimas dos décadas. Desde 1988 a la fecha, una veintena de autores mapuches ha venido publicando libros regularmente, instalando de este modo una serie de propuestas líricas distintivas y diversas. Hablamos de una producción poética que ha conseguido atenuar parte del eurocentrismo literario presente durante todo el siglo XX en un país que sólo era capaz de valorar y prestigiar obras de fuerte filiación estética grecorromana, europea o anglosajona.

La poesía mapuche, desde sus expresiones orales hasta su actual configuración escrita tanto en mapudungun como en español, ha estado férreamente vinculada a la memoria comunitaria, hablando desde el origen, desde la nostalgia de lo perdido, pero también desde lo que se intenta establecer como permanente: una cosmovisión y unos valores éticos que se mantienen a pesar de la diáspora, la discriminación y la reducción sistemática. La poesía en ese sentido ha operado como un elemento mnemotécnico en lo cultural, pero también como un creativo y dinámico elemento de resistencia política, estética y territorial. Ha operado como una herramienta anti-colonizadora y como un dispositivo verbal que permite la sobrevivencia de la familia, de los antepasados, de una visión de mundo que no sólo se enraíza en el pensamiento mítico, sino que también en el poder transformador de la palabra poética.

Es necesario también decir que esta poesía no se ha quedado anclada a las referencias tradicionales como muchos creen (el canto o los relatos), sino que también ha explorado otros registros líricos y ha experimentado con el lenguaje, incluyendo, revisando o recreando aspectos y elementos de otras expresiones artísticas (el cine, la fotografía, la música) y de las ciencias sociales incluso. Poetas como Millahueique, Huirimilla, Colipán, Añiñir, entre otros y otras, por ejemplo, han construido poéticas transculturales que ponen en movimiento claves identitarias específicas y temáticas e impulsos de raigambre e irradiación universal: el quiebre y la hibridación de culturas, la búsqueda de un habla y una textualidad que tensionen los discursos “desde lo subalterno”, la desinstalación del eje binario y polarizado desde el cual se suele ejercer el análisis y la comprensión crítica de las minorías.

Por otra parte, autores como Leonel Lienlaf, Lorenzo Aillapán, José Teiguél, Bernardo Colipán, María Isabel Lara Millapán, Elicura Chihualilaf, María Teresa Panchillo, Marcial Colín, Maribel Mora Curriao, entre muchos otros y otras, han hecho de sus escrituras un territorio en el que se preservan y proyectan las historias comunitarias y familiares, las oprobiosas tragedias y negaciones sufridas por el pueblo al que pertenecen y los símbolos colectivos de un grupo humano que lucha cotidianamente por darle continuidad a su cultura en un espacio que, como ya hemos señalado, es muchas veces adverso y restrictivo.

Como decíamos anteriormente, la escritura literaria mapuche aunque se vincula a los cantos antiguos, los denominados *ül* o cantos poéticos tradicionales, también establece nexos con las tendencias y procesos poéticos actuales de Chile y Latinoamérica. En este sentido podemos decir que la poesía mapuche permanece voluntariamente suspendida y tensionada entre lo arcaico y lo moderno, resistiéndose a constituirse sólo en significativo, ya que su característica principal es establecer, actualizar y potenciar permanentes conexiones vivenciales con la memoria familiar y comunitaria y con los discursos estéticos orales tradicionales.

Presentamos a los amables lectores de Katatay, una pequeña muestra de esta creciente producción lírica —centrada específicamente en catorce autores contemporáneos, varios de ellos inéditos— animados por el deseo de compartirles un puñado de poemas en los que los poderes del paisaje y la palabra se cruzan con potentes y arraigados imaginarios míticos y dolorosos conflictos políticos actuales; poemas en los que el uso ceremonial, analógico e incluso irónico de dos lenguas (el mapudungún y el español) testimonian los trabajos visionarios de la poesía al interior de una sociedad indígena que ha logrado mantener vigente una luminosa y a la vez compleja memoria colectiva, una memoria que, en definitiva, nutre y vivifica los cantos y los actos de un pueblo que se niega a desaparecer.

Por razones de espacio, los poemas aquí publicados se presentan sólo en versión castellana.

## LILIANA ANCALAO

Nació en Comodoro Rivadavia, Patagonia argentina, en 1961. Es profesora de letras y forma parte de un grupo universitario de investigación y enseñanza de la lengua mapudungun. Integra la comunidad mapuche-tehuelche "Ñankulawen". Su poesía ha sido incluida en diversas antologías americanas, patagónicas y comodorenses. El año 2001 publica *Tejido con lana cruda* (Ediciones de Autor, Comodoro Rivadavia) y el año 2009 *Mujeres a la intemperie/ Pu Zomo Wekuntu Me* (co-edición de las editoriales Bajo los Huesos y el Suri Porfiado). Parte de su escritura poética se ha publicado en revistas literarias tales como *El camarote literario* de Viedma, Argentina, *Mar con Soroche* de Santiago (Chile) y La Paz (Bolivia) y en la antología *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (Cedma, Málaga, 2007). Reside y ejerce la docencia en Comodoro Rivadavia.

### LAS MUJERES Y EL FRÍO

yo al frío lo aprendí de niña en guardapolvo  
estaba oscuro  
el rambler clasic de mi viejo no arrancaba  
había que irse caminando hasta la escuela  
cruzábamos el tiempo  
los colmillos atravesándonos  
la poca carne  
yo era unas rodillas que dolían  
decíamos qué frío  
para mirar el vapor de las palabras  
y estar acompañados

las mamás  
todas  
han pasado frío  
mi mamá fue una niña que en cushamen  
andaba en alpargatas por la nieve  
campeando chivas  
yo nací con la memoria de sus pies entumecidos  
y un mal concepto de las chivas  
esas tontas que se van y se pierden  
y encima hay que salir a buscarlas  
a la nada.

mi mamá nos abrigaba  
ella es como un adentro  
hay que abrigar a los hijos  
el pecho  
la espalda  
los pies y las orejas  
dicen así  
y les crecen las ramas y las hojas  
y defienden a los chicos del invierno  
y a veces sale el sol y ellas tapando  
porque los brazos se les van en vicio  
y hay que sacarles  
espacio  
con palabras  
esos gajos

pero el frío no siempre  
lo sé porque esa noche en aldea epulef  
dormíamos apenas  
alrededor de nuestro corazón al descampado  
eufemia descansaba el purrun del camaruco  
y la noche confundió su pelo corto con el pasto

era madrugada y eufemia despertó  
con la helada en el pelo  
y el frío esa vez tenía boca  
y se reía con nosotras  
se está poniendo viejo el frío nos decían

las mujeres aprendemos  
tarde  
que hay un tiempo en la vida  
en que hasta sin intención  
vamos dejando una huella de incendio  
por el barrio  
ni sé porqué la perdemos  
y esa tarde yo precisaba  
medias de lana cruda para cruzar la calle

en las ciudades el frío  
nos raspa las escamas  
punza en la nuca  
se vuelve más prolijo  
en eso andaba y a la noche  
había un hombre en mi cama  
o era un niño o un muchacho

yo no quería respirar muy fuerte

tiene las manos abrigadas este hombre  
entonces porqué me fui  
para ver si salía a buscarme o me dejaba  
a que los esqueletos de pájaros  
se incrusten en mi cara

como el eco del silencio seré  
si no me encuentra  
por hacerme la linda  
encima me da abismo  
este frío  
sangre azul

[Purrún: baile ceremonial colectivo.

Camaruco: nguillatún (ceremonial religioso) de los mapuches argentinos, llamado camaruco o camaricún].

## **ESTA VOZ**

ella respira en la membrana  
de un tambor remojado en la garganta  
desde la piel de cueros costurados  
hasta la aguada de los teros  
lejos

a veces  
cuando pienso las alturas  
soy un cóndor que se arroja contra el frío  
arrancándose las alas en el filo de los pinos

y los volcanes se hacen llamas en los dedos  
y me truenan los potros torturados en las  
venas

y esta voz  
que es ceniza en los labios  
pretende ser cascada en el desierto

desde la sangre caer mi llanto  
gritar  
hasta el abismo del silencio

### MARCIAL COLÍN LINCOLAO

Nació en 1970 en el sector rural de Eltume, novena región de Chile. Estudió Pedagogía General Básica en la Pontificia Universidad Católica de Villarrica. En su condición de representante de comunidades mapuches ha sido invitado a foros internacionales sobre derechos indígenas realizados en Guatemala, Bolivia, Canadá y en la sede de la OEA, EE.UU. Parte de su poesía se ha publicado en las antologías *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (Cedma, Málaga, 2007) y *Los cantos ocultos* (LOM Ediciones, Santiago, 2008). Mantiene inédito el libro *La encrucijada de las voces*, del cual se han extraído los poemas aquí seleccionados. Reside en la comunidad Eltume, donde ejerce como profesor y dirigente de la asociación Mapuche Mallolafkén.

### CAMINOS Y SOBREVIVIENTES

Recogieron sus cueros curtidos  
y sus mantas aguadas.  
Los perros mordían sus rastros, furiosos,  
y ladraban con ojos sangrantes  
hasta que los árboles extendieron sus brazos  
y las aguas elevaron sus velos  
ahuyentando el maleficio del exterminio.

No era el Padre Nuestro el que se elevó esa madrugada,  
sino el agónico suspiro de los muertos,  
que desde las cuevas y envueltos en mortajas  
pactaban con sangre el futuro linaje de guerreros.

Así cantaba, taciturno, Loncopán,  
cuando el muday fermentaba demasiado  
y el tabaco mezclado con maqui y millaya  
aliviaba el dolor que sentía por sus hijos  
hace años ya, vagabundos,  
sin el llanto de lloronas,  
sin los cuatro soles necesarios,  
sin los cántaros sagrados,  
sin el verso libre  
que acompaña a los caídos en batalla.

¡Qué no mueran, qué no mueran!  
Acá son los canelos los que dejan  
el paso libre.

¡Qué no mueran, qué no mueran!  
Démosle honra a las putas que escondieron  
a mis hijos  
cuando los estandartes asesinos  
y sus bayonetas reemplazaron a los perros  
de ojos sangrantes y furiosos.

Ay, ay, ay,  
Ay, ay, ay.

Al otro lado, al otro lado.  
Cámbiele el nombre si quieren,  
pero hay hombres que se visten de eternidad.

[Muday: bebida mapuche que se fabrica con trigo, quínoa y miel.

Maqui: *Aristotelia chilensis*. Árbol de 4 a 5 metros de alto de hojas perennes. Su fruto, una baya pequeña y muy dulce, es comestible. Los mapuches utilizan los frutos del maqui para preparar una bebida alcohólica. El jugo de este fruto también se usa para teñir lana, como febrífugo y como remedio contra enfermedades de garganta, para curar heridas y para tratar ciertos tumores. El maqui es además un árbol muy eficaz para controlar la erosión, ya que es la primera especie que invade terrenos degradados.

Millaya, miyaye o millalle: es una planta tóxica de la familia de las *solanáceas*. Su nombre científico es *Datura stramonium*. Se le conoce también como chamico y por sus efectos psicoactivos era utilizada por chamanes indígenas. Los antiguos mapuches daban, una vez en la vida, infusiones de esta planta a los niños para predecir su futuro de acuerdo al comportamiento que presentaran al estar bajo sus efectos].

## CORDÓN DE NUDOS

Si mis palabras fueran lanzas y piedras,  
si mis palabras fueran viento poderoso  
y rayos de justicia.  
Si mis palabras bastaran para decirle a esta montaña  
que cambie de lugar,  
te las regalaría y las enviaría a tus brazos  
para que resucites a tus muertos  
y encadenes a la más alta cruz del mundo  
a los asesinos, homicidas, explotadores,  
rastreros y eunucos del imperio,  
que roban la vida de los nuestros.

Son sólo palabras.  
Pero aún así, cabalgaré de noche  
y llevaré el cordón de nudos  
a todas las tabernas clandestinas.  
Ahí están los que no han sucumbido,  
los vagabundos, los hombres y mujeres  
que fuman hierbas y beben sus licores  
fermentados con escupos de desprecio.  
Ahí están los poetas que prenden velas a sus obras  
solamente,  
porque descifraron las lenguas de los árboles  
y amaron hasta la última gota del momento.  
Porque descifraron el rastro de los pájaros en el cielo  
y evitaron batallas perdidas de antemano.  
Una flecha azul los lleva ahora al infinito  
y al auténtico sabor de las mujeres.  
Por eso esperan en las tabernas clandestinas.  
Ahí están los que no han sucumbido.

No habrá lágrimas de adioses,  
sino tan sólo días desatando los nudos del cordón.

Un minuto de silencio no basta  
para que la humanidad silencie todas sus masacres.  
Un minuto de silencio  
es suficiente para vaciar un mar de lágrimas  
que se nos van hacia adentro.

Si mis palabras fueran...  
Si mis palabras pudieran...  
Es mi palabra.

## BERNARDO COLIPÁN FILGUEIRA

Nació en la ciudad de Osorno en 1966. Es profesor de Historia y Geografía e investigador de la cultura y la sociedad mapuche. Ha publicado *Zonas de Emergencia, antología crítica de la poesía joven del sur de Chile* (Editorial Paginadura, Valdivia, 1994), *Pulotre: Testimonios de vida de una comunidad huilliche* (Editorial Universidad de Santiago, 1999) y *Arcos de Interrogación* (Lom Ediciones, 2005). Parte de su producción poética ha sido traducida al inglés y al catalán. En 1997 obtuvo la Beca Fondart de Creación Literaria y en 1998 la Beca para Escritores del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Reside y trabaja en la ciudad de Osorno, Décima región de Chile.

### ARCO DE NGUILLATÚN

Las bandurrias vuelan en bandada.  
 Bajo las piedras algunos insectos  
 corren perseguidos por otros.  
 Harina tostada y muday  
 ardiendo en el fuego sagrado.  
 De rodillas esperamos la salida del sol.  
 Con el rocío las oraciones ascienden  
 hacia la Tierra de Arriba .  
 La tierra vuelve a ser jardín  
 poblado por antiguos pasos,  
 una página en blanco,  
     una vasija  
 en donde cabe todo,  
 un puñado de semillas en un instante.  
 El fin de mi aliento es  
 el comienzo de otro.  
 Nuevamente la palabra traduce  
 la reunión de las cosas.

[Nguillatún: es el ceremonial más importante del pueblo mapuche. Se realiza cada dos o cuatro años, según lo determine cada comunidad. En esta ceremonia religiosa, que suele durar tres días y que convoca a centenares de familias, se realizan solemnes bailes y rogativas dirigidas a Ngünechen, dueño de los elementos y los hombres. Mediante estos actos se pide prosperidad y bonanza para la naturaleza y la comunidad].

### COMARCAS (fragmentos)

Todo el mundo duerme cuando tu cigarrillo está despierto.  
 Tú me recibes en un cuarto y con un revólver disparas siempre  
 a la araña que se pasea en el cielo raso.  
 Nunca sabrás que en las noches vengo del cementerio.  
 Muchos se han muerto de viruela.  
 Al otro lado del río vive José Bunster, dueño de curtiembres,  
 burdeles y destilerías:  
 “Con todo mi aguardiente he sido mas eficaz para la pacificación  
 que todo este ejército chileno”.  
 No es que los disparos sean raros en la Comarca; uno  
 cuenta una docena todas las noches. Sin embargo en la mañana  
 todas las ventanas se cierran para ti.  
 Mis amigas beben con hombres del Ejército de La Frontera.  
 Ellos las destapan y besan la cálida miel de sus pezones.  
 Yo solo quisiera tener esa luz en mi cuerpo en este callejón de ratas.  
 Pero tú me llevas siempre a cuartos que miran a ningún lado.  
 Ahí asomo yo mi cabeza y te pregunto:  
 ¿qué hay más allá de esta pequeña ventana?  
 Y si llueve una noche ¿jugaremos una partida de póker?

El boticario nunca dijo del alcohol que descongela la Comarca.  
Yo nunca he vuelto a ser la misma después de esos malditos tragos.  
Las noches son tristes en un cabaret de tierra  
cuando no llegan los poetas y cierran  
la única puerta que da a la noche.

Hace tiempo que en la comarca no se escriben poemas de verdad.  
Ni siquiera poemas de amor.  
La mayoría de ellos hablan de fugitivos de la justicia,  
mujeres abandonadas, cautivas y prostitutas,  
de hombres que transitan por pulperías, fuertes y villas  
vestidos con ponchos, portando cuchillos y armas de fuego.  
Sin embargo, tú hablas del despojo de las lluvias.  
Del dormirse en el vientre húmedo de las semillas.  
Del gusano que busca en domingo las mareas de su sal.  
De la madre que lame a sus hijos, del perro que busca la mano  
torcida del silencio.  
Es difícil creer en estas historias,  
cuando las escribe un contrabandista.  
A veces es bueno detenerse para mirar la extrañeza en los demás.  
Pero tú vas de viaje, siempre vas de viaje.  
Lo más probable que nunca escribas poemas de amor.  
Yo esperaba que me dieras los primeros jacintos de la estación  
y me dijeran:  
«Ahí viene la chica con los primeros jacintos de la estación».  
Pero no podías hablar y te fallaban los ojos, no entendías nada  
aun mirando el corazón de la luz.  
Yo sigo leyendo poesía buena parte de la noche.  
Es media luz en la mitad del olvido.  
Recuerdo por un breve instante que junto a mi cuarto  
hay mujeres que venden sus cuerpos.  
Y sería largo contar que por la mañana siempre estamos cansados  
que bebimos, acuérdate, copas de vino en celo.  
Caro se pagan  
los agravios  
en la Comarca, poeta.

### YENY DÍAZ WENTÉN

Nació en la ciudad de Los Ángeles, octava región de Chile, en 1983. Es profesora de Enseñanza General Básica egresada de la Universidad de Concepción, sede Los Ángeles. Ha participado en el taller de la Fundación Pablo Neruda (Temuco, 2007). El año 2009 participa en el ciclo de lecturas poéticas Antología en Movimiento organizado por la Fundación Pablo Neruda, en el VIII Festival Internacional de Poesía de El Salvador y en el encuentro de arte femenino "Desbordes". Mantiene inédito el libro *Exhumaciones*. Reside en Santiago.

### ANIMITAS

Clorinda Caridad Sepúlveda Painemilla, 42 años,  
apuñalada y asaltada en el camino  
por dos vecinos del sector, su monedero tenía un  
billete de 500 pesos y una medallita de San Antonio.  
Abraza a su marido, él pasa indiferente y triste,  
ella no entiende.

Todos los días agarraba el aire de las cosas lindas que yo vi'a y lo  
esperaba, nunca tuvimos hijo, yo era su niña, el cristal del huerto,  
el vientecito de su boca me decía...



*He visto muchas procesiones  
y he tocado sin agarrar la sangre de otros,  
el atardecer asesina las cosas y el rostro de nosotros  
desvaneciéndose dentro de las plegarias.*

Clarisa Delfa Llancamil Llancamil, 14 años,  
violada por padrastro.  
Ahora su madre vive sola y le escribe cartas,  
pero nunca nunca visita la orilla.

*Salí al camino con mucho miedo,  
sólo sentí un silbido en mi cabeza.  
Me siento desamparada.*

*Mama Llancamil me parió entre las rocas del río, quiso tirarme a las aguas y las  
aguas le cantaron que los hijos somos del cielo y de nuestro señor padre de todo,  
mama Llancamil tuvo miedo y partió conmigo dentro de un canasto pa'  
regalarme como un perro.*

*Caricia es una palabra que se me voló muy temprano contra las trancas del establo.*

*Ya no miro más pa'l cielo  
que me ha traído puras desgracias.*

Dalinda Sara Luna Lemún, 19 años,  
la encontraron desnuda en la esquina  
de los castaños con 34 cortaduras  
en su abdomen y 10 en su cabeza.

Venía triste de la casa de doña Savina Lemún,  
su abuela, quien la crío desde muy niña.  
De su madre sólo se sabía que trabajaba en  
distintos puertos y que era muy ligera  
como la palabra, regresó al pueblo acompañada  
del desconocido Pompeyo García y se llevó con  
ella a Dalinda.

Qué noche  
Qué noche he visto  
Qué noche tan apagada señor...

Ya no tengo donde encender velas.

En esta casa mi madre no tiene muebles,  
está ciega, nació ciega.  
Yo no siento pena por mi madre  
porque nunca fui de ella,  
porque nunca dios me quiso,  
porque nunca  
por qué...

## ALBERTO GUZMÁN RALLIMÁN

Nació en Santiago de Chile en 1982. Miembro fundador del Colectivo Cultural Odiokratas y de la organización Político-Cultural MAPUCHE de la Comuna de Cerro Navia. Músico de formación autodidacta. Mantiene inéditos los libros *Calibraciones* y *GritoFogón*. Parte de su trabajo poético se ha publicado en *Brotos Poéticos del Poniente*, *Antología Poética de la Comuna de Cerro Navia* (Editorial Barrancas. Santiago, 2005) y en el CD de audio *Mis primeros Versos. 20 Poemas y una Fábula* (Producciones Fábrica de Piedras, Santiago, 2007). Reside en Santiago.

ME BUSCO EN EL POLVO y no me encuentro  
Es que voy disolviéndome ahora en cada texto

Es el barro ardiente de mi cuerpo lo que cae de mi lámpara encendida  
Es el resultado de mi vigilia estos brotes nutridos floreciendo  
Un pan no comido todavía con suave untada de lava entre sus migas  
Una gota de licor que cuando tu boca toque apreciarme y beberme sabrás

Aquí yacen mis vigas que guardan mi vértigo  
Mi confesionario de tantas voces que escucho  
Un sol personal que le da a las piedras su óptica  
Su sombra a cuevas para todos y para nadie más

Esta es mi cabeza que irradia con locuras fosforescente imagen  
Esta es mi fogata que ilumina más allá de su frontera  
Más allá de su ruka  
De su charco agreste y su cueva

Una estrella en lo negro profundo del cielo  
Un vaso de vino que espesa mi sangre  
Una mano amiga en un día en llamas  
Mar de aguas puras  
En su profundidad yacen turbias bestias.

Un camino hacia las llanuras donde al final la tarde se enciende  
Una prenda de ropa agujereada desteñida y olorosa por mi sombra  
Una música tibia para el corazón helado  
Duras cáscaras de mis huesos entumecidos  
Luz del diluvio de las flores y las piedras incrustadas en las llagas de tierra

Es que voy disolviéndome ahora en cada texto  
Y un potro negro yace atravesado en mi cuerpo

[Ruka: la casa mapuche fabricada con maderos, adobe y paja].

TENGO UN ÁRBOL QUE SE ESTÁ SECANDO a las afueras de mi casa  
Su tierra está seca  
Casi pavimentada  
No tiene llagas ni vertientes  
Por donde el agua se desliza  
Siento que me ahogo al ver su silueta amarillenta  
Como fuego de verano seco y profundo

Aserrucho sus hormigas  
Pico su tierra con el chuzo  
Le formo una tacita para que respire sosegado  
Todos los días muere un poco  
Y por la noche afloran sus venas verdes en remojos

Absolutamente solo y plantado  
Entre alambres y púas y clavos oxidados

Tengo un árbol que esta cicatrizando a las afueras de mi casa  
Este soy yo como también ninguno  
María Rallimán ¿qué es lo que haces preguntando por mis hojas?

¿Qué es lo que hago aquí sin quemar con sombra a estas humildes casas?

### JUAN HUENUÁN ESCALONA

Nació en Temuco el año 1977. Poemas de su autoría se han publicado en la revista de literatura y arte indígena *Ulmapu* y en la antología *Mesa para Diez, poetas y narradores de la Novena Región*. Ha obtenido la beca del Taller Fundación Pablo Neruda, la Beca de Creación Literaria del Fondo del Libro, y el Fondo de Apoyo a Iniciativas de Expresiones Culturales Mapuche CONADI (versión 2010). Es autor del libro *Romería* (en prensa). Reside en Temuco, región de La Araucanía.

### ÚLTIMAS BRASAS

Y preguntó:  
*¿Dónde está el hijo para escuchar estos relatos de viejo?*  
Revolvió el caldo /cuchareó tres veces  
y sintió alivio de ver que aún no le sabía a ceniza.  
Atizó las brasas que chispearon los nudillos.  
El padre come los restos de sus días en los cercos afirmado.  
Oeste abajo, caen sus llamas como sombras al barranco.  
Llena su boca de chicha, la noche no está del todo en su copa.  
Y pregunta nuevamente:  
*¿Dónde está el hijo para escuchar estos relatos de viejo?*  
*Aún mis manos trenzan la muerte en el cuello del gallo*  
*y tocan las tetas de las chinas.*  
*Aún guardo silbidos para llamar a los perros tras los cerros.*  
Atizó así las últimas brasas  
y sintió alivio al ver que el caldo no era ceniza en su boca.

[Chicha: licor tradicional que se fabrica con el jugo de la manzana, el maqui y otros frutos].

### VASIJA DEL ESPÍRITU

*a la machi Margarita Carmona Curín*

Estoy en el centro.  
La viuda acechada de instrumentos rústicos,  
en fuego y tierra dispuesta  
soy espejo que refleja la otra orilla.  
Larga como el nacimiento de un profeta,  
pinté de blanco mi rostro  
y bailé el rito de la sanación.  
Soy la vasija del espíritu  
que ve entre las astillas y los cueros  
y persisto al mastín que me desprecia:  
*tiempo e ignorancia ensañados*  
*con el credo que pretende*  
*mis ofrendas.*  
Soy espejo que refleja la otra orilla  
y el amor de los que plantaron  
en la cumbre de la tierra.

## MALONES (fragmento)

**1900**

A 70 km por segundo se movía esa sombra.  
 Del Pacífico al Atlántico iba, como un telegrama soplado por los actos del hombre.  
 Más guerras nos circundan, Wentenao y no podrás ser como el hobbit  
*feliz de ignorar y ser ignorado*  
 pues todos los frutos tendrán olor a carne quemada.  
 Mala señal es la que vemos. Por las dudas a las machis pregunta  
 y estudia sus epigramas concebidos en el opio, sabes que el águila y el oso  
 ya nacieron en el ferrocarril que cubre la mitad del mundo  
 y que los zepelines envenenan nuestros pozos con soberbia.  
 Piensa, Wentenao, en el círculo de la tierra, su destino y memoria.  
 Ya ha pasado y volverá a suceder antes que se llenen de polvo  
 nuestros ojos y seamos, apenas, un recuerdo incrustado de otros ecos.  
 Piensa en esto, que para el comienzo de la noche este oscuro preámbulo  
 ya estará sobres las aguas del mar rojo.

[Machi: persona experta en medicina tradicional mapuche].

## DESTETE

Y a esta comarca le di un hijo,  
 abismo que prepara su guarida sin olor a mis pechos.  
 El que montado en su ira da brincos  
 y ondea su hedor seminal  
 hacia la única raíz que no pude revelar.  
 Y así lo veo arrojado al camino  
 que orillé entre las barbas de la noche,  
 donde sin temor me hice a la faena  
 de darle hermanos sin rostro.  
 Y manaron de mí sus hermanos.  
 Y manaron de mí los hermanos de tantos,  
 tantos que ahora son sus propios enemigos,  
 porque yo desaté las jaulas rodando entre humedales  
 y amamanté al barranco que de mí aún brota y brota.  
 Él es tajo que apañé,  
 hasta que estiró su hueso y carne.  
 Me obsequiara un mal decir en la mirada  
 y buscara lana sin mi olor en su escondrijo.  
 Él es tajo que de mí nunca nacerá del todo,  
 mi pecho es el hueco que eterniza el hierro  
 que seguirá hiriendo mi semilla y la suya.

## OMAR HUENUQUEO HUIQUINAO

Nació en la localidad de Labranza, novena región de Chile, en 1971. Poeta bilingüe autodidacta. Ejerce como técnico en electrónica en faenas mineras del Norte Grande. Poemas de su autoría se han publicado en la revista *Pewma*, Literatura y Arte (1995), y en las antologías *Epu mari ũlkantufe ta fachantü/20 poetas mapuches contemporáneos* (LOM Ediciones, 2003) y *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (Cedma, Málaga, 2007). Reside en Santiago.

## LA ALEGRÍA

En la pupila de un ave  
 llega el sol a mi ventana.

## TÓRTOLA

Dulce palomita silvestre, recolectora, semillera,  
untada con sangre de amapolas las rojizas patas;  
oído delicado y descifrante;  
alas húmedas, esquivas, gallardas;  
el plumaje de seda gris mojado  
con la tristeza y el perfume de los bosques.  
Manchada con la harina del trival  
eres una artista melancólica del campo.

En el alma verde de la selva  
escondes tu flauta bajo el ala y duermes.

## VIVIR

Cabalgo en mi alma,  
viajo y viajo alrededor de la tierra.

Bajo el sol un ñandú me baila,  
al anochecer un chonchón me maldice,  
en la vertiente un canelo me bendice.

Parado como un roble  
en las manos del universo,  
vivo canto y pienso  
como mapuche.

## COMUNICACIÓN

Cada ser del universo  
siempre nos está diciendo algo.  
Algo acerca de la vida o de la muerte.  
Algo acerca de la enfermedad o el mal tiempo.

Solo hay que oír con el corazón  
estas palabras azules  
y entenderás su canto,  
decía mi abuelo.

Una noche  
un zorro recorrió los sembrados ladrando  
y mi abuelo se fue  
y no volvió.

[Chonchón: Pájaro de la mitología mapuche. El chonchón o tue- tué es un brujo que en ciertas noches desprende la cabeza de su tronco para volar. Se trata, entonces, de una cabeza humana con alas que en realidad son enormes orejas. Las creencias indígenas señalan que quien escucha el canto del chonchón morirá o sufrirá grandes desgracias.

Canelo: *drimys winteri*. Árbol sagrado del pueblo mapuche que en mapudungun se conoce como *foye*. Sus hojas y corteza poseen propiedades cicatrizantes y antibacterianas. Su corteza es rica en vitamina c y se ha usado como eficaz remedio contra el escorbuto. Es útil para combatir el reumatismo, la sarna y la tiña y para limpiar heridas. En los últimos años se le han descubierto propiedades contra ciertos tipos de cáncer].

## JAIME HUENÚN

Nació en Valdivia en 1967. Ha publicado los libros de poesía *Ceremonias* (Editorial Universidad de Santiago, 1999), *Puerto Trakl* (LOM Ediciones, Santiago, 2001) y las antologías *Epu mari ñlkantufe ta fachantü/20 poetas mapuches contemporáneos* (LOM Ediciones, Santiago, 2003), *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (Cedma, Málaga, 2007) y *Los cantos ocultos: antología de la poesía indígena latinoamericana* (LOM Ediciones, Santiago, 2008). Ha obtenido el premio nacional de poesía Pablo Neruda (2003) y la beca de la Fundación Simon Guggenheim de Nueva York, entre otras distinciones. Mantiene inédito el libro *Reducciones*. Poemas de su autoría se han incluido en antologías de poesía mapuche, chilena y latinoamericana. Parte de su poesía ha sido traducida al italiano, inglés, catalán, holandés, portugués y croata. Dirige la revista "Ulmapu, literatura y arte indígena". Reside en Santiago de Chile.

## HUECHANTÜ

### UNO

Las estrellas giraban en el cielo  
quemando como el oro  
nuestro corazón.  
Los bosques se aferraban a la noche  
y el sol venía al mar  
desde las blancas montañas de los sueños.  
Pasamos por árboles que nos adormecían  
con sus pétalos de moribunda luz.  
El agua respiraba bajo tierra.  
La luna descendía a los dominios  
de los animales secretos,  
enmascarados por la niebla  
y el frío resplandor de las vertientes.  
Nuestros caballos  
se hicieron aire  
y nuestros cantos  
vanas raíces  
en la escarcha del amanecer.  
La tierra nuevamente ardía  
y nuestros muertos,  
boca abajo,  
cubrían con sus sombras  
la extensa sombra  
de su corazón.

### DOS

Huenchantü, Huechantü gritaron los ancianos. Se acabó la comida, Carlos Huaquipán. Ya se han ido los salmones, Albino Aguas. La tía Catalina hornea un pan oscuro en la cocina de hierro. Es aún una niña en 1930. El presidente sólo vende harina gris, papas con tizón. En todos los caminos vemos cueros de vacas faenadas por la gente, laceadas en los potreros de los gringos. Huenchantü, huechantü, el día de la crisis, el sol de la escasez. Vendrá la guerra, tío Pedro, tío José, tía Rosa. No hay manzanas en las quintas, el agua sube y pudre los últimos maíces. La gente se emborracha y se acrimina y nadie le hace cruces a los muertos en los montes. Huenchantü, huechantü. Ya no comeremos la murtilla en Quitra Quitra y Trinidad ni los dulces chupones de Quilmahue. Escucha el silencio de los campos, Abraham, ningún animalito ya nos habla. Los bosques

en silencio, como piedras, los pájaros sin voz. Huechantü,  
huechantü. Debajo de la tierra el sol se pierde, debajo del frío  
remolino de las almas en pena.

### TRES

Contaco río, cascada  
de choroyes, sangre  
de las piedras tigres,  
herida del sol.

Llévanos.

Esta es la barca transparente  
que sólo podemos navegar en lo oscuro.  
Estos los remos de avellano  
que se consumen en tus aguas  
hasta desaparecer.

Justicia  
de la corriente que nos arroja al mar,  
arena el pensamiento,  
espuma el amor  
que moja nuestras manos  
borradas por la luz del roquerío.  
Que vengan las gaviotas a comernos los ojos,  
los brazos y las piernas.  
Justicia de los pájaros,  
justicia de las aguas que se inclinan hacia el sol  
por el peso de nuestras almas.

[Huechantü: tiempo de guerra, escases o enfermedades.

Tizón: Hongo(*Phytophthora infestans*). Suele afectar hortalizas, tubérculos y frutos.

Murtilla: (*Ugni molinae* Turcz.), es un vegetal endémico de Chile, pertenece a la familia de las Myrtáceae. Produce frutos globosos, pequeños, de agradable sabor y aroma.

Chupones: *Greigia sphacelata*. Fruto de esta planta medicinal, de sabor dulce y muy aromático.

Quitra Quitra: localidad mapuche-huilliche cercana a la ciudad de Osorno. Lugar donde hay muchas quitras, pipas de cerámica o piedra.

Quilmahue: localidad mapuche-huilliche de la provincia de Osorno. Lugar donde hay muchos quilmahue, choritos o mejillones de río.

Contaco: río de la Cordillera de la Costa de la provincia de Osorno].

### JOSE MARÍA HUIQUIPÁN CABALGA EN CÍRCULOS SOBRE EL RÍO DE LOS CIELOS

Me han llorado mis mujeres y mis padres  
en el mes de las cosechas.  
Que me he muerto gritan ellos en las lomas  
mientras cortan los trigales  
sembrados por mi mano.  
Vi mi vida reventada por las balas  
y cubierta por las flores de febrero.  
Vi mi sangre confundirse con la sangre  
del caballo que ahora monto sobre el agua.  
Ya no sangro y soy más joven en el viento  
que levanta mi caballo sobre el río.  
No recuerdo ya mi casa ni los bosques  
que de noche atravesé borracho.  
Sólo escucho el canto de los árboles

donde duermen los pájaros del sol.  
 Y las voces de los hombres en las lanchas  
 atestadas de vacunos y corderos.  
 Miran ellos mi cara transparente  
 donde brillan las estrellas de la tarde.  
 Miran ellos mi sombra en la espesura  
 de las aguas que bajan hacia el mar.

### **JAIME MENDOZA COLLÍO\* SE PIERDE Y CANTA EN LOS BOSQUES INVISIBLES DE REQUÉM PILLÁN**

¿De dónde viene el hilo de una larga mirada?  
 ¿Y el color de la muerte en las flores del mar?

Sí, he nacido oscuro como el escarabajo  
 y oscuro moriré bajo la luz del sol.

Las máquinas terrestres me saludan apenas  
 cuando busco en el barro afiebrado de mi padre.

Huesos que resuenan, lunas que circulan  
 sobre niños huyendo de tábanos azules.

Ya pronto ordenaré a las islas existir,  
 ya pronto partiré a la Tierra de Arriba.

Y diré al bravo río sea sueño en torrente,  
 y a los rojos alerces que iluminen el aire.

Yo voy por un camino que sube hacia la sombra,  
 a bosques escondidos donde revivo y canto.

La muerte casi al alba arde en las cordilleras,  
 la luz, como una herida, rompe el ventanal.

### **PAULO HUIRIMILLA OYARZO**

Nació en la ciudad de Calbuco, décima región de Chile, en 1973. Es profesor de Castellano titulado en la Universidad de Los Lagos, Osorno. Ha publicado *El Ojo de Vidrio* (Editorial Kultrún, Valdivia, 2002), *Cantos para los niños de Chile* (Ulmapu Ediciones, 2004) y *Palimpsesto* (LOM Ediciones, 2005). El año 2000 obtuvo la Beca para Escritores del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Parte de su poesía se ha publicado en las antologías *Epu mari ũlkantufe ta fachantü/20 poetas mapuches contemporáneos* (Lom Ediciones, 2003), *Cantares, nuevas voces de la poesía chilena*, (compilación de Raúl Zurita, Lom Ediciones, 2004) y *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (Cedma, Málaga, 2007). Reside en Puerto Montt.

### **CORRIDO SIN ROSTRO**

Corrido Sin Rostro es el que  
 escuchas debajo del pasamontañas  
**Domingo Huenul Huaiquil**  
 Hasta que los otros se  
 saquen las máscaras

---

\*Jaime Mendoza Collío fue un campesino mapuche asesinado por fuerzas policiales chilenas el 12 de agosto del año 2009 cuando tenía 24 años de edad. Requém Pillán es la comunidad indígena a la que Mendoza Collío pertenecía, ubicada a 85 kilómetros al norte de la ciudad de Temuco, sur de Chile.



**José Melipillán Llancañani**

Por eso marchan con un pañito blanco  
amarrado en la punta del fusil

**Manuel Cheuquelao M.**

Los hijos del maíz, los verdaderos  
los Sin Rostro como usted:

**Paula Loncomilla Balcazar**

como también nuestro hombre de  
madera

**José Pailamilla**

Que tampoco tiene los ojos,  
pero ve con el cerebro:

**Licán Colpihueque**

Y que plantamos afuera de la  
casa y del patio

Para que salga el sol:

**Manuel Melín Pehuén.**

[Los nombres que aparecen en este poema pertenecen a mapuches detenidos desaparecidos bajo el régimen militar de Augusto Pinochet].

**CANTO DE GUERRERO**

Yo cazador recolector urbano de chaqueta e' cuero

Pintado a la gomina nacido de la chingada

De Pedro Eriazo

Con una armónica música entre los dientes

Hablo tartamudo por los muertos de mis antepasados

Con el ceño partido

Parco de palabras se me ha perdido

El carnet de identidad.

Miro a los gánsteres que nos buscan en el sueño

Por cortar el gas de los eucaliptus

Y encender fuego con las velas de «mamita virgen»

Hablo ahora torcida mi boca por el aire

Dando vueltas hasta que se queme el humo

Y el agua siga cayendo.

Estiro en el río el árbol con un trozo de Licán

Que la muerte no vuelva con aquel pájaro de la ciudad

Que augura de noche

-Siempre es el otro en el reflejo trizado de una fotografía-

La palabra Castilla o chileno nada puede expresar

Se vacía en el pozo en que la mordedura me tiritita

Sólo puedo ser con ella en la infancia

En que un columpio podría apretar mis manos

Junto al ciruelo

Florecido con la raíz hacia dentro

Es entonces la realidad una cicatriz del hombre

Que recuerda los viajes hacia el mar con una venda

En la semilla

Y la música de nuestros huesos hacia la muerte.

[Licán o likan: La palabra Likan hace referencia a ciertas piedras pulidas o fragmentos de cuarzo, generalmente de color negro, consideradas preciosas y mágicas. Estas piedras son utilizadas por la machi en sus trabajos rituales].

## KALFUKURA TOMARÁ BUENOS AIRES

Yo Kalfukura tomaré Buenos Aires  
 Atravieso esta piel blanca de huanaco  
 Hago chorrear sangre por los corazones de mis conas:  
 Los rebeldes beben de los cántaros  
 El agua de las cordilleras invisibles.  
 Cuando la guerra se hace entre hermanos  
 Correr la sangre es necesaria.  
 Los arcos pasan por los círculos  
 El mayor fecunda la tierra  
 La trutruca anuncia la salida de la polvareda.  
 Yo rasco mi cabeza para que se levante el viento  
 Los choiques colocan sus máscaras.  
 Lavaré mi cuerpo antes de morir  
 Para ser un árbol invisible.

[Kalfukura: Piedra Azul. Nombre de un famoso jefe guerrero mapuche de Argentina. Se da también este nombre a una gran piedra sagrada situada en un paso cordillerano que une Chile y Argentina en la zona sur. Huanaco o guanaco: mamífero rumiante. Camélido que habita las zonas cordilleranas de Sudamérica. Conas o konas: Joven guerrero al servicio de un lonko o jefe. Choique o choike: Pterocnemia pennata. Gran ave que también llamada ñandú o avestruz de América. El baile del choike es una danza mapuche donde los varones imitan a esta ave. Es una danza de fertilidad que se baila en los ceremoniales].

## MARIELA MALHUE

Nació en Santiago de Chile en 1984. Cursó estudios de Pedagogía en Castellano en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Formó parte de los talleres literarios impartidos por los poetas Leonardo Sanhueza y Paula Ilabaca en el Centro Cultural Balmaceda 1215. Parte de su escritura poética ha sido incluida en la antología *Nunca/nunca* (microeditorial Lingua Quiltra, Santiago, 2008) y en la revista *Nomadías* del Centro de Estudios de Género de la Universidad de Chile. Este año la editorial Libros del Perro Negro publicó *Estancia y Doméstica*, su primer volumen de poesía. Reside en Santiago.

## ESPAÑOL DE AMÉRICA

Descubrimiento de América establece tus jirones en los libros no  
 la lengua española vació los ríos de los ojos  
 los guacamayos todos vestiditos con su fulgor yo vi  
 pero cómo sé cuéntame esta noche la historia  
 cuéntame del tsotsil del náhuatl  
 sus hecatombes cosmogónicas  
 La mamá no está en la tribu no  
 su hijo árbol Amazonas escuchas ahora el español  
 y dónde está tu tsotsil tu náhuatl  
 Llegaron los grandes barcos flotas tiránicas extremando un tormento oculto  
 están desnudos sus pechos morenos sus penes morenos veo yo qué  
 veo juncos veo un cobertor verde en torno al lenguaje  
 el aire es verde también  
 pero el idioma español viene las flotas tormento  
 Guarda bien secreto nuestro guaraní y sus historias  
 la nutria y el guacamayo oigo llaman  
 Ellos saben ya las pieles blancas con su español de recambio  
 Nuestros colores no sabremos esconder  
 El maíz en los arreboles  
 La lluvia sobre nuestras fecundas vulvas

Ellos tienen ese color del elote del maíz sobre su cabello en español  
 Y todo lo que traen es en español  
 En Chubut tejeré los estambres las ovejas dirán que sí  
 Y sabremos estar atentos a esas flotas  
 Te llamo con mi caracola de nácar  
 Mi música por el viento por el viento  
 La lengua en secreto en el estambre del sur  
 Esto sí es el sur y solo verde atraviesa mi Amazonas yo veo el sol  
 Yo veo las lenguas corazón de ríos selvas orales  
 La tierra blanda veo y lamo y siento yo  
 Yo Amazonas sol verde  
 Las raíces expanden todo su eje  
 Dime de su eje dime el sabor de esas raíces  
 Descubrimiento de América no en español  
 No en castellano  
 No en andaluz  
 No en cristóbal

**1:** Los filamentos de las sábanas expanden todas  
 sus aristas bajo mí  
     sus aristas como huestes de cuchillo  
     filo y reflejo  
 presencia y sudor frío  
 He amado a combos pero porqué  
 No un amor  
 No un hombre  
 Me deslizo los tacones el labial  
 La coincidencia de forma y de fracciones  
 Él camina alrededor  
 Su ritmo perverso le ha quitado la voz a mi cuerpo  
 Sólo el pulso mis ojos el hombre  
 Todos estos elementos no somos nosotros  
 He amado a combos pero porqué  
 El registro de mi parlamento no detiene pasos alrededor  
 (unos pasos sin texto ni disciplina)  
 Los santos no soportarían no el registro de mi parlamento en mí  
 Y ese golpe de mar  
 Y esas butacas  
 Veo porqué  
 Se me abultan las ganas al vacío  
 Una indeterminación posible de llenar urbes y provincias  
 Llena esta habitación  
 Una indeterminación que me erecta  
 En lo calmo  
 Y ahora me convengo de que nuestro tiempo de hombre de mujer  
 No es otra cosa que un silencio de tul y encajes  
 He amado a combos yo he amado  
 A combos  
 He dicho de memoria mis gemidos  
 Mientras el tacto del mar  
 Me devino nocturna  
 Sólo sé un hombre que llora en close up  
 Es uno con el mar y su pulso  
 Y cubre sus aristas bajo mí

**2:** Hemos llegado a un lugar paralelo  
 donde hube de alejarme de esa piel por la que pagué  
 como los filamentos que llueven un texto de improviso  
 Porque hoy soy todo de improviso  
 Más allá del signo y la presencia  
 Mi parlamento es la figura de un hombre más allá

Y el inventario de mis palabras envueltas en su mano  
 Mi parlamento es un registro perdido  
 Sin empiria  
 Sin alabanza  
 ¿Por qué he tenido que amar a combos?  
 Y a combos mis pasos agitan su pulso  
 Su piel cansada de sudar  
 Su rostro por el que también pagué  
 Y esplende  
 En este espacio lleno de lo indeterminado  
 Y de mi improviso  
 Mis ganas se caen al vacío  
 Unas ganas que dicen llanto  
 Dicen tul y encajes  
 Y me muestran tu cara y tu voz sutil de memoria  
 Todos estos elementos somos nosotros  
 Hemos llegado a un lugar paralelo  
 Y me soy paralelo a una oquedad  
 Insufrible  
 Les dije a sus santos: impíos  
 Me deshice en hebras que llevaban su nombre en el centro  
 Pagué por la belleza  
 Y hoy lloro a combos  
 Pero porqué  
 Escribo pero porqué  
 Y ese golpe de mar se refleja en las butacas  
 Estoy muy cerca y parece no haberlo  
 Porque no sé seguir ni mis pasos ni mi ruta  
 La disciplina sólo expresión de contenido  
 Lo único de memoria son esos ojos  
 Mientras vuelco la lumbre que no hay  
 Ahora esas sábanas reflejan la falta  
 La anemia de mujer quietud que yace  
 Mi plegaria es que ella me vea muy cerca  
 Muy cerca y mi llanto paralelo al mar  
 Uno el llanto y ese pulso  
 Que habitó bajo sí

### ROXANA MIRANDA RUPAILAF

Nació en Osorno en 1982. Es profesora de Lenguaje y Comunicación titulada en la Universidad de Los Lagos. Ha publicado los libros *Las Tentaciones de Eva* (Colección de Premios Luis Oyarzún, Secretaría Ministerial de Educación, Región de los Lagos, 2003) y *Seducción de los venenos* (LOM Ediciones, Santiago, 2008). Sus poemas han sido incluidos en las antologías *Epu mari ulkantufe ta fachantu/20 poetas mapuche contemporáneos* (LOM Ediciones, Santiago, 2003), *Hilando en la memoria* (Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2006) y *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (Cedma, Málaga, 2007). Ha obtenido la beca para escritores del Consejo Nacional del Libro y la Lectura los años 2006 y 2008. Reside en Osorno.

#### Delirios de la Sal

(Del libro inédito *Shumpall*)

#### 1

Me dejo peinar en el ensueño  
 mal de ojo es esto

Pasmo de corazón  
dice mi orina

Agua de carmelitas  
untadas a la lengua

Punza la pena de los abandonados

Mal de ojo es esto

Falta tu líquido  
mezclado con mi orina

Mixtura de humores  
mi mal

Mal de ojos es  
que me arranques los cabellos  
tras las sábanas.

## 2

“Y él sigue escuchando mares  
que no aman sino a sí mismos.  
Pero tal vez ya nada escuche  
de haber parado en sal y olvido”  
(Gabriela Mistral)

Oscuro  
era uno de sus nombres.  
Oscuro, dijo,  
y sacudió su piel bajo la lluvia.

Se me enrolló en el cuello  
y con su humedad  
ciega en la niebla anduve.

Desde antes era que él me visitaba el sueño.  
Y no quise abrir los ojos  
por tenerlo cruzado en ese arco de fantasmas.

Oscuro, se llamaba y estaba entre la niebla.

Saco su lengua en la tormenta  
y vi los mapas dibujados de la mar  
en esa sed abierta que él tiene de venenos.

## 3

*Me temo que así como apareces en la Niebla,  
mañana te trague el humo blanco,  
el aliento de los mares.*

Que haré con tu locura niño-pep  
y con el vestido que me estorba en el silencio.

Qué estatuas de sal  
dibujará el viento sobre el agua.

Carne de mí que voy dejando.

Alimento de peces han sido mis cabellos.

He descendido a lo azul  
con un puñado de pájaros  
que trinando se despluman de visiones.

Qué haré contigo niño-pezu  
que de cantar no dejas  
adentro de este mar que son mis ojos.

#### 4

“¿Dónde estará mi lámpara de aceite  
dónde el poder para frotarla y hacerte surgir  
en medio de mí  
armado de truenos y arco-iris?”  
(Gioconda Belli)

Duermo en la orilla de un párpado  
que de sal lleno me ahoga.

No contestas,  
es sólo el mar que suelta sus aullidos.

Yo, estoy aquí,  
haciendo un collar de caracoles  
para tu cuerpo herido  
por los viajes del sueño.

Ya son tres meses de oscuridad en el puerto.

He albergado oleajes adentro de los ojos.

Y no te asomas,  
mi pedazo de luz,  
tú no te asomas.

La orilla de los llantos  
arroja peces que olvidaron tu nombre.

Yo estoy sobre mis huellas  
dando vueltas  
repito el número y el nombre  
de la estrella que ha pasado por la ola.

A veces tengo ganas de arrojarme  
al agua sal cuchillo del espanto

Mas por sueños es que te sé viniendo  
recién parido de las apariciones.

[Shumpall : ser mitológico mapuche. Especie de sireno o sirena que habita en ríos, lagos y mares. Se dice que tiene el cabello rubio y es de notable belleza].

## MARIBEL MORA CURRIAO

Nació en Panguipulli, décima región de Chile, en 1970. Es profesora de Estado en Castellano. Co-autora del libro *El Pozo Negro y otros relatos mapuche* (Pewma Ediciones, Temuco 2001). Poemas suyos se han publicado en las antologías *Sur Fugitivo: Poesía Joven de la Novena y Décima Regiones* (Jauría ediciones, Temuco, 2003), *Epu mari ũlkantufe ta fachantü/20 poetas mapuches contemporáneo* (LOM Ediciones, Santiago, 2003), *Hilando en la memoria* (Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2006) y *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (Cedma, Málaga, 2007). Parte de su poesía se ha traducido al inglés y al catalán. En la actualidad cursa un Doctorado de Estudios Americanos en la Universidad de Santiago de Chile. Reside en Santiago.

### INCHE KÜPALME

Me habita el delirio. Encendido el corazón bajo la luna, he debido cobijarme en mi küpalme. Vacío de alma. Tierras sin espesura. Lo demás se pierde en el parpadeo de la historia. Pero los abuelos aún nos sueñan desde las montañas. Por eso escribo estas palabras. También por los hijos y los hijos de los hijos. Mañana serán del mundo...

Afuera los días pasan, la escritura nos detiene. Puro anhelo estas palabras. Leves, mustias, átonas, nostalgia de praderas y de preces. ¡Ah! la poesía, *esa vieja y desesperada paciencia*, no me empuja ni me levanta, no me sueña ni me busca. Las visiones sí, las voces perdidas, kvtralwe encendido para espantar el miedo.

Manuela Colipe, abuela mía, madre de mis sueños; Manuel Curriao, voces oscuras, de linaje extraviado en el cruce de las sangres. Juan Colipe Ñancuvil, Bartola Gineo, José Ignacio Chiguay Lipimán, Margarita Curriao... en esas palabras bosque, aún podemos escucharlos. ¿Aún nos sueñan? ¿Todavía las vertientes acuden a su llamada? He visto sus corazones pintados en las estrellas, latiendo inconfundibles en la corola de las flores. Si no estuvieran ¿cómo respiraría el mundo?

Nos nombraron brujos, indios, nada. Posesiones, trofeos, vencidos en guerra, bajo *el yugo de la espada*.

Ya no hay montañas para huir de Kai Kai Vilu, el mundo entero es una sola planicie. El likan hipnótico me quema por dentro, posesía, perdida, sin el corazón, sin aliento. Por eso debimos ocultarnos en el monte de la palabra poética: maraña y espesura, delirio sin retorno. Pérdida, palpito agónico, canto, corazón y aire...

[INCHE KÜPALME: el origen mío, mi linaje.

kvtralwe: lugar donde está el fogón.

Kai Kai Vilu: la serpiente del mar, ser mitológico].

### LABERINTOS

Yo malen de otras edades  
     engendada mujer  
         y criada madre  
 vago a tientas por laberintos  
     de un mal sueño.

La casa de mis padres me es negada  
 y el silbido del viento rehúsa mi cuerpo.

Ayer los presagios  
     antiguas palabras  
 anudaban mi cerebro  
     las certezas.  
 Confundidas las visiones y los miedos  
     el camino  
         los himnos  
             la memoria.

¡Madre mía  
 machi  
 espíritu sagrado  
 ten piedad de mí!  
 ¡Abandona esta piel oscura!  
 Estos huesos yertos  
 no pueden ser tu casa.  
 Estas palabras no pueden ya  
 decir tu canto.

El río del cielo llevará  
 mis cabellos  
 cortados  
 en señal de sacrificio.  
 Meulen dispersará las plegarias  
 en ciudades paridas  
 como visiones.  
 Came  
 y fuego  
 los signos de mi vientre  
 el cáliz que redime la blasfemia.

Las puertas  
 la muerte  
 los caminos  
 la luz  
 las señales  
 la luna nueva  
 me confunden  
 se confunden  
 los signos  
 agobiados  
 los hijos de la memoria  
 en huerfanía.

Hasta el silencio ahogándose  
 en las sombras  
 arde  
 las sangres  
 de mis hijos  
 aún nonatos.  
 Un valle de sombras  
 de lágrimas  
 de ojos cerrados  
 se dibuja en el horizonte.

[Malen: mujer joven, muchacha.

Meulen: espíritu dueño del viento y de los remolinos].

### MARÍA TERESA PANCHILLO NECULHUAL

Nació en Chol Chol, región de La Araucanía, en 1958. Poeta mapuche-wenteche bilingüe. Como activa dirigente, ha representado a su comunidad en diversas reuniones políticas y sociales realizadas tanto en Chile como en otros países. También se ha desempeñado como comunicadora social conduciendo programas radiales en mapudungun y castellano y realizando reportajes para el boletín El Toki. Parte de su obra poética ha sido publicada en muestras y antologías, entre las que destacan *Amulepe Tayiñ Mogen/ Que nuestra vida continúe* (Govern Balear, Menorca, España, 2002); *Hilando en la Memoria* (Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2006); *Kallfu Mapu. Tierra azul. Antología de la poesía mapuche contemporánea* (Ediciones Continente, Buenos Aires, 2008); *Los cantos ocultos: poesía*



*indígena latinoamericana* (Lom ediciones, Santiago, 2008); e *Hilando en la Memoria, Epu Rupa* (Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2009). El año 2001 obtuvo el primer lugar en el Concurso de Poesía de los Pueblos Originarios en Lenguas indígenas. Reside en la comunidad We Juan Maika de la comuna de Traiguén, región de La Araucanía.

## ZVGUN

Aquí en la tierra  
hablamos todos,  
las aves,  
los animales,  
las aguas.  
Silba como el viento la culebra  
cuando viene el tiempo de lluvia  
y el silbar es su palabra.

Hay tiempo en que las ziukas  
hablan cantando al amanecer:  
¡CHOLLPIZ, COLLPIW!  
Es el tiempo en que el MAPU brota  
rayo a rayo hacia el Sol...  
y hay que levantarse para saludarlo.

En el mismo tiempo de Reproducción  
las ranas cantan en coro de noche  
y la luna en menguante  
abre cascarones  
en los escasos pajonales  
que van quedando.

Hay otros que siempre hablan llorando  
como el MAYKOÑO:  
KUKU, KUKU EM...  
así es su idioma.  
Para conversar con su abuela paterna.

Los gakiñ dicen:  
GAK GAK  
GAK GAK  
como recién nacidos llorando.  
Daban ganas de escarbar  
en el barro del pantano,  
pero cuando se buscan  
se meten más adentro de la tierra  
o se cambian de lugar.

Cuando niñas lo intentamos con mi hermana.  
y mis Pewmas en la noche  
fueron solo pesadillas  
SE ENOJARON...  
ESO NO SE HACE!  
dijo mi madre.  
Si se dejaran ver  
sería PERIMONTUN.

También hay animales  
que se ríen en su idioma  
como los perros  
y caballos.  
Mi Guardián salta y corre,

agarra su olla o un palo,  
 se ríe,  
 nos habla en su propio zvgun  
 cuando volvemos a la casa  
 o si llega algún conocido.  
 Pero llora  
 cuando ve al WEKUFV EN LAS NOCHES  
 Y cuando siente que viene el Nvyvn  
 con grado a terremoto,  
 entonces la gente se levanta y sale,  
 se sienta en el suelo agarrada a la tierra  
 le habla al temblor:  
 IÑCHE TA FANEN,  
 FANEN  
 FANEN  
 FANEN  
 FANEN  
 FANEN  
 yo soy pesada  
 pesada  
 pesada  
 pesada  
 pesada  
 pesada.

¿Y el AGUA?  
 ¡Oh, el agua!  
 Tiene un idioma único,  
 habla cantadito  
 una melodía en las mañanas,  
 al medio día otra  
 y en las tardes  
 otra diferente.

Hay que escucharla no más  
para saber que dice.

Así es la vida en mi MAPU.

En la lógica occidental  
 cualquiera me diría:  
 “eso se llama Sonido”.  
 Pero desde que somos CHE  
 siempre fue así y será  
 ZVGUN.

[Zvgun: el hablar, la comunicación, la palabra.

Ziukas: diucas. Aves que habitan principalmente los campos de Chile. Está presente desde Atacama hasta Magallanes

¡CHOLLPIZ, COLLPIW!: es el canto onomatopéyico en mapudungun de la diuca.

Mapu: la tierra, el territorio mapuche.

Maykoño: la torcaza silvestre.

Pewma: Sueño, soñar en términos generales. Los sueños son muy importantes para los mapuches, ya que pueden contener elementos y señales premonitorias. Por medio de ellos se puede también establecer contacto o comunicación con los antepasados y lo sobrenatural. Según los mapuches, los sueños influyen directamente en la vida cotidiana.

Perimontun: concepto que hace alusión a visiones y experiencias sobrenaturales que le ocurren a la persona que debe iniciarse como machi (chamán mapuche).

Wekufv, wekufe: es el espíritu, fuerza o energía del mal, que provoca desastres, enfermedades y muerte.

Nvyvn o nüyün: temblor de tierra, terremoto.

Che: la gente, los seres humanos].

**CALIBRE 2.568 \***

Me disparan desde La Moneda  
 Con una bala calibre 2.568.  
 Me disparan por tierra  
 Por papeles y lápiz,  
 Letra por letra me disparan.  
 Porque soy poesía-madre  
 Naciente  
 En la resistencia.  
 Porque soy canción celeste del universo.  
 Porque mis hijos se levantan  
 Enfurecidos y sonrientes  
 En las comunidades.  
 Asumen la emigración  
 En las ciudades,  
 Buscándome  
 Dentro de las urbes nocturnas,  
 Confusas,  
 Entre ladridos de perros,  
 Sirenas,  
 Disparos,  
 Bombas lacrimógenas.  
 Porque soy mapuche-pueblo  
 No me matarán con decretos  
 Ni con balas  
 De calibre recién inventado.  
 Podrán herirme,  
 Cercarme con estacas  
 Y alambres de púas,  
 Arrancarme de raíz  
 Los árboles,  
 Pero no entenderán  
 Cuando suene el kullkull y la xuxuka.  
 Recuperaré la sangre  
 de mis óvulos florecientes.  
 Seguiré procreando hijos indomables  
 Para defenderme.  
 Porque soy madre-padre, fuerza de la tierra,  
 No acallarán las voces de mis hijas,  
 Femeninas y maternas  
 Proclamándome  
 Desde el vientre del tiempo,  
 Desde la prisión.  
 Renaceré como fuego encendido,  
 bajaré de los volcanes  
 armada de canciones y palabras nuevas.  
 Porque en quinientos años  
 Nunca han podido  
 Dispararme en la boca.

[Kullkull o kul kul: Instrumento de viento hecho con el cuerno de un animal vacuno. Se le utiliza para convocar a grandes reuniones o para avisar sobre acontecimientos importantes a comunidades vecinas.

Xuxuka o trutruka: instrumento aerófono hecho con un coligüe ahuecado de aproximadamente 4 metros. En un extremo se le inserta un cuerno de buey que hace las veces de bocina o amplificador. Se le utiliza en todos los ceremoniales y reuniones comunitarias].

---

\* El título de este poema hace alusión al decreto de Ley N° 2.568 dictado por el gobierno de Augusto Pinochet el año 1979 y que permitió la subdivisión y la propiedad individual del territorio hasta ese entonces ocupado colectivamente por comunidades mapuches.

## ELIANA PULQUILLANCA NAHUELPAÑ

Nació en la comunidad mapuche Piutril, provincia de Valdivia, en 1963. Poeta mapuche-lafkenche autodidacta. Parte de su poesía se ha incluido en las antologías *Hilando en la Memoria* (Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2006), *Los cantos ocultos: antología de la poesía indígena latinoamericana* (LOM Ediciones, Santiago, 2008) y *Mamihlapinatapai: Poesía de mujeres Mapuche, Selknam y Yámana* (coedición Desde La Gente y Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Argentina, 2010). Ha publicado los libros *Raíces del Canelo* (Julio Araya Editor, Santiago, 2004) y *Azul Gris. Palabra e Imagen Mapuche en la Ciudad* (autoedición, Santiago, 2009). Desde 1981 reside y trabaja en Santiago de Chile, donde se ha vinculado a grupos culturales, organizaciones mapuches y grupos literarios.

### VIDA

Aquí está el universo  
reflejado en esta noche.  
Tu rostro es luna creciente,  
iluminado mar.

La inmensidad del agua  
día y noche danza,  
terminando su baile  
con gran sonrisa blanca.

Contemplo la orquesta  
de sonata interminable,  
barítonos con alas  
forman el gran coro.

Recibo la noche,  
diosa iluminada,  
ofrenda de energía,  
belleza incalculable,  
regalo de otras vidas.

### BORDANDO LA GREDA

Mis entrañas buscaron esparcir tu melodía.  
Se ha escapado el tiempo  
en que mis manos  
cuidadosamente  
envolvían tu cuerpo  
¡transparencia de luna!

Tus cabellos peinaba  
tejiendo tus trenzas,  
bordando con greda  
diseñé tu vestido.

En tu adolescencia  
florecieron tus pechos,  
tu cuerpo formado  
es aroma de tierra.

Tu infancia fugaz  
de mí se ha burlado.

**ARCOIRIS**

Se presentó un reino de colores  
sobre el pómulo del lago.

Con reverencia  
en aquel rewe saludo:  
es la madre,  
el hermano,  
¡Llanquileo, Huenchunao!  
¡Los clandestinos...!

El espíritu del Wenumapu  
los levanta buscando la libertad  
en la flecha multicolor.

[Rewe o rehue: especie de altar de la machi labrado en un tronco. Tiene 4 o 7 escalones por donde la machi asciende cuando está en trance espiritual.

Wenumapu: la Tierra de Arriba, la Tierra Celestial. Lugar al que ascienden las almas de los mapuches fallecidos. Concepto que hace referencia al territorio espiritual donde habitan los antepasados y al cual arriban los mapuches que no transgreden las leyes y el orden natural de las cosas. En este espacio espiritual los mapuches se transforman en peukos o cóndores del sol].

---

## LA MEMORIA SE ILUMINA

Luis E. Cárcamo-Huechante\*

---

*En nuestros días la vida ha cambiado; la generación nueva se ha chilenezado mucho; poco a poco ha ido olvidándose del designio y de la índole de nuestra raza; que posee unos cuantos años y casi ni sabrán hablar ya su lengua nativa. Entonces, ¡que lean algunas veces este libro!*

(Pascual Coña, en su testimonio narrado a W. de Moesbach, publicado en *Lonco Pascual Coña ñi tuculpazugun / Testimonio de un cacique mapuche*, 1930).<sup>1</sup>

Nuestra memoria se ilumina mientras leemos la extraordinaria poesía escrita por autores de origen mapuche en las últimas dos décadas. Y es que desde fines de los años ochenta se ha producido en Chile —un país, por lo demás, de notable producción poética— un fenómeno creativo que reinventa la tradición a partir de voces y registros provenientes del pueblo mapuche, proponiendo nuevos cruces entre lenguaje poético, formas de bilingüismo e interculturalidad. ¿Cómo entonces abordar una poesía que, de alguna manera, reinstala en la cultura letrada chilena la figura del “otro” que, bajo la denominación de “araucano”, se había hasta ahora enunciado y representado desde la perspectiva simbólica del discurso criollo?<sup>2</sup>

Este proceso de recuperación y reinención explica que, hoy por hoy, un pueblo originario se nombre y se identifique en su propia lengua: como *mapuche* o *mapuce* (que significa “gente de la tierra”).<sup>3</sup> Esto vuelve al menos problemático seguir hablando de los “araucanos”, al modo de don Alonso de Ercilla y Zúñiga o del mismo Pablo Neruda.<sup>4</sup> Pero yendo aún más lejos, son los imaginarios y los lenguajes de estos poetas los que van a interrumpir e interrogar el discurso criollo de la “chilenización”—es decir, la asimilación de las diferencias étnicas, culturales y lingüísticas al paradigma monoculturalista de una nación, de cuño hispano y europeo—; aquel proceso que, con desgarro y con rabia ancestral, denunciaba el longko Pascual Coña en el contexto de la primera modernización a inicios del siglo veinte, un reclamo y una denuncia que de modo elocuente se registra en el epígrafe con que se abre el presente ensayo.

---

\* Luis E. Cárcamo-Huechante es un académico de origen mapuche-williche. Doctorado en letras por la Universidad de Cornell, EE.UU., y actualmente enseña en el área de literatura latinoamericana y de estudios indígenas en la Universidad de Texas, Austin. Es autor del libro *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007), y también co-editor del volumen *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina* (con Alvaro Fernández-Bravo y Alejandra Laera; Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007).

<sup>1</sup> Este testimonio ha sido reeditado recientemente en Chile bajo el título *Un niño llamado Pascual Coña / Paskwal Koña pigechi pichi wexu* (Santiago: Pehuén Editores, 2003).

<sup>2</sup> El presente artículo constituye una ampliación del posfacio originalmente publicado en la antología editada por Jaime Huenún y Víctor Cifuentes: *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea / Pelótuñma ngútrámtunzúngu: fachántü ta mapuche ñi úlkántumeken* (Málaga, España: Diputación Provincial de Málaga / Servicio de Publicaciones, 2007, pp. 383-389).

<sup>3</sup> De acuerdo con el Censo Nacional de la Población del año 2002, existen 692.192 indígenas en Chile, un país de poco más de 15 millones de habitantes. Dentro de ellos, 604.349 serían mapuches. Al respecto, véase *Los derechos de los pueblos indígenas en Chile: informe del programa de derechos indígenas* (Santiago, LOM Ediciones / Universidad de La Frontera, 2003, pp. 407-418). Para una visión histórica general, consúltese José Bengoa, *Historia del pueblo mapuche: siglo XIX y XX*, (Santiago: LOM Ediciones, 2000), y sobre todo el excelente volumen editado por cuatro historiadores mapuches bajo el título *Escucha winka...! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*, por Pablo Marimán et al. (Santiago: LOM Ediciones, 2006). Sobre el estado del idioma mapuche, se pueden consultar los siguientes estudios en lingüística: respecto de Chile, *La lengua mapuche en el siglo XXI* de María Catrileo (Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, 2010), y, *Mapudungun. El habla mapuche* de Fernando Zúñiga (Santiago: Centro de Estudios Públicos, 2006); con relación a Argentina, *Pueblo mapuche: poéticas de pertenencia y devenir* de Lucía Golluscio (Buenos Aires: Biblos, 2006).

<sup>4</sup> Pienso en la alusión al pueblo mapuche en *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla y Zúñiga y en *Canto general* (1950) de Pablo Neruda. La categoría criolla de «araucano» se encuentra incluso en las compilaciones pioneras de textos poéticos mapuches, como el *Cancionero araucano* editado por Anselmo Quilaqueo Curaquea y publicado en 1939. Un nuevo discurso se constituye a partir del cuadernillo *Poemas mapuches en castellano* (1969) de Sebastián Queupul Quintramil; en este corpus, aparte de su carácter bilingüe, se abandona la figura del “araucano” y, como ya se evidencia en su título, se enuncia y se autotitula lo mapuche.

En este sentido, el proceso actual de emergencia literaria mapuche demuestra que aquellos autores de origen mapuche crecidos en la segunda modernización de fines del siglo pasado han leído aquel libro de 1930 —el “testimonio” de Pascual Coña— y han escuchado las aún poderosas voces de sus ancestros, al igual que se han familiarizado con los códigos de la lírica chilena y occidental. Ejerciendo un nuevo trazado de rutas y caminos, los poetas mapuches han logrado desviarse de las planas carreteras que caracterizan el paisaje de la modernización tardocapitalista en el Chile contemporáneo. A través de las rutas laterales y alternas de una resistente memoria cultural, estos poetas nos introducen en las voces, los ecos y las huellas provenientes de los antiguos espíritus de los bosques y las aguas del Sur; y, aún en medio de los hibridismos de la experiencia urbana de muchos de ellos, son capaces de iluminar el lenguaje escrito con retazos de fulgor *originario* y luminosidad simbólica.

La producción poética de estos autores es parte del contexto político, social, cultural e histórico que han vivido los *pueblos originarios* en Chile y en América Latina a fines del siglo veinte y principios del veintiuno.<sup>5</sup> En 1992, y en respuesta a la conmemoración de los 500 años de la llegada de Colón a tierras hoy conocidas como americanas, estos pueblos renovaron su sentido de identidad cultural e histórica a partir de su movilización colectiva en los diferentes países de la región. Así, uno de los hechos más emblemáticos de esta década se produjo el 1 de enero de 1994 con el levantamiento popular liderado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), en el sur de México; levantamiento que se sustentó en el masivo apoyo de las comunidades mayas de la región de Chiapas.<sup>6</sup> En esta coyuntura, uno de los conceptos que se consolidará será el de *autonomía*, una categoría política que puso en relieve la voluntad de los pueblos originarios por emprender sus luchas por la tierra y por sus derechos políticos y culturales a partir de sus propios liderazgos, modos de organización y plataformas políticas, en contrapunto con los discursos asimilacionistas de los Estados criollos y de los partidos políticos tradicionales.

La noción de autonomía, del mismo modo, va a aparecer con carácter ubicuo en el movimiento mapuche desde los años ochenta en adelante. En este sentido, lo que han logrado muchos poetas mapuches sería traducir esta cuestión de la autonomía como una práctica de diferenciación discursiva en las esferas estéticas y literarias. Ello no implica que sus escrituras no establezcan un diálogo o que estén desconectadas de las tradiciones de la poesía chilena, latinoamericana y occidental; por el contrario, gran parte de estos poetas operan con un denso conocimiento del canon poético de Occidente. Sin embargo, lo que deseo resaltar es que el sentido de autonomía y diferenciación se expresa en la capacidad de estos creadores de construir una poética sustentada en un alto grado de autorreflexión y en una manera singular de apropiarse, reformular y transformar tradiciones letradas no indígenas.

En el curso de la segunda mitad del siglo veinte, el género escrito más cultivado entre los creadores indígenas en América Latina ha sido la poesía. En el mundo andino, por ejemplo, el desarrollo de una poesía quechua contemporánea encuentra claros antecedentes en las antologías y reflexiones críticas de José María Arguedas (Perú), fundamentalmente en su *Canto kechwa* de 1938, y en los trabajos de Jesús Lara (Bolivia), específicamente el volumen *La poesía quechua*, publicado en 1947.<sup>7</sup> Es dicha tradición poética andina la que se vuelve a poner en relieve en compilaciones y estudios críticos como el de Julio Noriega, cuya antología *Poesía quechua escrita en el Perú* da cuenta de autores tan interesantes como Eduardo Ninamango Mallqui (Huancayo, 1947) o Dida Aguirre García (Pampas, 1953).<sup>8</sup> A su vez, hoy por hoy, un grupo significativo de poetas indígenas de México y Guatemala escriben en castellano y en sus lenguas nativas. La antología *La voz profunda*, editada y prologada por Carlos Montemayor, constituye una excelente muestra que incluye una producción literaria vinculada al menos a diez de las lenguas originarias mexicanas.<sup>9</sup> En este proceso, uno se

<sup>5</sup> La denominación *pueblos originarios* es usada con frecuencia, especialmente a partir de 1992, entre varias organizaciones políticas y culturales ligadas al movimiento mapuche. Según la antropóloga argentina Claudia Briones, «si la idea de Originarios remite a los derechos que resultan de su pre-existencia respecto del ordenamiento colonial del mundo heredado por los estados-nación modernos, la de Pueblos enfatiza que no son individuos sueltos sino conjuntos sociales con derecho a la autodeterminación, a su territorio y a la participación en la gestión de sus recursos e intereses». Otras denominaciones en uso, y con distintos tipos de recepción entre las comunidades originarias, son: pueblos indios, pueblos indígenas, pueblos aborígenes, minorías, nativos o primeras naciones. Estos usos dependen de las regiones y las comunidades específicas en el continente americano. Véase Claudia Briones, “Las palabras y las luchas, o de por qué los Pueblos Originarios no se reconocen como indios” (ensayo inédito).

<sup>6</sup> Consúltese Carlos Montemayor, *Chiapas: la rebelión indígena de México* (México D.F., Joaquín Mortiz, 1997).

<sup>7</sup> Hago referencia a las siguientes publicaciones: José María Arguedas, *Canto kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo* (Lima: Ediciones Club del Libro Peruano, 1938); y, Jesús Lara, *La poesía quechua* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1947).

<sup>8</sup> Véase Julio Noriega Bernuy, *Poesía quechua escrita en el Perú* (Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1993).

<sup>9</sup> Ver: Carlos Montemayor, *La voz profunda: antología de la literatura mexicana contemporánea en lenguas indígenas* (México D.F.: Joaquín Mortiz, 2004). Esta compilación tiene antecedentes en su previa publicación, *Los escritores indígenas actuales* (México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992).

puede encontrar con registros creativos de calidad, como se puede constatar en la poesía de Gerardo Can Pat (maya yucateco, Yucatán, 1957), Alberto Gómez Pérez (maya tzotzil, Chiapas, 1966), Briceida Cuevas Cob (maya yucateca, Campeche, 1969) o Natalia Toledo (zapoteca, Oaxaca, 1968). Con respecto a la producción poética maya en Guatemala, el crítico y estudioso Emilio del Valle Escalante (maya k'iche') ha recientemente publicado el volumen titulado *Uk'u'x kaj, uk'u'x ulew: antología de poesía maya quatemalteca contemporánea*, en el cual se incluyen los registros de poetas tales como Victor Montejo (maya pop'ti, Huehuetenango, 1951), Maya Cu Choc (maya q'eqchi, Guatemala, 1968) y Rosa Chávez (maya k'iche'-kaqchiquel, Chimaltenango, 1980), entre otros.<sup>10</sup>

En el caso particular de los poetas de origen mapuche, uno de los llamativos aspectos de su emergencia colectiva es la manera en que han superado la mediación del sujeto crítico criollo y han logrado intervenir activamente en el campo de la gestión editorial, de la reflexión literaria y de la discusión político-cultural en Chile. Es así que varios de estos poetas poseen publicaciones que dan cuenta de su capacidad de agencia crítica, como intelectuales insertos en un imaginario, una historia y una lucha de tipo comunitario. Entre muchos otros ejemplos se puede mencionar el caso de Elicura Chihuailaf, que aparte de escribir artículos de opinión en la prensa nacional, ha publicado un libro como *Recado confidencial a los chilenos*, un texto en prosa que busca sensibilizar a una comunidad lectora no mapuche respecto del valor de su cultura; o, de otra manera, cabe destacar la recopilación de testimonios del mundo mapuche-williche que ha realizado, en su calidad de historiador e investigador cultural, el poeta Bernardo Colipán.<sup>11</sup> Esta agencia crítica es lo que también se constata en el trabajo que conjuntamente han desarrollado Jaime Huenún y Víctor Cifuentes, no sólo al compilar los materiales de sus antologías (*La memoria iluminada*, publicada en el 2007; y otra previamente publicada en Chile en el año 2003) sino que en la política del idioma y la traducción que se expresa en su labor como creadores-editores: la reivindicación del *mapuchezüngun* como lengua literaria.<sup>12</sup> El bilingüismo es, desde esta perspectiva, una política lingüística y a la vez una estética.

De esta manera, los poetas indígenas contemporáneos nos sensibilizan, nos acercan y, hasta cierto punto, nos incorporan a los sinuosos y sorprendentes trayectos de sus diferencias lingüísticas y culturales; diferencias que, de un modo notable, han logrado *traducir*—en las múltiples dimensiones que puede tener el proceso de la traducción— en poéticas y estéticas. En este sentido, en las prácticas creativas de gran parte de los poetas mapuches actuales subyace una conciencia lúcida respecto del medio en uso, es decir, de la escritura (*wirinke dungu*). Sus poemas traslucen una constante reflexión sobre las técnicas del lenguaje, interrogando y a la vez potenciando sus dimensiones literarias y simbólicas.

En este mismo proceso, con conocimiento pleno, o parcial, o incluso carencia de la lengua mapuche (*mapuchezüngun* o *mapudungun*), no sólo ejercen prácticas de reformulación creativa de «la poesía»—como género ilustrado, canónico, moderno— sino que se religan con una tradición propia de imaginación, lenguaje y memoria poética. A pesar de que la mayoría de estos autores han perdido el vínculo con el idioma, sus textos poéticos dan cuenta de la presencia residual y desgarrada de su cultura ancestral; de esta forma, se problematiza (y dramatiza) el lugar de la enunciación presente, para evocar los ecos y las huellas de una antigua tradición oral, junto con registrar imágenes quebradas tanto con respecto a su pasado como a su actualidad histórica. En otro cauce, sin embargo, algunos de estos poetas intentan que su tradición y su memoria ancestral adquiera una mayor expresividad y una omnipresencia simbólica en su escritura, reestableciendo vínculos con el arte del canto mapuche (*ül*).<sup>13</sup> En esta veta, poetas como Lorenzo Aillapán, Leonel Lienlaf y María Isabel Lara Millapán, en su voluntad de llevar a efecto este rescate del *ül*, no sólo recitan sino que cantan sus poemas.

<sup>10</sup> Ver: Emilio del Valle Escalante, *Uk'u'x kaj, uk'u'x ulew: antología de poesía maya quatemalteca contemporánea* (Pittsburgh, EE.UU.: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010).

<sup>11</sup> Véase Elicura Chihuailaf, *Recado confidencial a los chilenos* (Santiago, LOM Ediciones, 1999); Bernardo Colipán, *Pulotre, testimonios de vida de una comunidad huilliche* (Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 1999).

<sup>12</sup> Hago aquí referencia a las siguientes antologías colaborativamente editadas por Jaime Huenún y Víctor Cifuentes: *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea / Pelótuñma ngütrámtunzüngu: fachántü ta mapuche ñi ülkántumeken* (Málaga, España: Diputación Provincial de Málaga / Servicio de Publicaciones, 2007); y, *Epu mari ülkantufe ta fachántü/20 poetas mapuches contemporáneos* (Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2003). Cabe destacar asimismo el hecho de que Jaime Huenún ha publicado varios artículos de opinión en la prensa chilena, abordando problemáticas relacionadas con la realidad mapuche actual, en términos tanto culturales como políticos.

<sup>13</sup> El término *ül* significa canto o canción y, transformado en verbo, como *ülkantun*, designa la acción de cantar. Es un arte del canto que tiene variaciones múltiples, dependiendo de los contextos en que funcione (ceremonias religiosas, guerras, cosechas, conquistas amorosas, reuniones de amigos, nacimiento de niños, situaciones de tristeza o pérdida, borracheras y fiestas). Véase Ramón Curivil, *Lenguaje mapuce para la educación intercultural* (Santiago, autoedición, 2002, pp. 22-23).



Las variadas políticas de lenguaje y representación que ponen en juego estos autores de origen mapuche han introducido una complejidad estética y cultural que ha redefinido cuestiones relativas tanto al sujeto que escribe como al modo mismo de la enunciación en el terreno poético. No se trata entonces de “una poesía de las etnias”. Es más bien un grupo de voces y registros poéticos cuya riqueza de lengua y lenguaje los vuelve difícil de codificar, ya sea que esto se haga de acuerdo a las políticas distributivas de determinada crítica académica o según la lógica de los “nichos culturales” reinantes en los mercados nacionales e internacionales de bienes simbólicos. Por otra parte, no se puede desconocer el hecho de que la propia categoría de poesía mapuche, así como la del poeta que habla desde dicho lugar, está sujeta a las ficciones de lectura de una sociedad nacional y global deseosa de construir su contraparte y compensación: la diferencia del otro. En dicho proceso, se han generado dinámicas de recepción y valoración que van desde el paternalismo cultural hasta la identificación política, volviéndose difícil elucidar las fronteras de la valoración literaria, cultural y de mercado.

De cualquier forma, el corpus de poetas mapuches contemporáneos en Chile es vasto y diverso, y ofrece varias entradas y salidas a la atenta lectura crítica. Aparte de los nombres más conocidos, como son los de Elicura Chihuailaf, Jaime Huenún y Leonel Lienlaf, actualmente existe una diversidad de registros poéticos, los que por cierto no siempre alcanzan la misma calidad literaria. He ahí las voces y escrituras de autores tales como David Añiñir, Lorenzo Aillapán, Cristián Antillanca, Sonia Caicheo, Jacqueline Caniguán, Víctor Cifuentes, Bernardo Colipán, Graciela Huinao, Paulo Huirimilla, María Isabel Lara Millapán, Faumelisa Manquepillán, César Millahueique, Roxana Miranda Rupailaf, Maribel Mora Curriao, Adriana Paredes Pinda y Erwin Quintupil, entre otros. No se puede dejar de mencionar en este proceso la poesía de Liliana Ancalao, una poeta del sur de Argentina; sus textos han sido incluidos en las antologías de Huenún y Cifuentes, lo cual da cuenta de un deseo político de integrar la Nación mapuche (*wallmapu*), que tradicionalmente incluiría el sur y centro de Chile (*ngulumapu*) y el sur de Argentina (*puellmapu*), constituyendo el territorio geográfico y simbólico del pueblo mapuche.

Desde una perspectiva literaria, el desarrollo de la producción poética contemporánea de autores de origen mapuche puede leerse en torno a un doble movimiento: uno, de mitificación, y, otro, de desmitificación. En este sentido, los registros de poetas como Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf han sido claves en la instalación de un tipo de poesía que, junto con llevar a cabo el cruce de dos lenguas, establece creativas intersecciones entre el código de la escritura y el dominio de la oralidad, ensamblando las técnicas de la lírica y las del canto mapuche. Creo que en ambos se establece una poética mitificadora y sacralizadora del mundo mapuche, compartiendo un tratamiento ritual y ceremonial de la palabra poética. A partir de dicha actitud lírica, con cierto resabio vático, estos poetas ofrecen una representación del mundo mapuche contemporáneo como un territorio simbólico aún impregnado por la trascendencia de lo sagrado y de lo mítico. Así, un tono de solemnidad y gravedad recorre con particular fuerza las escrituras de Chihuailaf y Lienlaf. Esta tendencia también puede encontrarse en poetas dados a conocer en años recientes, tales como Adriana Paredes Pinda, cuya indagación poética, con una marcada dimensión de género (sexual), nos devuelve a los sustratos simbólicos del mundo de la *machi*.<sup>14</sup>

En otro cauce muy diferente, un grupo significativo de autores plantea una poética más bien desmitificadora, caracterizada por una actitud de cuestionamiento de la propia identidad y por una retórica más abierta al coloquialismo y a la ironía, para dar cuenta de un universo mapuche contemporáneo sujeto a hibridaciones y a tensiones identitarias. En esta veta, la poesía de Jaime Huenún, sin dejar de lado la gravitación de lo simbólico, desarrolla un lenguaje en el que se incorpora la ironía y se profundiza en la ambivalencia e hibridez del discurso. Al mismo tiempo, su escritura juega con los mestizajes al interior del castellano e incorpora diálogos intertextuales característicos de la contemporaneidad poética, testimoniando así la heterogeneidad de una realidad mapuche contemporánea en constante proceso de transculturación. Otros poetas más recientes han ampliado esta condición fronteriza e híbrida del sujeto a partir de propuestas orientadas a registrar la experiencia del mapuche urbano en Santiago, Temuco, Osorno u otras ciudades, fenómeno identificado culturalmente a través de una nueva figura espacial: *Mapurbe*.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> La o el *machi* pertenece al grupo de personas que en la sociedad mapuche son considerados sabios (*kimche*); en este caso, las o los *machi* «cuando son requeridos reciben los conocimientos a través de los sueños (*peuma*) o mediante el *kvimin* (éxtasis)» (Curivil, op. cit. 10, p. 36)

<sup>15</sup> El poeta David Añiñir Guillitraro publicó precisamente un poemario bajo el título *Mapurbe* (Santiago: Odiokracia Autoediciones, 2005; Santiago: Pehuén Editores, 2009, segunda edición). Esta publicación contribuyó a la puesta en circulación del neologismo

Uno de los registros más interesantes al respecto se puede observar en la poesía de Paulo Wirimilla, en la cual se entrecruzan los signos e imágenes de la sociedad mediática con el prisma melancólico de un sujeto cuya identidad se halla trastocada. También el cruce de lenguas urbanas y ancestrales, mediáticas y míticas, se hace patente en el travestismo discursivo de la escritura poética en prosa de César Millahueique. En otras coordenadas, la escritura de Roxana Miranda Rupailaf explora su ambivalente cruce con el discurso religioso occidental-cristiano, sugiriendo en cierta forma la problemática aunque ubicua presencia de éste en el mundo mapuche contemporáneo.

En suma, la producción de los poetas mapuches no sólo vuelve más compleja nuestra relación con el canon lingüístico, literario y cultural, sino que también pone en relieve la heterogeneidad del mundo mapuche actual; no hay pues un solo sujeto mapuche sino que son varias y múltiples sus identidades. La heterogeneidad del pueblo mapuche actual tiene relación con sus complejos procesos de dispersión y re-territorialización en ciudades y campos del país, así como en distintas áreas geográficas (Regiones Metropolitana, del Bío-Bío, de la Araucanía, de los Ríos y de Los Lagos, e Isla Grande de Chiloé en Chile; las provincias de Neuquén, Río Negro y Chubut, y hasta cierto punto de Buenos Aires, Mendoza y Santa Cruz, en Argentina). Asimismo, debe considerarse la presencia histórica de cuatro grupos principales en su seno: los *pehuenche* (gente de la cordillera), los *lafkenche* (gente del agua o la costa), los *nagche* (gente de los llanos) y los *williche* (gente del sur).

La forma en que cada uno de estos grupos ha experimentado la modernización marca sus grados de preservación de la memoria cultural, la lengua, los vínculos comunitarios y la relación con la tierra. Sin duda que estas diferenciaciones ameritan un examen más exhaustivo de los poetas incluidos en esta antología y de la manera en que, en cada uno de ellos, se configuran sus imaginarios poéticos con relación a sus localizaciones territoriales y simbólicas dentro del contexto mapuche contemporáneo. Se trata de dar cuenta de una producción con variadas estéticas y voces, constitutivas de un proceso que excede el horizonte simbólico de la poesía en Chile. Se trata de un proceso literario que, en su agencia estética y a la vez política, interroga el estatus de las diferencias dentro del gran *mall* multicultural de la contemporaneidad y forma parte activa del resurgimiento intelectual y político del *wallmapu* en la presente escena global.

---

identitario *mapurbe*, que entremezcla la territorialidad del mapuche (mapu=tierra) con el espacio de la urbe (chilena) y crea así un nuevo imaginario espacial, de carácter intercultural, que identifica la experiencia de los mapuches en la ciudad. A este respecto, se debe consignar el hecho de que la proporción de mapuches que han migrado a la capital chilena y a otras ciudades es bastante alta. Siguiendo los datos de los Censos de Población 2002 en Chile, recientes estudios indican que en el área urbana del Gran Santiago (Región Metropolitana) existen 124.459 personas mapuches, los cuales se han desplazado desde el sur a la capital en el curso del siglo veinte y muy especialmente en las últimas dos décadas. En tanto, en la Región de la Araucanía (sur de Chile), tradicionalmente asociada con el mundo mapuche, existiría un número de 159.638 mapuches, distribuidos en áreas rurales, semi-urbanas y urbanas. Esto tiene como telón de fondo una población mapuche total de 604.349 personas en el país. Véase *Los derechos de los pueblos indígenas en Chile: informe del programa de derechos indígenas*, op. cit. 2, p. 417.

---

## LITERATURA HACKER Y EL NAHUAL DEL LECTOR

Alan Mills\*

---

### 1. Literaturas indígenas y hackers del ciberespacio literario<sup>1</sup>

William Gibson, en su legendaria novela *Neuromante*, definió de la siguiente manera al ciberespacio:

*Es una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores, en todas las naciones... Una representación gráfica de la información abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja...*

Comienzo con esta cita, pues me pareció importante dejar claro que cuando este texto se refiera al ciberespacio no se estará hablando sólo de las computadoras, de las bases de datos, o de la tecnología que permite el establecimiento de redes virtuales de información y comunicación: el ciberespacio, repitamos, va más allá, es la alucinación consensual, es la representación holográfica de una mente colectiva.

Esta definición nos ayudará a imaginar la literatura desde un punto de vista singular.

Pensaremos aquí a la literatura latinoamericana como un estamento ciberespacial, como un muy particular delirio consensual: la interconectividad virtual de lecturas y acuerdos simbólicos alrededor de las múltiples obras que componen el mapa literario de los países que alcanzaron su independencia de la Corona Española hace más o menos doscientos años.

Los legítimos operadores de este ciberespacio utilizan al idioma español como lenguaje de navegación, y se valen también, aunque subsidiariamente, de otras lenguas occidentales (principalmente el inglés y el francés), de donde se toman valores y orientaciones de lectura.

Al mismo tiempo, es el código letrado el que se usa para configurar una jerarquía de la producción literaria que flota en este ciberespacio. Los libros impresos funcionan como el software privilegiado para la operatividad de este sistema.

Las lenguas indígenas del continente no aparecen como canales de mediación, o negociación, o difusión de las lecturas del ciberespacio literario latinoamericano. Y del mismo modo, la producción oral no es considerada como parte del corpus simbólico de dicha literatura.

En este contexto, un autor que no ha publicado un libro impreso en idioma español y cuyas principales referencias no se encuentran en las tradiciones hispánica, francesa, portuguesa, o anglosajona, no sólo se encontraría por afuera del ciberespacio literario latinoamericano, sino que además se estaría enfrentado a un sistema de código cerrado.

En informática un programa es de código cerrado cuando el código fuente no se encuentra disponible para cualquier usuario, es decir, cuando no se hace público. Se le llama así en contraposición al código abierto, o software libre.

---

\* Guatemala, 1979. Poeta. Ha publicado *Los nombres ocultos*, *Marca de agua*, *Poemas sensibles*, *Testamento futuro*, *Caja Negra XX 2012* (México, 2009 y Guatemala, 2010) y *Escalera a ninguna parte* (Guatemala, 2010). Su libro *Synopses* ha sido recientemente publicado en Francia. Parte de su obra fue incluida en la antología de poesía hispanoamericana *Cuerpo Plural* (España, 2010). Participó en encuentros literarios como *Les belles étrangères* del Centro Nacional del Libro en Francia y en el Festival Internacional de Poesía de Rosario, Argentina. Ha dictado talleres de creatividad literaria para el Instituto Cervantes de Sao Paulo, Casa de Letras y Ecuñhi de Buenos Aires, entre otras instituciones de diversos países. Como traductor ha publicado *90-00: Cuentos brasileños contemporáneos* (Perú, 2009). Es colaborador del blog de periodismo literario *Los Superdemocráticos* (Alemania) y mantiene el blog *Revólver*: [www.alanmills.blogspot.com](http://www.alanmills.blogspot.com)

<sup>1</sup> Texto leído en *Literaturas americanas. 200 años después de la emancipación política* en la mesa: "Lenguas en conflicto en América Latina", Centro Cultural Parque de España, Rosario, octubre 2010.

Las calificaciones requeridas para navegar en el estamento ciberespacial de la literatura latinoamericana rebasan, por mucho, las condiciones socioeconómicas y culturales en las que las comunidades indígenas del continente subsisten. De esa cuenta, una de las estrategias que los autores indígenas usan para insertarse en este sistema de código cerrado, es la de convertirse en hackers.

## 2. ¿Hackers?

Mi intervención resulta exótica por cuanto la identidad indígena está siempre referida, dentro del binario semiótico, a representar lo pre-moderno, lo arcaico, lo primitivo.

Hace un par de décadas visitaba Guatemala por primera vez la antropóloga norteamericana Diane Nelson, quien quedó fascinada por el conocimiento de los filmes de ciencia ficción en las comunidades más apartadas del Triángulo Ixil. Según nos cuenta la antropóloga en su libro *Man Ch'itil*, su nombre, Diane, fue de inmediato referido a Diana, protagonista de la serie televisiva “V, Invasión Extraterrestre”. Los indígenas del Ixcán, con los que comenzaría una diversidad de pesquisas, le apodaron “Diana, La Reina de los Lagartos”, como un sutil homenaje a la serie con la se entretenían por las tardes, donde los alienígenas reptilianos intentaban infiltrarse en la humanidad para conquistarla, suscitando acciones de declarada insurgencia por parte de nuestra especie.

Esta implosión de lo hipermoderno en un ambiente considerado pre-moderno llevó a Diane Nelson a la formulación de la categoría del maya-hacker: “una articulación destinada a sugerir la yuxtaposición incongruente entre la ciencia ficción y la ciencia social de la antropología”. Nelson propone a la ciencia ficción como un ingrediente cognitivo que alteraría de forma radical el estudio antropológico, ayudándole a dilucidar “la brecha entre la certeza en la posibilidad inmanente y los reflejos de sus interpretaciones éticas, sociales y espirituales”.

Para Nelson, un maya-hacker es aquel sujeto miembro de una colectividad indígena que adopta una serie de estrategias para quebrar el código cerrado de la modernidad capitalista y de sus aparatos estatales, insertándose en el ciberespacio de la cultura del mismo modo en que los hackers ponen en jaque la seguridad de los parajes de la Web.

Un hacker no controla el sistema en el cual trabaja, pero conoce a fondo sus tecnologías y códigos.

El activista indígena de derechos culturales no es para Diane Nelson un “indio negado”, un “indio ladinizado”, o un traidor a su grupo étnico (porque habla español, se tituló en la universidad y conoce los vericuetos de la cultura moderna global), sino un maya-hacker. Alguien que navega una Nación-Estado-Ciberespacial a través del conocimiento de códigos clave que le permiten obtener información valiosa (los Derechos Humanos, por ejemplo) para la subsistencia de sus comunidades.

Una forma muy simple de demostrar la existencia de una Nación-Estado Ciberespacial reside en la constatación de que no es necesario leer el Código Penal para evitar salir a la calle y convertirse en un asesino en serie. La alucinación consensual opera en nuestros cuerpos, introduciéndose así la ley en nuestro propio flujo sanguíneo, controlándonos de un modo biopolítico, para decirlo con Foucault. Somos nuestro propio represor y nuestro propio juez. Vivimos desde siempre en una especie de fantasía orwelliana.

Del mismo modo, no hace falta haber leído toda la literatura latinoamericana y su crítica para asumir una serie de convenciones y acuerdos tácitos que la regulan. Estas convenciones son las que persiguen normativizar las lecturas, establecer las jerarquías y certificar las legitimaciones, creando ese holograma ciberespacial llamado “literatura latinoamericana”. Un delirio consensual que nos empuja, por ejemplo, a no cuestionar el uso del español en cuanto lengua oficial de dicho sistema y a considerar a los pueblos indígenas como sujetos adyacentes al mismo. El indígena, o el sujeto perteneciente a cualquiera de los grupos étnicos que transitan la cultura en términos de subalternidad, no es considerado un lector destinatario del corpus literario. A nivel de la imaginación colectiva, los pueblos indígenas son considerados sujetos pre-literarios o, en el mejor de los casos, vestigios vivientes de una literatura que ya no existe.

Es por esto que también me permito usurpar un mecanismo de la ciencia ficción para transformar esa lectura represiva que opera sobre las culturas originarias del continente, la cual los obliga a aparecer en calidad de paisaje, vestigio, o ruina. Pretendo resquebrajar esa imposición que obliga a las culturas indígenas a representar un pasado del cual escapamos a toda velocidad, trasmutando su identidad hacia la representación de un futuro post-exótico, multilingüe, y con una literatura que se socializaría a través de los más diversos soportes (incluso rituales).

Entenderemos esta transformación de los autores indígenas hacia “hackers literarios” si imaginamos el carácter cíclico del tiempo: se viajaría tanto hacia atrás (a través del estudio de textos ancestrales, por ejemplo) que se terminaría apareciendo en algún lugar del futuro.

Digamos que así completaríamos el recorrido de un círculo temporal que nos haría dar un salto cuántico, pasando a otro nivel de conciencia.

### 3. Las estrategias del pillaje

El viejo binomio “liberal-conservador” ha dejado casi por completo de representar un campo de contradicciones reales para trasladarnos al escenario de la performatividad política. La guerra actual entre el código cerrado y el software libre, aparece en nuestras pantallas como una contradicción en verdad operativa.

Por un lado, Mcintosh, Microsoft y todas las empresas que desean transformar la web en un territorio donde el acceso a los servicios sea de pago y donde la circulación de la información esté controlada por quienes detentan el código. En el otro bando estarían los *commoners*, los activistas de *creative commons*, los hackers y todos aquellos que luchan diariamente por un ciberespacio cuyo software sea libre, gratuito, y que además permita la posibilidad de su alteración y reformulación.

Estos son verdaderos lenguajes en conflicto. Una guerra de guerrillas virtual.

Recuerdo la primera vez que visité la ciudad maya de Tikal, en Guatemala. El guía nos orientaba sobre su historia y sobre las particularidades de esa espectacular arquitectura. Cuando una turista le preguntó respecto a las razones por las cuales los mayas abandonaron esta ciudad, el guía respondió explicando que la última dinastía reinante no había sido capaz de sortear la crisis de recursos provocada por las sequías y por el propio desgaste del entorno que su ritmo de producción provocaba. La legitimidad política de la élite había sido minada por su incapacidad para enfrentar la crisis, propiciando cruentas insurrecciones que dieron al traste con la unidad del reino.

Lo que más llamó mi atención fue el relato del guía sobre la actitud de las élites, sobre su arrogancia suicida. Los reyes eran los únicos que tenían acceso al código matriz, los únicos que sabían interpretar los códigos, hecho que terminó impidiendo que los plebeyos triunfantes fueran capaces de sostener el control de una ciudad compleja, tan moderna y letrada, a su modo. Esto los llevaría a la diáspora y al final de la grandeza para los mayas de Tikal.

Esta parábola funciona como una metáfora transtemporal sobre el destino de nuestras culturas. Si se quiere transformar el mundo, pienso, más allá de la búsqueda de una insurrección total, al estilo de lo que actualmente son las diversas variantes de «terrorismo», deberíamos crear estrategias que permitan diseños intersticiales de cultura que faciliten la libre circulación del conocimiento.

Volviendo a pensar al ciberespacio de la literatura latinoamericana, tampoco se trataría entonces de abolir la tradición crítica, ni nuestra modernidad literaria, desdeñándola y asumiendo que se podría construir una nueva lectura a partir de cero. Según Žižek y su mirada lacaniana, en la dinámica virtual “el sujeto/interactor necesita de un conjunto de reglas sin las cuales se sumergiría en una experiencia psicótica de un universo en el cual ‘hacemos lo que nos da la gana’ y somos, paradójicamente por esa misma razón, privados de nuestra libertad, atrapados en una compulsión demoníaca”.

De acuerdo con el *New Hackers Dictionary*, un hacker es “una persona que explora los detalles de los sistemas de programación y cómo extender y aumentar sus capacidades, alguien que disfruta el reto de vencer o burlar creativamente las limitaciones”. Diane Nelson afirma que “hackear” quiere decir “comprender y controlar la tecnología informática y, lo que es más importante, tener la capacidad de formar redes de comunicación y de intercambio de información”.

Visto así, las personas de origen indígena que han tenido acceso a estudios literarios superiores, posgrados en literatura comparada, o en lingüística, o escritura creativa, etc., se transforman, por una suerte de operación alquímica de lectura, en hackers del sistema literario occidental. Los poetas y escritores en lenguas indígenas que publican sus libros, interviniendo el diálogo del ciberespacio latinoamericano, se convierten asimismo en hackers literarios. Sus redes de conocimiento literario, sus transacciones de información intertextual retornan al saber acumulado de sus comunidades, pero al mismo tiempo alteran y modifican el código matriz de lo que llamamos “literatura latinoamericana”.

Pienso, por ejemplo, en Humberto Ak'abal y su autotraducción (¿se autohackea?) del quiché al español, creando una lírica tan minimalista como barroca y delirante. Un poeta que puede ser leído dentro de la categoría de lo “experimental” (por su exploración onomatopéyica y sus performances varias), pero que al mismo tiempo está recubierto del vapor de lo que interpretamos “clásico”. Pienso en Jaime Huenún creando una poética radicalmente nueva donde se puede rastrear por igual a Georg Trakl y a sus antecesores mapuches. Pienso en Roxana Miranda Rupailaf, con su danza ritual posmoderna, y no puedo dejar de imaginar que el hacker literario será el tejedor del holograma intersticial de las redes por donde circulará la literatura del futuro.

Basta leer un poema de la poeta mapuche Roxana Miranda Rupailaf, donde se nos pinta un paisaje fantástico que podría relacionarse con los escenarios de la Tierra Media de Tolkien, sin perder la sutil cadencia de la poesía de su propia tradición materna:

### **Pareja**

Un caballo vuela al sur en medio de la guerra.

Un caballo sin alas montado en una nube,

me llama a la puerta de mis sueños

donde soy una potra más rubia que el sol.

Indomable como un pensamiento,

relincho mis ilusiones con olor a hierbas.

Despierto.

El caballo se cae del cielo

y me deja preñada.

## **4. Hackeo en múltiples direcciones**

La operación de hackeo literario carecería de sentido si fuese restringida a otro código cerrado: el de la etnicidad. El hackeo literario sólo alcanzará su plena operatividad como categoría de lectura si propicia un flujo hiperdinámico de información en múltiples vías. Así, un escritor de origen hispánico, o mestizo, o europeo, o que se asimila a sí mismo dentro de la cultura occidental, pero que al mismo tiempo aprende a decodificar el saber literario de los pueblos originarios y/o consigue leer y expresarse en una de sus lenguas, será otro espécimen valioso de hacker.

Leyendo las primeras quinientas páginas del *Borges* de Bioy, me llamó la atención que Borges y su gran amigo hayan leído el *Popol Wuj*... dice Bioy que lo habrían comentado una noche con mucha admiración. Pero la entrada en el diario de Bioy Casares es muy escueta, como si no hubiese podido evitar mencionarlo.

Ese mismo día, 23 de abril de 1953, cuenta que tradujeron el cuento “Los brahmanes y el león”, del *Panchatantra*.

Quiero imaginar que más adelante, en ese libro llamado *Borges*, Bioy comentará alguna cosa más detallada sobre el cuento “La escritura del dios”, el único relato de Jorge Luis Borges que fue ubicado en el mundo prehispánico mesoamericano. De dicha pieza de ficción extraigo este bello fragmento relatado por la voz del personaje-narrador, Tzinacán, el cual nos ayudará a comprender la categoría de “literary hacker” desde un punto de vista bastante peculiar:

*¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios, toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y cuanto puede comprender un lenguaje, son las ambiciosas y pobres voces humanas, todo, mundo, universo.*

La bella descripción borgiana parecería hacer referencia a la codificación de un estamento ciberespacial. El ciberespacio entendido también como una especie de Gran Otro lacaniano, aparece en la imaginación de Borges en calidad de “escritura del dios”: una palabra que articularía a todas las palabras. Un tigre refiere a todos los tigres, estableciendo el hiperlink desde el nombre del animal hacia el arquetipo de la fiera y luego hacia su materialidad.

Borges también sugiere una interface extraordinaria para explicar el tejido de esta red virtual de saberes que atraviesan la mente del personaje-narrador: la escritura de todo el universo, es decir, la escritura del dios, es decir, el ciberespacio puede leerse en las redes dibujadas por las manchas de la piel del jaguar. Borges entiende a la escritura como algo que está más allá de la representación de palabras en caracteres latinos y hace la referencia a 14 palabras mágicas, o palabras clave, *passwords*, que nos permitirían develar el misterio de la piel del jaguar.

Veamos: en la cosmogonía prehispánica mesoamericana existen 13 niveles de cielo. Es el número 13 el que aparece asociado al mundo superior, al mundo de las ideas platónicas, a eso que Jung llamó el “inconsciente colectivo”. Por eso, cuando el escritor argentino nos propone la cifra 14, parecería querer indicarnos que existe todavía un nivel más allá del cielo, algo más allá del inconsciente colectivo, una palabra realmente mágica que estaría más allá del ciberespacio y nos llevaría al hiperespacio. Al infinito.

Tzinacán es el nombre de ficción escogido por Borges para nombrar al príncipe cakchiquel que protagoniza su relato, quien aparece encerrado enfrente de un jaguar, también enjaulado, por el Adelantado español. Este nombre, Tzinacán, me había sonado inicialmente como algo parecido a “perro + serpiente”, pero luego descubrí, leyendo a Balderston, que en realidad significa “murciélago”. Resulta por lo menos “curioso” que Jorge Luis Borges haya estado al tanto de este detalle tan particular como decisivo: la comunidad cakchiquel se identifica a sí misma a través del murciélago, que es la representación arquetípica (o sea, el nahual) de la muerte y la transformación en el calendario maya Tzolkin. Esto quizás se relaciona de forma mística y trágica con el rol de aliada de los españoles que la etnia cakchiquel desempeñó durante la conquista.

Leo «La escritura del dios» varias veces, con admiración, y me resulta maravilloso percibir que esa idea de infinito, siempre desarrollada con belleza y profunda inteligencia por Borges, también le haya sido sugerida por este príncipe maya-cakchiquel que contempla a un jaguar, mientras reflexiona en paralelo sobre la divinidad y la inminente muerte que le será donada por el conquistador Pedro de Alvarado. También habla Tzinacán de una rueda infinita (hecha de agua y fuego) que podría relacionarse, pienso, con Gucumatz (Quetzalcoátl) y que, a un tiempo, dejaría sugerida una primera referencia al aleph.

¿O no sería el aleph, acaso, la representación borgiana de ese momento en que el Corazón del Cielo crea a los cuatro primeros hombre-jaguar, quienes son capaces de verlo todo, de penetrar las cosas, de ver lo oculto y registrar el pasado, presente y futuro entremezclándose?

Me atrevo a decir que Borges hizo operativa una lectura del tipo hacker alrededor del saber de los pueblos indígenas de Guatemala. Decodificó no sólo el *Popol Wuj*, sino que también supo descifrar el contenido arquetípico de sus intrincada metáforas y elipsis. El relato de “La escritura del dios” también denota un profundo conocimiento del entorno histórico de la conquista del reino cakchiquel en Guatemala. A diferencia de Miguel Ángel Asturias y otros indigenistas de la época, Borges no intenta copiar una prosodia, es decir, no hace playback. El argentino intenta desentrañar el código y hackear la cultura para trasladar ese conocimiento al software llamado *El Aleph*, el cual circulará en el ciberespacio de la literatura argentina, latinoamericana y finalmente universal, de forma transformadora.

Ya había dicho que el murciélago es el nahual de la muerte y la transformación para los mayas. La misma muerte y transformación que están representados en el Tarot de Marseille por el arcano número 13. Es importante decir que el Tarot de Marseille, al igual que el Tzolkin, no es más que un dispositivo de software que nos ha trasladado esa sabiduría milenaria que luego Carl Jung sistematizaría: la teoría de los arquetipos.

Y quizás sea a través de una lectura arquetípica que entenderemos por qué el 21 de diciembre de 2012 es importante para los mayas: ahí se dará inicio el B’aq’tun número 13, que implicaría la transformación de la humanidad. Y la muerte de una era.

Otro escritor argentino que aprovechó su lectura del *Popol Wuj* es Antonio di Benedetto. Aunque en Di Benedetto la operación de hackeo no alcanza la profundidad, ni el alcance, de Borges, sí resulta llamativo que se ocupe del reverso del Mundo Superior. De las altas ideas interconectadas, pasamos con di Benedetto al espacio de las sombras.

Es inquietante la relación entre el Inframundo de los quichés (Xib' alb' a) y la decadencia en la que termina desembocando Emanuel, el protagonista de *Sombras nada más...*, novela publicada por Antonio Di Benedetto en el año 1985.

En cierto momento de la historia, Alba Rosa, la amante guatemalteca del protagonista (también llamada "Chimalmat" en la narración), le dice:

*¡Oh, lo desconocido! ¿Sabes dónde comienza? Guárdate del camino negro. Antes de llegar a Xib' alb' a, lugar del desvanecimiento y de la muerte, se cruzaban cuatro caminos: el rojo, el blanco, el verde y el negro, que efectivamente de los cuatro era el Xib' alb' a el que halagaba el orgullo de los viajeros para atraérselos, diciéndoles que era el camino del rey. Pero el Xib' alb' a era el lugar de la desesperación, del desvanecimiento, de los muertos.*

Alba Rosa también narra para Emanuel la historia de Vucub-Caquix (marido de Chimalmat), quien es derrotado por los gemelos héroes a causa de su soberbia. La leyenda del *Popol Wuj* relata que Vucub-Caquix queda desdentado por un golpe certero silbado por la cerbatana de Huhahpú, el joven y mágico gemelo sagitario. Esta carencia de dientes simbolizaría la pérdida del poder, la decadencia y, finalmente, la justicia impartida por las fuerzas del equilibrio cósmico.

Emanuel consigue descifrar el meta-mensaje de Alba Rosa y dilucida que ha perdido todo el poder de fascinación que alguna vez tuvo sobre ella, cosa que acentúa su sentimiento de desdicha. Se infiere, entonces, que Xib' alb' a (el Inframundo de los quichés) es el reino de las sombras trasmutado por mérito de la ficción en el viaje de Emanuel a Centroamérica, ese sitio en donde no le quedará otra opción que mirar "sombras, nada más"...

Y ésta es la metáfora perfecta de su caída en desgracia.

## 5. El nahual del lector: una estrategia

Veamos ahora a la obra literaria como la representación material de la serpiente emplumada y como una de las manifestaciones de su retorno a nuestra psique. Afirman los quichés que el amanecer es el propio acto de esparcir la simiente en el firmamento. La escritura podría ser, entonces, la agricultura del vacío o de los campos celestes, y cada letra sería una estrella, semilla de luz, generando imágenes o metáforas-constelaciones, haces luminosos que tocan el cuerpo holográfico de la página.

Una letra es una partícula de polvo estelar.

La lectura es el primer desafío al vacío: es la forma en que nos tocamos por dentro, creando un espejo convexo al interior de la mente y el corazón del Otro. Es la verdadera continuación de nuestra privada página espiritual: un documento eléctrico que se comparte, un *attachment* que alteramos desde que lo vamos descargando.

Mi ensayo propone la imaginación de nuevos software de lectura. Libros de código abierto que permitan una navegación intersticial de nuestra diversidad. Mientras el mundo se maravilla con los nuevos dispositivos de hardware, mientras todos caemos seducidos por el I-Pad, buscando quizás convertirnos en escritores cosmopolitas (que en traducción castiza quiere decir escritores europeizantes y modernólatras), me gustaría proponer un desplazamiento. Hacer un viaje en otra dirección.

Usar el Tzolkin y el *Popol Wuj*, en su función de software transhistórico, permite la sincronía entre el pasado y el futuro, creando el axis mundi del presente eterno. Algo parecido a cavar un agujero de gusano en el tiempo. Libros ancestrales usados como un software que permitirá comprender un mundo donde la virtualidad ha sustituido a su representación material. Libros que son compuertas que dan al mismo futuro experimentado en su actual sensación de ayer imaginario.

Al código cerrado de la modernidad occidental, que integra los saberes milenarios bajo la etiqueta del folclore, del new age, o de la mera antropología, hay que oponerle un código *open source*, donde se liberaría el acceso al conocimiento por intermedio de una operación de des-jerarquización simbólica, donde se permite la manipulación recreativa de la riquísima



tradición literaria occidental, inyectándole sustancias que la catalizarían hacia un ciberespacio literario en el cual la multiplicidad arquetípica del universo se verá más fielmente reflejada.

Una operación hacker es la de imaginar a la lectura como la capacidad de ser guiado y transformado por el propio texto. Inspirado en los gemelos héroes del *Popol Wuj*, quienes triunfan por la autotransformación que hicieron, pienso a la obra literaria como la tecnología que será capaz de darnos la capacidad de la mutación perenne, renovando los ciclos de la vida y la muerte día con día.

Nací hace treinta y un años bajo el signo del I'x, cuyo nahual es el B'alam: el jaguar de las selvas mayas. Según el falso Tzolkin de Argüelles, mi kin es el Perro Rítmico Blanco (110), Año 10, 9na Luna Solar Jaguar. Organizo con la finalidad de amar, mi tono rítmico es la igualdad. Soy guiado por mi propio poder duplicado.

Algunos astrólogos afirman que aquellos cuyo nahual es el B'alam tienen siete vidas, como los gatos. Nacen, mueren, se crean y se recrean ellos mismos.

Y que hay dos tipos de jaguares: los excéntricos y los convencionales. A veces estas dos mismas personalidades conviven en el mismo sujeto. A los primeros les gustan las fiestas, a los segundos los automóviles exóticos y la ropa sesentera.

Al jaguar se le dice "nahuel" en mapundungún —lengua de los mapuches de Chile— y en quéchua uturuncu» o "unqa". Se dice que el origen del nombre "jaguar" proviene de la palabra guaraní "yaguá-eté" que significaría "parece perro". Esto está relacionado con los perros alanos traídos por los conquistadores y su característica piel atigrada.

Se afirma, no obstante, que la etimología más correcta de las palabras "jaguar", "yaguar" y "yaguareté", procedería de las palabras, también guaraníes, "yaguá" (fiera) "eté" (verdadera). En la cultura amazónica asshéninka existe la ambigüedad entre la especie como entidad, como persona colectiva —"el Jaguar", "manítse"— y sus representantes individuales —"uno o varios jaguares particulares", "manítse" también—. En dicha cultura el jaguar se ve a sí mismo como a un ser humano y su piel en realidad es su "kitháarentse". Los "guerreros-jaguar" mexicas, de ascendencia noble, portaban pieles de Pantera onca —en lengua nahuatl "ocelotl"— sobre las espaldas a modo de distintivo en la batalla.

En portugués, el jaguar es llamado "onça". La versión negra del jaguar, llamada simplemente "pantera negra", responde al mismo nombre científico de Pantera onca y se trata nada más que de jaguares con melanismo. En el Paraguay y en el Noreste de Argentina los ejemplares con melanismo son llamados con el nombre, de origen guaraní, "yaguá'hú" mientras que los de manchas comunes son llamados "yaguará'pará".

El nahual es un espíritu protector.

Se dice que cada persona, al momento de nacer, tiene ya el espíritu de un animal que se encarga de protegerlo y guiarlo. Estos espíritus, llamados "nahuales", usualmente se manifiestan sólo como una imagen que aconseja en sueños o a través de alguna afinidad con el animal que los tomó como protegidos. Antiguamente —en las culturas maya y azteca— el nahual era la forma animal que tomaban los dioses para comunicarse con los humanos.

Por ejemplo, el nahual del dios Tezcalipoca era el jaguar, aunque usaba indistintamente la forma de coyote, y la de Huitzilopochtli era un colibrí. "Nagual" es la pronunciación arcaica y popular del término "nahualli" o "nahual", perteneciente a la lengua náhuatl, derivado de la raíz "nau", que significa "doble".

"Nagual" significa "doble", "proyectado", y se refiere al aspecto metafísico o divino de la existencia. "Nahualli", asimismo, era el nombre de los sabios en general, aquellos que profundizan o penetran en las cosas. "Náhuatl" significa "comprensible", es el nombre propio de la lengua.

Durante la noche nos presiente en la distancia otra alma encendida: el nahual que nace y sucumbe junto a nuestra sombra. Es posible soñarlo, aunque a veces es doloroso: gritamos tanto que nos dan ganas de expirar antes de tan siquiera recibir un primer sorbo de luz.

La lectura es la necesidad de crearle a la obra un doble proyectado en el tiempo; un animal, o una energía que cuida el recorrido de su espíritu en la selva de los arquetipos: su nahual. Si has intentado leer un libro, como el que busca adentro de sí mismo su propio sembradío de estrellas, la profecía ha sido realizada.

El arquetipo de la transformación (2012) intenta proveernos del pretexto cósmico que nos hará mirar masivamente al firmamento: un acontecimiento convocado por el centro de nuestra galaxia, la cual se alinearán con el centro del sol, astro rey, admiración prístina y primera deidad de todo culto. Este evento estelar estuvo representado por el juego de pelota de los mayas, quienes así dibujaban en la tierra lo que sucedería siglos después en el cielo,

anunciando para nosotros la necesidad de volver nuestra mirada hacia arriba y descubrir, en esa oscuridad manchada de estrellas, el túnel interior por donde descenderemos a nuestro propio Inframundo, el lugar en donde nos esperan nuestros más íntimos fantasmas.

La cosmogonía maya habla de 13 cielos y 9 mundos bajo nuestros pies. De forma análoga, en el mito náhuatl del Mictlán —el paralelo del Xib' alb' a quiché— aparecen nueve niveles de Inframundo, los cuales simbolizarían los nueve meses que se debe cuidar de una vida antes de que ésta emerja, desde la oscuridad cómoda y protectora, hacia la iluminación dolorosa e inextricable. Son también las nueve dimensiones de espacio descritas por la física de supercuerdas, a las que se le agregaría una única dimensión de tiempo.

De acuerdo con el *Popol Wuj*, en Xib' alb' a existen solamente 6 casas, o espacios del Inframundo, en donde los gemelos fantásticos son sometidos a las más terribles pruebas. Podría suponerse que las 3 casas faltantes las deberemos imaginar como lectores, pues habrían sido desaparecidas debido a las inclemencias logísticas, políticas e históricas que el tiempo pudiera haberle infringido a un manuscrito de tan larga y ardua conservación.

O podríamos pensar en una inversión concretista del 6, tomando la forma de un 9 puesto de cabeza. Yuxtapuestos son dos números que forman una suerte de Yin Yang.

El primer viaje de los gemelos Hunahpú e Xbalanqué hacia el Reino de Las Sombras, narrado bellamente en el *Popol Wuj*, se asemeja al de Dante guiado por el Poeta Virgilio para cruzar el infierno. Vale acotar que en *La Divina Comedia* aparecen descritos 9 círculos infernales, cifra que coincide con la numeración establecida por la mitología prehispánica del Inframundo. Pero si bien Dante reconoce en el Poeta Virgilio a la luz que lo orientará, la fuerza que lo llena de confort —y será esto, quizás, una especie de identidad escindida en donde nuestro Ego se representa a través de una figura que consideramos más alta y refulgente— para los gemelos héroes del *Popol Wuj*, esta travesía hecha en pareja se transforma, más bien, en una identidad dual, complementaria en su equidad, donde los atributos de ambas presencias fantásticas sugieren una complicidad lúdica, una estrecha fraternidad e, incluso, cierta inestabilidad de género, con visos que hoy consideraríamos andróginos: Hun Aj Pu: un cerbatanero; el joven sagitario; el efebo que dispara al Cosmos; Ix B' alam Quej: ¿pequeño jaguar venado?; ¿mujer jaguar sobre una bestia?

Según el mito originario quiché, cuando los gemelos héroes mueren en cierta región del relato, estos se transforman en el sol y la luna, representando así la fusión cíclica del día y la noche, de la luz y la oscuridad que presidirán la vida y los designios del pueblo. Un incesante ir y venir. Los gemelos héroes son asimismo la representación dramática, holográfica, de nuestros hemisferios cerebrales. Hunahpú e Xbalanqué representan a nuestra propia dualidad buceando en las aguas turbias de nuestro pasado, imaginando por este camino los surcos en donde crecerá la milpa de nuestro futuro. Ellos habitan la dimensión única del tiempo, descrita por la Teoría Fundamental de la Naturaleza (supercuerdas) y luego discurren hacia las nueve dimensiones del espacio.

En el *Popol Wuj* se da cuenta de una cartografía simbólica que nos permitirá avanzar hacia un 2012 atemporal, con la forma de una revelación íntima: la luz haciendo implosión en el ser, que se expande como una galaxia y se ilumina a sí mismo: el acto de leer. Sí, la lectura.

Los Señores de Xib' alb' a simbolizarían el conjunto de amores fracasados, los rostros velados de quienes nos han rechazado, el cúmulo gaseoso de desencuentros humanos y la cohorte oscura de deseos reprimidos que acumulamos en el corazón hasta el momento de mirar a las estrellas. También son las máscaras espejeantes de aquellos a quienes rechazamos, y el rostro endurecido de los que sufrieron por nuestra causa.

#### La sombra junguiana.

En su segundo viaje —cuando los gemelos retornan al Inframundo y quieren derrotar a Los Señores de las Sombras—, nuestros héroes les presentan sus propias muertes como performance: Hunahpú mata a Xbalanqué, Xbalanqué mata a Hunahpú, se reviven una vez, dos veces, varias veces, y de esa forma hipnotizan a los Señores de Xib' alb' a, los cuales se quedan maravillados de la capacidad mágica que tienen estos hermanos. Llegados a cierto punto de éxtasis, uno de Los Amos de la Oscuridad les pide a Hunahpú e Xbalanqué que lo maten a él también: entonces los gemelos ejecutan el mandato con celeridad, pero permitiéndose esta vez la opción de no revivir al muerto.

Es así que derrotan a Xib' alb' a, pudiendo entonces fundar lo que va a ser su pueblo, esa comunidad que toma su nombre de los árboles y que tiene un origen humilde: de cazadores y recolectores de semillas del Cosmos.

Podría inferirse, apelando a Jung que la fundación del pueblo quiché equivale a la consumación y cúspide del proceso de “individuación”, o de “autorrealización” del lector: ese lugar en donde el individuo alcanza a establecer su Todo, consiguiendo la integración del mundo (limitado) a la plenitud de su conciencia (infinita).

La narrativa de Hunahpú e Xbalanqué sólo estaría completa si quien la lee elabora, parabólicamente, esta misma travesía en las profundidades de su ser. El *Popol*

*Wuj* configura un viaje dual, en donde se procura la creación de un Yo capaz de narrar su historia, y de ser lo suficientemente enérgico como para sobrevivir a su propia ficción.

Este dossier presenta tres trabajos críticos que giran, desde diferentes ángulos, alrededor de la noción de contemporaneidad. En primer lugar, la antología de poesía traducida del mapudungun al castellano que, con inteligencia y sensibilidad, Jaime Huenún nos ofrece a través de la creación de 14 poetas mapuches contemporáneos. Se trata de una antología de poetas jóvenes que articulan la memoria histórica y genealógica de sus culturas con el tiempo del presente. El ensayo de Luis Cárcamo-Huechante, “La memoria se ilumina”, es un estudio sobre lo que podríamos llamar la poética mapuche, ese conjunto de tópicos y formulaciones retóricas que sostienen una visión del mundo y una autorreflexión de la poesía misma. El ensayo de Alan Mills, que fue leído en el Encuentro sobre el Bicentenario que se realizó a fines del mes pasado (28-30 de octubre) en la ciudad de Rosario, lleva la tensión entre literatura maya y la tecnología del ciberespacio a su radicalización: centrándose en la figura de hacker, se lee en éste la posibilidad de que las comunidades indígenas puedan jaquear las tecnologías de avanzada que pretenden someter una vez más a los sujetos a través de una nueva rearticulación de dominio y avasallamiento.

Palabras claves: Poesía - Indígena  
Memoria - Apropiaciones culturales  
Contemporaneidad - Latinoamérica  
Ciberespacio, informática, hacker -  
Proceso de autonomización - Mestizaje

This dossier presents three critical works which, from different angles, revolve around the notion of contemporaneity. First, the anthology of poetry translated from Mapudungun to Spanish which, with intelligence and sensitivity, Jaime Huenún offers us through the creative work of 14 contemporary Mapuche poets. This is an anthology of young poets who articulate the historical and genealogical memory of their cultures with the present time. Luis Cárcamo-Huechante's essay, “Memory gets illuminated”, is a study on what might be called Mapuche poetics, the set of topics and rhetorical formulations supporting a worldview and a self-reflection of poetry itself. Alan Mills's essay, which was read at the Meeting celebrating the Bicentenary in the city of Rosario at the end of last month (Oct. 28-30), brings the tension between Mayan literature and cyberspace technology to its height: focusing on the hacker, he proposes that this figure opens up possibilities for indigenous communities to hack advanced technologies dominating subjects, once again, through a new re-articulation of control and subjugation.

Key words: Poetry - Indigenous  
Memory - Cultural Appropriations  
Contemporaneity - Latin America  
Cyberspace, Informatics, hacker -  
Process of autonomization - “Mestizaje”

## INTRODUCCIÓN

En su más reciente colección de ensayos, *La ciudad vista* (2009), Beatriz Sarlo cita poemas de Casas, Gambarotta y Cucurto para ilustrar su descripción de la ciudad de Buenos Aires actual, en especial en relación con las temáticas concernientes a las mercancías, la cultura urbana, los fenómenos de la pobreza, la marginalidad y los nuevos inmigrantes.

Allí analiza la visión social y política de la ciudad en distintas manifestaciones culturales como un síntoma de los cambios políticos, sociales e ideológicos que han afectado a la nación en las dos últimas décadas, y que conllevan una sensación general de miseria, desamparo y violencia, una ajenidad radical entre los habitantes y su medio. En este sentido los productos culturales, como un modo de lectura de los fenómenos de diversa índole que les son contemporáneos, funcionan en este caso, podría decirse, por la negativa. Es decir, leen que no hay nada para leer, fuera de eso que es evidente. Desencantados, los artistas ven una ciudad también desencantada, muy lejos de toda perspectiva utópica de inclusión social, en el sentido más amplio: imaginaria, simbólica y real. Sin embargo, para Adrián Gorelik (“Mala época: los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires”. En Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores) (2003). *Imágenes de los noventa*, p. 27), “el tópico de la ciudad de perdedores es demasiado evidente en el arte como para que su aparición pueda tomarse como indicio de los resultados urbanos de las políticas económicas y sociales de la década menemista”.

En un demasiasdas veces citado poema de Baudelaire, *Correspondences*, el poeta francés presenta parte de lo fundamental de su estética al proponer leer las cosas, y sobre todo la naturaleza, como símbolos.

La Nature est un temple où de vivantes piliers  
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
 L'homme y passe a travers des forêts de symboles  
 Qui l'observent avec de regards familiers. (*Correspondances*)

El mundo es para Baudelaire algo que le es dado al poeta, quien aporta la medida de su saber y de su quehacer en el acto de la interpretación de los elementos que percibe en tanto signos. El poeta se define a fines del XIX en Francia como un buscador y dador de sentido a lo que percibe, a lo que siente, y a lo que piensa. Si la ciudad es suya es porque la recorre, y si los barrios de dudosa reputación le pertenecen es porque es ahí donde el poeta ejerce, por medio de su sensibilidad, una lectura privilegiada de la dimensión humana aún allí donde no aparece a simple vista.

Sin embargo bien sabe Baudelaire que el sentido no es en cada caso sino un trabajo en proceso, un hacerse y jamás algo que se otorga en el poema como dato o como hecho de significación *tout court*.

Un siglo y medio después, y casi como si respondieran en un eco deformado a estas postulaciones, las poéticas en la Argentina dan un giro de 180 grados. Por lo que respecta a nuestras latitudes, la poeta Laura Wittner declara que “las cosas no son signos”. En los noventa hay un grupo de escritores que, avanzando en esta concepción acerca de la poesía y la escritura, dan un paso más en este sentido, porque si muchos de los poetas de los 80 remataban sus poemas con reflexiones generales acerca de las cosas o el mundo presentados, las poéticas de

\* (La Plata, 1968). Dra. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta de CONICET. Psicoanalista graduada del ICdeBA. Ha publicado ensayos sobre poetas argentinos en revistas nacionales y extranjeras. Es profesora de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de La Plata. Publicó cuatro libros de poemas, *Postdata*, 1998, *Polaroid*, 2001, *Oleo sobre lienzo*, 2004 y *Zoo*, Paraiso, 2009. Su libro de ensayos *El poema y su doble*, Simurg, 2003, recibió el Subsidio a la creación de la Fundación Antorchas.

los 90 se caracterizan por la ausencia de lo que, con términos propios de la narratología, podríamos llamar, posición autoral.

El registro se vuelve más maquínico que nunca: el ojo es una cámara que se pasea por afuera de lo que ve, y que no devuelve interpretación alguna, sino que parece limitarse únicamente al registro de "lo que hay".

Sin embargo, esto es un artificio, no sólo porque el neobarroco, entre otros, ya ha dejado claro, con sus juegos de lenguaje, que no existe tal relación natural entre las palabras y las cosas, sino sobre todo porque esta relación entre el escritor y la ciudad está presentada como un conflicto en cada caso. ¿Qué es la ciudad? ¿Cuáles son sus límites, cuál el centro, cuáles los márgenes? Y porque la ciudad, su visión o la relación con ella, en muchos de los autores aparece mediada: percibida a través de vidrios sucios, de azoteas o balcones enrejados, con el ruido de fondo de televisores y radios encendidas todo el tiempo, emitiendo sus discursos, mezcla de información, publicidad, estereotipos, frases hechas. Decir sobre lo dicho, buscar un intersticio ahí para configurar una voz, pequeña o altisonante, humorística o tímida, plural o individual, para presentar una escena, un entramado de pasiones, unas relaciones, parecen ser las dificultades a las que estas poéticas se enfrentan, en todos los géneros y en diversos autores, desde la poesía a la *non-fiction*, pasando por otras formas de la narrativa. En ese intersticio, lo real aparece, pero como *punctum* que horada la superficie de lo ya dicho, o del estereotipo, que en su misma repetición falla y permite que emerja lo otro.

Es en ese juego, descarnado si se quiere, donde se tensa al máximo la pose de la falta de emoción o se tantea en una nueva subjetividad, nuevo lirismo y nueva concepción de lo íntimo y su relación con lo colectivo, en primera instancia lo colectivo de la lengua madre, que ha tenido lugar lo mejor de los 90, y que fluye hacia los productos culturales contemporáneos: ese presentismo antiutópico que a fuerza de imaginación intenta hacer de este mundo un lugar habitable, otorgar un lugar y un modo de ser a unos objetos, unas palabras, unos seres, que habían perdido su razón de ser bajo la presión de una violencia sin precedentes. Por eso el repliegue hacia lo íntimo, como puede verse en el artículo de Guillermo Siles, no rehúye la dimensión política, y la oralidad que Battilana explora en la poesía de Aguirre está lejos de la sencillez y de la trivialidad con que se pretendió estigmatizar a una zona de la poesía noventista, al demostrar su carácter netamente poético, es decir, como trabajo sobre la lengua, así como el tan mentado realismo de Cucurto se revela, en el trabajo de Cecilia Pacella, como una deriva literaria de puro cuño neobarroco, trabajo literario que, de manera renovada y original, riza otra vez el rizo ya rizado de una lengua, ya no rioplatense sino panamericana, y lo lírico converge con la novela, sin desplazamiento sino con acentuación del estereotipo ya marcado en los poemas de Fernanda Laguna, en la lectura que hace Mattoni de Dalia Rosetti, para culminar con una nueva visión de la crónica como apoteosis del presente y de la potencia de lo pop, para dar cuenta de una dimensión de la verdad que reúne investigación periodística, compromiso escriturario, sentimental y político, en la entrevista a Cristian Alarcón.

Anahí Diana Mallol

---

## DIOS, GÓNGORA, LEZAMA, SARDUY, CARRERA... ¿ CUCURTO?

Cecilia Pacella\*

---

En 1985, presentando en Buenos Aires su libro *Un testigo fugaz y disfrazado*, Sarduy contesta a una intervención destinada a aclarar la paternidad de ciertos estilemas neobarrocos en la literatura argentina, con la siguiente observación genealógica: “Carrera es a Sarduy, lo que Sarduy es a Lezama, lo que Lezama es a Góngora, lo que Góngora es a Dios.” El recorrido de esta genealogía bastaría para ver o mejor dicho dibujar en un mapa geográfico y literario, trayectos que, a la manera de coloridas líneas, unirían el cielo con España, España con Cuba, Cuba con Argentina. Pero también, una lectura atenta de estos nombres podría terminar en una suerte de furor terrorista sobre nuestro mapa y ya no serían tan claros los límites entre el cielo, España, Cuba y Argentina, porque en los trayectos de dichos recorridos, aparecerían siempre alborotados por aquello que hace del lenguaje su característica primera: la falta de centro y de límite. Un lenguaje infinito, fugaz y escurridizo, preparado para transmutar apenas se ejerza sobre él el ímpetu de la primera persona. Por ello la cadena genealógica que construye Sarduy nos habla, más que de nombres, de un deseo de la escritura imposible de detener, la escritura que como un río turbulento arrasa nombres y lugares para persistir en el goce de la corriente. Pero en la sensibilidad barroca, aunque alborotada, esos nombres no se pierden, porque lo barroco siempre conforma una tradición y en la escritura traslada una herencia hacia una nueva forma de originalidad.

El origen de las reflexiones que siguen tal vez sea remontar nuevamente el río del goce de la escritura en otro de sus momentos: Washington Cucurto. Porque sin lugar a dudas hay un germen barroco en esta obra que la crítica tal vez muy rápidamente leyó como “realismo atolondrado” y algo de barroco hay en atolondrar el realismo, porque ¿qué es el barroco sino una explosión del realismo? Cuando leo ese deseo de la escritura irrefrenable en las obras de Lezama, Sarduy, Carrera, pienso también en Cucurto o mejor dicho, leo también ese deseo en su escritura. Una escritura que hace del lenguaje un entramado espeso de significaciones, en un juego típicamente barroco: el de la simulación y la ostentación. Por ello el mundo que describirían las novelas de Cucurto es un mundo del lenguaje, de las palabras que se olvidan de la representación y se vuelven narcisistas, sin poder abandonarse más que al goce de sí mismas. La simulación de las palabras en esa supuesta representación realista del mundo de la cumbia cae como una escenografía cuando en el torbellino del lenguaje se delata su materialidad, pero apenas descubrimos el truco, como niños dispuestos siempre a llamar la atención, las palabras comienzan a ostentar su belleza, porque –como dice Lezama– “El lenguaje, al disfrutarlo, se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza.” (1993: 171). En ese fervor del lenguaje que ha tomado la iniciativa, en una especie de éxtasis feliz e irrefrenable, Cucurto se vuelve barroco.

### La metáfora en *Noches Vacías*

En el año 2003 Cucurto publica la novela breve *Noches vacías*, en ella se describen las salidas nocturnas de un personaje obsesionado con la noche, con la cumbia, con el baile, con un boliche llamado Samber, con el sexo y con las mujeres o mejor dicho «las tickis». Pero apenas comenzamos a recorrer las líneas del relato de Cucurto, nos damos cuenta de que la verdadera obsesión del personaje, que deliberadamente se impone desde distintos puntos de vista del relato con la misma primera persona, es la narración. La noche, las chichis, el Samber, la cumbia, todo encuentra su veracidad pasional en ese relato obstinado que produce la totalidad de un mundo sólo posible en él. Maquetas de lo real que la narración vuelve habitables y que el lenguaje lleva a tamaño natural. Las experiencias nocturnas del personaje de Cucurto son experiencias de las palabras, y el éxtasis que encuentra es el placer de su propia voz. En una descripción de la salida nocturna leemos:

---

\* Nació en Alta Gracia (Córdoba) en 1971. Es Doctora en Letras Modernas, trabaja como docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado los libros: *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera* (Editorial Recovecos, 2008) y *El motivo es el poema. Poéticas de la modernidad en Girri* (Alción Editora, 2009). Es miembro del consejo de dirección de la revista de literatura *El Banquete*.

*Salgo a la noche rutilante, de nuevo al Samber Vida mía. Ya lo veo por el Paseo de la Infanta, sus luces prendidas sus cartelones de neón, parece una nave espacial a punto de despegar. Larga humo de sus puertas, es hielo, es hielo seco, humo escupidor. El hielo seco larga humo que se mezcla con las luces en la oscuridad. ¡Conjunción sagrada! ¡Efecto especial que ignora Spielberg! ¡Samber Vida mía! Bailo, río y aleteo. Soy feliz. Esta noche me desangro bailando, milongueando, cuarteteando, cumbeanteando. Ésta sí. La pego o la pago.*

Cuando Sarduy escribe sobre la metáfora en Lezama nos dice que ésta es el doble devorador de la realidad, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural, es la cultura quien lee la realidad, y podemos entender esa lectura como una construcción, “lo lingüístico –dice Sarduy– arma con sus materiales un andamiaje, una geometría refleja que define y reemplaza a lo no lingüístico” (1987: 277). Eso que queda fuera del lenguaje vendría a ser en Cucurto, siguiendo el modelo de Lezama, el *espejeo* entre el boliche y la nave espacial. El lenguaje se vuelve así efecto especial donde relampaguea la conjunción sagrada del humo y las luces que no es otra que la conjunción sagrada de las palabras que construye la noche rutilante. Así en la comparación metafórica –esto también lo dice Sarduy sobre Lezama– el segundo término se devora al primero y en esa deglución el lenguaje se apodera de lo real intraducible. Porque eso que llamamos al principio sensibilidad barroca es un deseo desesperado de lo que queda fuera del lenguaje, ese deseo se transforma en goce de la escritura, y se consume en derroche de palabras.

En este mismo sentido, opera la proliferación de sinónimos. Sarduy dice “cuando Lezama quiere algo lo pronuncia” (1987: 279), y nosotros podemos agregar a ese placer fónico la multiplicación de las formas de nombrar y decir: cuando Cucurto quiere algo le asigna infinitudes de nombres. Así las mujeres son “tickis, chiris, chirusas, mocosas (...) pizpiretas, nenitas, guarritas”, y aumentan en cantidad al mismo tiempo que aumentan sus nombres. En la noche son “un montón, un pelotón de caballería”. Así la acumulación de sinónimos también es una forma de indagar el lenguaje, degustar cada sonido y explorar en los sentidos de una infinita variedad de vocablos en los que parece perderse extasiada la voz del personaje, leo:

*Dulce, suave, excrementicia, afrecha, guarachera, ésa es la noche lechiguana, ladina, chiriguana. Y yo voy caminando hacia el Samber, contemplándola. Hablando con ella. Ella saca a relucir todos sus estandartes, me hace compañía con sus colores y sus mudas explosiones. La miro, me llevo por delante árboles, autos, personas, kioscos, no me importa. Me duermo parado, mirándola, caminando.*

El lenguaje se vuelve así una noche estrellada, infinita y en él el personaje de Cucurto se pierde. Porque, ¿no es también la lengua la que con Cucurto saca a relucir todos sus estandartes? Las palabras lo distraen, lo fascinan. Cualquier objeto de la realidad, ante la infinitud de la noche, de la lengua, se vuelve insignificante, no importa. Pero esa noche también, como el lenguaje, simula un reflejo, leo:

*El cielo era como un gran espejo en el cual podía reflejar mi cara transparente como el agua de una laguna. Allí, musical, colorido y encantador estaba ese gran pozo austral en el que todos quisiéramos caer, y hacia el cual, sin embargo hay que subir.*

Así, la voz de Cucurto describe ese movimiento helicoidal que las palabras dibujan, que llevan el relato como se dejan también llevar en el baile de la cumbia, y en ese movimiento atrayente, “musical, colorido y encantador” todo sentido parece encontrar su lugar volviéndose transparencia.

El mundo de la cumbia se vuelve real, y transparente a nuestra mirada de lectores atolondrados por el goce de la lectura, lectores que damos crédito a cada palabra como queriendo recorrer las calles nocturnas que nos abre Cucurto, como conscientes de comprender con exactitud y sutileza el pensamiento de ese personaje que se hunde en la noche de la cumbia. Y podemos explicar esto yendo un paso más atrás en nuestra genealogía. Sarduy nos habla también de cómo la metáfora en Góngora es un proyecto de cultura y se sustentan en la cultura. En Góngora –dice Sarduy– “el código de lectura, el espejo ‘aunque cóncavo, fiel’, en que viene a reflejarse lo real, es una lengua compuesta por todos los elementos culturales del Renacimiento: referencias mitológicas, astronómicas, plásticas, literarias. Ese *saber* ordena la naturaleza y la interpreta a partir de sus concepciones rígidas

(...) Para Góngora la poesía no se inventa sino al contrario, pertenece a un mundo ya formado de leyes fijas.” (1987: 273) Al trasladar esta idea de la metáfora gongorina a Cucurto entendemos la forma en la que la *Noches Vacías* pertenece a un mundo real y concreto, entendemos también cómo cada una de sus palabras dibujan el mundo que las origina y las organiza.

### Mirar el cielo para comprender el mundo

Si una de las características principales del barroco, como nos explica Sarduy, es aquella de tratar de comprender el mundo como reflejo o *retombée* de un orden cosmológico dado, estableciendo lo que podríamos llamar un método de conocimiento basado en la relación de similitudes entre los fenómenos del cielo y de la tierra, entonces nadie mejor que el personaje de *Noches vacías* para leer en el cielo un texto casi sagrado, un reflejo como fulgor de puro significado.

*De súbito, mecho para el cielo y miro las estrellas. La noche me manda de nuevo refucilazos. Una ráfaga ocupa el espacio. ¿Será el cometa Halley? La luminiscencia me mancha la cara. Me agrieta los ojos. En el cielo están todos bailando, chocándose, haciendo explosión entre ellos. Los astros las constelaciones los planetas. Yo quisiera ser un astro, cumplidor de deseos y sueños que, a través de las edades, me pidan los novios, los enamorados... ¡Por unas monedas yo adivinaría el futuro a un par de chichis! ¡A ustedes mismos si no!*  
*El cometa se enciende en el cielo produciendo choques estelares y palpitaciones en nuestro corazón. ¡Oh padre mío, bellissimo Halley! Es mi vida que se va esta noche. Es mi vida, Rocío, que se apaga para siempre.*

Ese instante de *retombée*, también aparece descrito en un poema de Arturo Carrera. Leo en el poema:

esos instantes en que dos continuidades  
 secretamente opuestas  
 se aproximan, se tocan;  
 se unen con cintas de agua  
 y llevan a través de sí  
 partículas de nuestro desasosiego:  
 el de la presencia  
 el del abandono.

La noche barroca de Cucurto atraviesa ese desasosiego del que nos habla Carrera, porque aquellas galaxias gemelas sólo se muestran en ese hilo helicoidal de la escritura. Presencia y abandono son las dos caras de esas monedas del sentido a las que llamamos palabras y el brillo de nuestras monedas se despliega en la escritura, ese lugar privilegiado del universo, estratégico. Porque sólo desde las palabras podemos observar las similitudes entre el cielo y la bailanta. Entre las “tickis” y las estrellas. Como quien se ubica en el último asiento del colectivo y puede mirar al mismo tiempo y con un simple giro a los que van en el viaje y a todo aquel mundo que se deja atrás. Lugar y tiempo únicos, grado cero donde todo puede volver a empezar. El personaje de *Noches vacías* nos dice:

*Me siento en el último asiento a mirar el mundo. Puro ruido, el mundo ruido de riña. No veo la hora de llegar a casa y meterme bajo la ducha. Pero falta. El mundo tipea a cada rato. No para. Está escribiendo su obra cumbre en la cual todos somos protagonistas. Y eso es volver a nacer.*

Así, como sus precursores, Cucurto experimenta en cada palabra, cada frase escrita, la mutación constante del lenguaje, porque las palabras estaban allí, dispuestas, pero algo en su origen las hace extrañas, porque quien habla no las inventó y tiene que moverlas, agitarlas, para que por instantes sean la prueba de que su deseo, su muerte y su felicidad antes no existía y ahora sí. El mundo culmina en cada uno con esas palabras que logró darse, que alcanzó a sustraer con su movimiento más vivo de una ciega combinatoria de términos preexistentes. En esa constelación de palabras se atestigua la única presencia de la que se puede dar cuenta y la infinitud del deseo. En el centro del baile el personaje de Cucurto



escribe: "...y estoy a punto de cree que soy el centro del mundo y esto es sólo para mí. ¡Y así es, curepí! Pues soy el único que mira el cielo a esta hora de la noche."

En el cielo se dibujan las estelas de los que escriben verdaderamente, sin ideas, sin plazas que defender, puro verso, pura cumbia, puro deseo de seguir viviendo.

### **Bibliografía**

Cucurto, Washington (2003). *Cosa de negros*, Buenos Aires, Interzona.

Sarduy, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Lezama Lima, José (1993). "La curiosidad barroca", en *Sucesivas y coordenadas*, Buenos Aires, Colección Austral, Espasa Calpe.

## LA EXPERIENCIA DE LA LENGUA. SOBRE LA POESÍA DE OSVALDO AGUIRRE

Carlos Battilana\*

La obra de Osvaldo Aguirre transita, impasible, por los debates y las disputas estéticas –sordas, más bien larvadas– del campo poético de los noventa y de la década presente, y parece salir indemne de cualquier concesión a fuerza de una lógica propia. Como si se guiara por un método irreductible, su escritura parece escuchar un dictado que la apela no en línea recta, sino verticalmente: la lengua en su fondo oral. Más que de los procedimientos de una escritura, entonces, se puede hablar en este caso de la presencia de una voz en el sentido de que se asocia, primariamente, a una respiración, a una especie de gramática que no se somete del todo a las convenciones de la cultura, sino que parece fundarse en una instancia de orden físico y, por qué no, biológico.

Si recorremos la poesía publicada por Osvaldo Aguirre (*Las vueltas del camino* (1992), *Al fuego* (1994), *El general* (2000) y *Lengua natal* (2007)), veremos que explora, pertinaz, casi obsesivamente, un registro oral saturado de sentencias, giros coloquiales, interjecciones, apócopies, onomatopeyas y, sobre todo, apelaciones a un auditorio que se erige como previo al de la lectura (“oírme”). Desde este punto de vista, se caracteriza por su fuerte valor acústico, tomando como base un oído diestro en escuchar los matices de la lengua oral. Así como en uno de los textos de *Lengua natal* se menciona a alguien que debe hacerse “ver el oído” por un especialista, en el conjunto lo que se ve, literalmente, es el oído del poeta a través de las inflexiones verbales y los tonos que recoge de otros enunciadores. Sin embargo, lejos de ser mimética, esta poesía se presenta como producto de una invención, la invención de la voz “espontánea” y “natural”, aspecto que se refuerza por el tipo de escenas representadas que corresponden al ámbito de “lo corriente” o “lo trivial”. Mediante una operación de recorte, selección y apropiaciones múltiples, la lengua poética –en este caso– deviene un *constructo* o un artefacto de carácter particular. Los enunciados orales se exhiben aquí y allí, y como acontecimientos singulares de una experiencia, no se escinden de ella, pues no sólo implican la posibilidad de su representación, sino que, al mismo tiempo, son su huella o su residuo. Esas breves formas orales resultan en esta poesía hallazgos que evocan un clima, un imaginario y un puñado de historias y de personajes asociados al ámbito rural y a la vida de pueblo. Así es que esta escritura se inscribe en el marco de una lírica narrativizada, una poesía que se dedica a contar historias. No obstante, los hechos que se cuentan transitan en la superficie, mientras que en sordina, subterráneamente, funciona un entramado de locuciones y giros que son el verdadero motor e interés de los textos; su centro neurálgico. Los poemas de Osvaldo Aguirre se enlazan, entonces, al eco de una enseñanza fundacional de la literatura argentina que acaso tenga en la poesía gauchesca su más acabada máquina pedagógica: la lengua escrita como instrumento artificioso de la oralidad. Sin embargo, que sea artificiosa no significa que no sea verdadera, pues si “la poesía es la lengua”, como dice el epígrafe de Ernesto Cardenal incluido al comienzo de *Lengua natal*, las palabras poéticas serán aquellas que sólo pueden provenir del movimiento o vaivén de la experiencia, en la cual la lengua interviene y, a su vez, lucha por dotar de significado.

La poesía de Aguirre recoge historias pueblerinas (un viaje del campo a la ciudad, las maldiciones ancestrales que pesan sobre una estancia, los amoríos de la modista y el viajante) y cuadros minúsculos, de índole cotidiana (escenas de almuerzos, sobremesas, diálogos efímeros, conjeturas acerca de un posible aguacero, una partida de naipes en el club Sportivo Agrario). El sentido más notable de estos hechos parece apoyarse en la distracción, el desvío o el avatar digresivo de los días, pero al mismo tiempo, tomar nota de

\* Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente en las cátedras de Literatura Latinoamericana I y de Semiología de la UBA. Fue Responsable Editorial del *Boletín de Reseñas Bibliográficas* del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1993-2006). Publicó artículos sobre poesía argentina y latinoamericana en libros y revistas especializadas. Colabora con reseñas y artículos en *Diario de Poesía* y *Bazar Americano*. Es autor de los siguientes libros de poesía: *Unos días* (1992), *El fin del verano* (1999), *La demora* (2003), *El lado ciego* (2005) y *Materia* (2010).

ellos no desemboca en una condescendencia populista ni en un elogio benévolo de la “sencillez” y la “cotidianidad”. La poesía de Aguirre desliza su atención, más bien, a la acción de la lengua como un dispositivo primario y casi instintivo que se aleja de la secuencia lógica y que parece encontrar, extrañamente, su verdadera propulsión en los estereotipos y los clichés, que funcionan como los soportes rítmicos y musicales más preciados del habla. De ahí que lo “natal” de la lengua remita a su estrato pulsional en su dimensión fundamentalmente rítmica. Al constituirse en fórmulas cristalizadas y responder a condicionamientos de fijación sintáctica y semántica, los automatismos de lenguaje, al momento de su lectura, disparan un nuevo sentido en el contexto discursivo del poema, y promueven una suerte de extrañamiento:

Mirá  
lo que son  
las cosas:  
se duerme /  
una rama  
en las casuarinas.

Y no está  
podrida,  
nada. [...]

Así dicen  
los paisanos.  
La piedra bárbara  
no dejó espiga  
en pie,  
el tornado  
se llevó techos  
y silos en el pueblo,  
tumbó al tren  
de la madrugada  
en Juan B. Molina,  
pero las casuarinas  
ni se mosquearon.  
[...]Mirá  
lo que son  
las cosas:  
mirá  
cómo son. (*Lengua natal*).

Por este motivo, alejada del ingenio metafórico, distante, a priori, del empeño combinatorio en el plano de la imagen, apartada del remate eficaz, esta poesía conjura la elegancia letrada a fuerza de una secreta, silenciosa fluencia, que la convierte, sin mayor estruendo, en una escritura de un depurado estilo a partir de una economía del montaje que se alimenta de diversas voces.

La poesía de Osvaldo Aguirre contiene numerosas descripciones. El yo a cargo de ellas, en apariencia reservado, testigo presencial que apenas interviene y se demora en lugares, objetos y situaciones, de pronto diluye los límites enunciativos mediante expresiones impersonales, que comprometen la enunciación del *otro*, en este caso el lector:

Junto a la fogata,  
que crece sin cesar,  
es un infierno:  
no se puede estar. (*Las vueltas del camino*).

Si el carácter dialógico de una literatura plantea una apertura y una interacción con un auditorio, los poemas de Aguirre no sólo contienen constantes apelaciones, sino que, sobre todo, reproducen enunciados ajenos que se vuelven, progresivamente, propios, y viceversa. En ese universo flotante, las descripciones y las voces que intervienen en el texto confeccionan una rara alquimia que nunca se termina de acomodar ni reconoce fronteras precisas, como

si la lengua poética de esta obra evitara la cristalización que, paradójicamente, es el afán de su reflexión y el objeto de su materia.

### Bibliografía

Ruth Amossy y AnneHerschberg Pierrot (2001). *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba.  
José Hernández (1997). *El gaucho Martín Fierro (1872) y La vuelta de Martín Fierro (1879)*, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, Losada.



Piloto de lluvia super top. 2002

---

## DALIA ROSETTI: "ESCRIBÍ SOBRE MÍ"

Silvio Mattoni\*

---

Hay libros que nos enfrentan con la evidencia de que el único fin de la literatura es seducir. Al leerlos, con una fruición que no quiere detenerse, no es posible adjudicarles algún saber, ni un desplazamiento crítico de los estereotipos ni una retórica que resulte persuasiva. El valor de lo que leemos, entonces, reside en esa potencia de seducción y nada más. Pero resulta que la seducción surge de una voz imaginaria, que modula la lengua hasta hacerla cantar. La poesía sería, habitualmente, como el grado cero de esa acción seductora, como si no aludiera a ningún conocimiento, como si no imitara nada y no tuviera ningún mensaje. Las novelas, en cambio, suelen disfrazarse con elementos, citas de diverso origen, y sobre todo parece que simularan un mundo, un modo de existencia. Sin embargo, las novelas que más seducen hacen cantar el cuento novelesco. "Novelas líricas" sería el oxímoron que definiría esas voces, que no construyen una arquitectura narrativa sino a través de los ecos que rebotan contra los límites de todo libro.

Hace un tiempo, un crítico perspicaz declaró: "no me gustan las novelas de poetas", quizá dando a entender que eran productos híbridos, desordenados tal vez por la costumbre del escritor lírico de obedecer a dictados ocasionales. En todo caso, mirando la biblioteca y recordando las lecturas más seductoras, esas que hacen amar la literatura, no hay en la lista más que novelas de poetas.

Dalia Rosetti, por cierto, es sólo novelista, pero es también el otro nombre de una poeta y artista que a su vez no se esconde detrás de la máscara. El personaje de Dalia Rosetti suele llamarse Dalia, aunque su edad, ocupación, aspecto varían de relato en relato. ¿Tiene sentido preguntarse por el cuerpo y la identidad más allá del personaje y el pseudónimo? ¿No será que tal vez toda novela se narra desde el pseudo-nombre de un punto de vista, un testigo, un actor? La antigua mirada omnisciente que nos contaba un pasado de lujosos detalles refrendaba la firma y su maquinaria, que diseñaban un ojo y un oído excesivamente agudos. Ahora, la primera persona indica que a un cuerpo le pasan cosas y ahí se concentra el interés, nuestra morbosa fascinación por las vidas particulares. Aunque siempre se trate de vidas falsas, hechas con la materia del lenguaje, la seducción consiste en aceptar lo vital de esas narraciones, darles el aval de la autenticidad. El gesto seductor se acentúa debido a que no sólo leemos al testigo, su cuerpo, su modo de ver, sino que también el tiempo se ha detenido. En una vieja novela en primera persona, la diferencia entre el yo del presente, que cuenta la historia de su vida, y el yo del pasado, que actúa en esa historia, da lugar a toda clase de ironías, composiciones y modulaciones que eran el juego central de la materia novelesca. De la voz filosófica, melancólica que recupera el tiempo, al inquieto y ansioso niño lector que se acostaba muy temprano hay más distancia que entre la lágrima del ángel y la risa del perro, podríamos decir parafraseando a un gran poeta.

En Rosetti, como en su primo cercano Washington Cucurto, la relación con el tiempo presente resulta inaugural. A medida que se narra van pasando las cosas, y en verdad las cosas suceden, surgen y entran en movimiento porque se empezó a contarlas. Así, la primera palabra de la novela *Dame pelota* de Rosetti es el adverbio "hoy". Toda la narración se atendrá a ese presente, como si fuese una forma primitiva del relato, una especie salvaje del llamado presente histórico; pero su eficacia consiste en que a cada momento todo podría interrumpirse, del mismo modo que prosigue. Las aventuras siguen y se encadenan, o se bifurcan y algunas se dejan de lado, pero el horizonte no se constituye como el momento en que se cuenta y se recuenta el pasado. De todos modos, la novela tiene un final, una resolución casi mágica, catastrófica, que trastoca lo que sabemos de la heroína, aunque su mismo advenimiento en otro plano, en un grado mayor de irrealidad señalaría que sólo se trata de un final de novela. Como si la voz que seduce dijera: "Esto es mi vida, y más, y otra cosa, y al final, si quieren que haya un final, es casi una novela."

---

\* (Córdoba, 1969). Profesor Adjunto de Estética en la Universidad Nacional de Córdoba, Investigador Adjunto del Conicet. Publicó doce libros de poemas, y los ensayos *Koré* (2000), *El cuenco de plata* (2003) y *El presente* (2008).

Por otra parte, *Dame pelota* tiene un efecto real, pero sería difícil atribuirle una vocación realista. Es decir: la protagonista juega al fútbol, se enamora de otra jugadora, se muda a una villa donde casi todos los habitantes son lesbianas o travestis, desencadena múltiples episodios eróticos con la ingenuidad de una belleza física que sólo algunos otros ven, termina escapándose de ese torbellino de deseos desordenados y de los compromisos del amor a través de un túnel fantástico, donde la introduce un ratón que la miniaturiza y luego la embaraza, etc., etc... Y sin embargo, el grado de certidumbre sobre la existencia de ese mundo se apoya en diversos detalles, trasladados como cosas hechas y encontradas al paisaje acelerado de la experiencia íntima de Dalia, arquera de Independiente, de 23 años, que “menstrúa cada 26 o 32 días y es normal”, como dice el subtítulo en la portada. Rosetti encuentra cosas hechas, ya listas para el libro, como las publicidades de toallitas femeninas que pueden ser, en la novela, su epifanía o su devenir lírico. O una sonrisa que no se desenvuelve, que se divierte tácitamente y hace de los adjetivos una explosión de reacciones íntimas, tal como Dalia, el personaje, cuando describe los cuadros pintados por otra chica futbolista y artista: “Caras de payaso, soles tristes atardecidos y deformados por el horizonte, flores confundidas, abstracciones eufóricas con palitos de fósforos y tonos lilas.” (Rosetti 2009) Aunque casi todo el tiempo leemos lo que pasa, sin descripciones, pura charla y puro vértigo de acontecimientos, *Dame pelota* piensa y habla sobre el pensamiento del pensamiento. ¿Qué otra cosa significa su título, que interpela un vacío? Como el libro anterior de Rosetti, titulado *Me encantaría que gustes de mí* (Rosetti 2006), incluye una teoría de la seducción, que por momentos se concentra en un llamado a cada otro en su ser singular. No pide un público, sino una respuesta erótica, es decir, de un solo cuerpo, o al menos uno por vez.

“Para qué pienso lo que pienso es la pregunta que siempre me hago y que no me vendría nada mal contestarme. ¿O no es necesario saber para qué una piensa? ¿O es realmente pensamiento esa voz silenciosa que escucho con los oídos invertidos? Pensar debería ser como coger.” Por lo tanto, pensar no es obedecer a una voz, que susurra en el interior del oído sus proyectos, sus objetivos, sino antes bien un acto, el acto por excelencia. Pensar es hacer cosas con el cuerpo sin un para qué, sin finalidad predeterminada. Pensar es acaso escribir en una hoja mental el roce de otro cuerpo, dos o más cuerpos compuestos y que aumentan su efecto sobre el espacio de lo posible. Así, el erotismo acelerado de la protagonista no sólo la hace pensar, o sea moverse más, sino que le inspira las lecciones del ejemplo, sus poemas “femeninos” para chicas en busca de una felicidad específica, no premeditada, no sometida a un interés ajeno a la misma dicha. El poema aparece en medio de la novela como la forma pasajera de una felicidad en el lenguaje, que piensa con tal intensidad que simula ser la completa ausencia de todo pensamiento; un tiempo tan entregado al deleite que adquiere la apariencia del tiempo perdido. Una amiga le lee a su amiga y amante “el poema del partido feminista”, que elogia el tiempo perdido, lo no interesante, la pasividad o simulacro de no parecer inteligente, para ser así dejada de lado, cito, “en el lado de la vida dejado de lado por la productividad”. Pero sucede que lo productivo, la acción que tiende a fines en un proyecto determinado, son el lado menos abundante de la vida. Su zona se adelgaza tanto que en el mundo de la novela es un lado inexistente, que apenas se menciona en forma de noticias exóticas: noticias del trabajo, el suelo, el comercio y el robo. Las artistas futbolistas son amateurs, aman lo que hacen; como las poetisas novelistas que simulan ser tontas para no caer en las trampas de lo productivo.

Del otro lado está todo, según dice el poema feminista: “El fabuloso lado donde se halla todo lo ingobernable,/ todo lo inaprensible,/ como la vida y la muerte,/ el tiempo, el amor, lo misterioso,/ la belleza, lo intuitivo,/ el universo (con todo lo contenido en él),/ lo simple, lo sin importancia.../ entre otras ‘cosas’.” Y el poema entrecomilla la palabra “cosas” porque el lado improductivo que tiene que elegir a cada instante no hace cosas con palabras, no realiza productos, no sabe hacer nada, sólo seduce y detiene el tiempo de toda circulación; en su campo magnético las palabras son cosas, los productos son palabras y objetos gratuitos, inútiles, de belleza efímera y brillante, la ignorancia se torna inconsciencia de unas habilidades inexplicables, que funcionan solas, como el pensamiento de la pura nada, como el goce de un cuerpo que se encuentra a sí mismo en el contacto de lo desconocido.

La misma división sexual, tan productiva para el funcionamiento social, como bien saben los antropólogos de las más diversas tribus, se desactiva por momentos en la novela. Un nombre de varón designa a una chica que ama a las mujeres. La mujer que se hace un nombre como tal se dedica a la construcción de un aspecto, cuya máxima femineidad esconde un origen masculino. Finalmente, el ratón que embaraza a la protagonista, en su fuga de un mundo donde sus amantes no quieren ni pueden darle un hijo, lleva a un plano irreal, casi religioso, el final de las metamorfosis sexuales y de los coitos que las ocasionan. Como en una tragedia de Eurípides o una novelita de César Aira, una diosa gigantesca y cambiante

desarma el universo para que todo pueda empezar de nuevo. ¿Qué clase de realidad hace posible un libro como *Dame pelota*? Los grupos de cumbia, los equipos de fútbol, los barrios y villas miseria tienen los mismos nombres que en ese ámbito de sensaciones, palabras y huellas que podríamos suponer "real". Pero quizá lo más real de ese mundo exterior al libro sea lo que no puede sentirse ni decirse ni descifrarse. Lo real no tiene representación porque es el fin de toda representación. No es la muerte representada, sino la ominosa certeza de la muerte realizada: el vacío en el corazón de las palabras. De allí que ante el asesinato de un poeta llamado Rubio, por insolente y descuidado, por exceso de conversación, a manos de una patota de lesbianas mafiosas, la realidad festiva de la novela, sexualizada y musicalizada, se oscurezca. Rosetti transcribe, al dictado del pensamiento del presente: "La realidad es cruda, crudísima y horrible. La realidad o esto que me pasa que no sé qué es." El ser del personaje, ese simulacro blando de la subjetividad que titila y late en toda novela legible, tiene más consistencia que el friso del fondo contra el que se destaca. En viejos términos románticos, la poesía del corazón es más real que la prosa de las relaciones sociales. Con una muerte cualquiera, farsesca, el mundo se torna negro. Nuestra heroína pregunta: "¿Cómo puede ser eso?" Y se contesta:

*La locura va por caminos no pavimentados ni armados por el hombre por eso ella es la locura, atraviesa los sentimientos y los pensamientos como las pelusas atraviesan las calles, por cualquier lado. Y entonces... la licuación enloquecida de mis emociones, con mis pensamientos y mis sentidos hacen que a las hermosas calles de mi barrio las vea como hostiles laberintos subterráneos. El cielo parece de goma negra. Y las estrellas, pequeños agujeritos hechos con un alfiler por donde atraviesa una tenue luz en vías de agotarse. Los caminos que sólo me llevaban a la felicidad ahora no sé adónde me llevan y me pierdo, porque la única realidad que sé reconocer es la de las emociones. (Rosetti 2009: 123)*

Esto podría traducirse así: lo real se asienta en el reconocimiento de un hilo que une al yo con su propia pérdida, al pensamiento con la emoción ignorada que empuja a pensar. Lo real se esconde tras el reconocimiento de ese lazo entre las palabras de alguien, que las repite una y otra vez, modulándolas, tratando de que canten, y las imágenes de las cosas, las percepciones que hacen pensar, los simulacros que en otros tiempos recibían el nombre de ideas.

El mundo supuestamente real sólo adquiere consistencia en esa orientación de un yo que habla guiado por la estrella remota y desconocida de imágenes que lo emocionan. A Dalia la emocionan el amor, la poesía, los cuerpos en movimiento constante, los lujos que resplandecen hasta en el más pobre de los paisajes urbanos; y como en el párrafo que cité, la muerte, el eclipse de una estrella absorbida por la goma negra del cielo. Contra esa oscuridad, el mundo debería acompañar al deseo, perderse en su muerte debería ser encontrarse, la mágica aparición de otra vida. Quizá sea el sentido final, alegórico, de la aparición súbita en las últimas páginas de una hijita de la heroína, que quiere reanudar o repetir su destino heroico cuando la madre ya lo ha olvidado. ¿En qué consistió ese heroísmo, esa pureza del presente que agitaba todo el caleidoscopio fantasmático de las sensaciones? Era convertir el deseo en más real que los simulacros realistas de la realidad, con perdón del retruécano fácil. El relato explicado de Dalia escenificaba su deseo, su exhibicionismo, cito: "Que me siento ahogada, que tengo calor, que me quema la remera pegada al cuerpo. Que no puedo respirar en un mundo que no puede transformarse en mis deseos. ¿Para qué quiero un mundo que no me acompaña?" El mundo que acompañe sería uno que perdiera su unidad, disperso, cuyos fragmentos pudieran hilvanarse en varios órdenes, entre la voz, el cuerpo y las ideas. Un mundo sin la goma que lo envuelve, flotando en un espacio vacío, infinito, a la vez terrible y fascinante. Un mundo donde el sexo no se dividiera, donde la pobreza no entristeciera, donde cada nudo de emociones, con su nombre propio, su belleza, digamos, fuera el centro de la única novela real: la vida que cada quien se cuenta en su búsqueda de lo imposible, la narración de una felicidad y los espacios blancos entre capítulos de angustia sin palabras.

"Liberenmí!", grita Dalia en un momento, pero es casi un contrasentido con respecto a ciertas célebres liberaciones enfáticas y prometidas en el siglo pasado. ¿Acaso pide liberarse de la apariencia del pensamiento, del dominio de la inteligencia, de los prejuicios de una supuesta sensibilidad? Pero esa clase de liberación no se realiza simplemente viviendo ni reclamando, sino tal vez escribiendo, es decir, pensando para romper la cadena del pensamiento que ata al yo con un orden separado del cuerpo, su placer y su dolor, su muerte

y su reproducción. “Pensar”, le dice la protagonista a su amante circunstancial, “porque aunque parezca que no pienso, pienso”. Pero se trataría de un pensamiento para la ocasión, no de un método que pudiera servir separadamente del lugar, su aquí, y del tiempo, su ahora. Cucurto, en la contratapa de *Dame pelota*, desglosa este pensamiento ocasional, o situacional, si se quiere, que impulsa la escritura de Rosetti, en dos aspectos: el poder de la circunstancia y la espontaneidad de la circunstancia. O sea: lo que está alrededor de la voz que cuenta es lo que hace hablar, es su potencia narrativa; y por otro lado, lo que está alrededor es casual, es algo encontrado y que produce hallazgos a cada paso. Una vez que la novela dijo: “hoy”, la circunstancia empieza a ejercer su potencia y a desenvolver su catálogo de hallazgos, su arsenal de posibilidades. La circunstancia inicial –la narradora que juega al fútbol en Independiente y que está menstruando justo cuando tiene que jugar contra Boca– desata un sinnúmero de hallazgos y la obediencia a ese arranque impone también su fascinación al lector. *Dame pelota* le dice al que lee: “queréme”, nunca: “admiráme”.

Todo el equipo de chicas, que pasan tanto tiempo juntas, menstrúa a la vez. Y en la arenga antes del partido, la directora técnica exclama: “¡Hoy más rojas que nunca no podemos perder!” ¿Acaso este inocente doble sentido busca una sonrisa? Tal vez únicamente el reconocimiento de su escritura circunstancial, de su estar pensando. Podríamos creer incluso que la elección del club, Independiente, dice algo sobre el personaje de Dalia, su deseo nómada, su falta de lazos duraderos, o incluso sobre la autora escondida en ese nombre que fundó una editorial “independiente”. Sería quizás pensar demasiado lejos, pero toda la novela cabalga, y al galope, sobre el pensamiento de lo posible, entre lo real y el sueño, entre el goce físico y las imágenes del amor, entre el orgasmo y la reproducción de la especie. Una vez que la pelota empieza a rodar, cuando la novela dice “hoy”, el resultado al mismo tiempo es impredecible y tiene algo de predestinado. Porque aquello que rueda está compuesto de lenguaje, es la riqueza misma de un lenguaje que expresa el conjunto escaso de las emociones y sensaciones, el orden del cuerpo, con una variación inaudita. “Donde hay poco sabemos ponerle muchos nombres a la misma cosa”, piensa Dalia cuando describe el lujo de la lengua que contrarresta la pobreza de los objetos. El mundo que sigue la orientación del deseo es un mundo envuelto en palabras, como señales indicadoras de una cosa a la que nunca se accede. En *Dame pelota*, las palabras y el sexo revolotean en torno al amor, que es pura circunstancia pero también es la prueba sensible del destino.

Por eso importa la larga carta de amor con que Dalia se despide de su novia, por llamarla de alguna manera. Una circunstancia las unió, otra las separa; el fútbol en un caso, la división sexual en el otro. La novia, número diez de Boca, que vive en Villa Fiorito, adonde se muda Dalia deslumbrada por esa nueva Belén que está como atravesada de milagros y nacimientos, le dice lo imposible: “... Dalia no puedo tener un bebé con vos. Porque soy mujer y no tengo la semillita. Dalia... ¡Por Dios, no me hagás explicarte cómo se hace un bebé! –Pero... pero... peroooooo. Entonces... yo siento que no me querés lo suficiente.” La inmediatez, o el efecto de inmediatez de este tipo de diálogos, no se retacea nunca en la novela, pero lo trivial, lo audible, lo ingenuo encuentran en esas voces un matiz irreproducible. Como si dijéramos que el mundo regular y predeterminado usa la lengua para comunicar, para saber algo, y estas charlas, micronoticias en el interior de la gran charla de Dalia que es su novela, produjeran un placer del oír hablar, comunión o comunidad que comunicación, búsqueda de la alegría antes que saber. Todo sueño, hasta tener un hijo de la nada, hecho de pura concepción amorosa, sería posible en la medida en que las palabras lleguen a expresarlo como deseo. Pero las circunstancias –la dedicación profesional de la novia, por ejemplo, o su reinado en la villa– le imponen al deseo un género en el magma volcánico de las palabras, algo que se fija después de la erupción, como la carta de un amor que se termina, que anuncia además el fin de la novela de amor y su desenlace fantástico. La carta, como dicta el género, transforma su objeto inasible, su idea del amor, en huella, voto de ser indeleble para que la felicidad pasada no pase del todo: “... en miles de millones de años no me olvidarás. Porque no se trata de tiempo. Se trata de haber dejado una ventana abierta. Y por esa ventana entrará el recuerdo de mi persona. Bañará todos los objetos que yo toqué, bañará cada parte de tu cuerpo que yo besé.” Y sigue hasta prometer una encarnación microscópica en el interior del cuerpo que ya no se volverá a tocar. Pero el presente, que es igual para todos, al mismo tiempo que alucina un futuro improbable, va haciendo desaparecer el pasado. Dalia se va a olvidar de todo y de repente, en contra de la aparición de una exótica diosa que le niega el sueño de un niño propio, se encontrará en otro lugar, lejanísimo, hablando con una hija que, nuevamente, con la identidad exacta de todo lo nuevo, dice que quiere ser futbolista.



En el presente, la nostalgia del pasado va perdiendo intensidad por obra del olvido, se vuelve nostalgia de algo no recordado, debilitado o exagerado por ese velo del tiempo. Pero también el presente ilumina las sensaciones y le pone límites tangibles al miedo al futuro, sus amenazas construidas sin pausa por la imaginación. El sueño del niño, que una divinidad egoísta transforma en sangre, resurge en lo real de una transcripción renovada, inmediata. Pero, como toda resurrección, su mensaje se ha invertido: es una nena, no un bebé; y su promesa de vida absolutamente distinta, de otro ser, se envuelve en las irisaciones de la repetición o del parecido. La nena ata el presente a su voz, su balbuceo, y hace reír con alegría reflexiva, sin ingenuidad, a la olvidadiza narradora: "Cuando ella ríe yo río automáticamente. Cuando ella quiere algo me contagia su euforia. Y ahora que quiere jugar al fútbol... ¿me volveré futbolista?" Digamos que el fin de la novela, con el sueño proyectado en la pantalla de otra infancia, con una realidad risible, anula las aventuras de nuestra heroína, para que pensemos en su forma, su ritmo, o sea en su seducción. Dalia Rosetti escribe "con locura", según dice entre la palabra "Fin" y la firma, como quien entiende el destino y lo casual de haber escrito dentro de una persecución de musas infantiles, transcendentales: la belleza y la felicidad. Por eso puede exclamar, en el último capítulo: "El presente es lo mejor que me podría pasar." Porque lo que pasa siempre pertenece al presente, porque no existe otra literatura que la entregada a la fantasía de un presente.

### Bibliografía

Rosetti, Dalia (2006). *Me encantaría que gustes de mí*, Buenos Aires, Mansalva.

Rosetti, Dalia (2009). *Dame pelota*, Buenos Aires, Mansalva.



Fruta. 2009

---

## DE LO FAMILIAR Y LO ÍNTIMO

Guillermo Siles\*

---

En los últimos años el discurso crítico se ha ocupado de mostrar, de modo generalizado, las diferentes tendencias que se articulan en el territorio de cierta poesía argentina. Desde estas perspectivas se visualizan poéticas definidas por la sobrecarga en la década del ochenta –pensemos en el neobarroco– mientras que en los noventa, según Alicia Genovese (2006), la metáfora de superficie tiende a la liquidez. Por esta razón el *noventismo* retorna a la lengua coloquial y toma como punto de referencia, en la dinámica de las representaciones, a los excluidos (desocupados, piqueteros, cartoneros), sin perder de vista que la atención a estos nuevos sujetos sociales puede estar contaminada por el humor o atravesada por matices de ironía. Siguiendo esta línea argumentativa, Genovese sostiene la hipótesis de que “la escritura de los noventa reacciona contra el tipo de construcción neobarroca tanto como el neobarroco reaccionó contra la escritura política más lineal y programática de los años setenta” (Fondebrider 2006: 96). Además, señala que los noventa como escritura están clausurados y que los propios poetas involucrados en esa rotulación perciben la inadecuación de aquellos postulados que no contemplan la heterogeneidad de la producción escrituraria. Sin embargo, tales afirmaciones abren nuevos interrogantes, por ejemplo, respecto de la incomodidad experimentada frente a las rotulaciones por parte de quienes han sido partícipes del movimiento porque aún siguen escribiendo y no solo poesía. Así ocurre con Fabián Casas, que es además ensayista y narrador o con Washington Cucurto (Santiago Vega), un fenómeno, más allá de toda valoración, imposible de soslayar. Tampoco se nos escapa la relación entre poesía y crítica, dado que el discurso crítico, en gran medida, depende de los propios poetas. Ellos mismos se han visto precisados a cumplir la función de críticos, ya sea en el ámbito periodístico como también dentro del espacio académico.

Respecto de la reacción contra el neobarroco, esta actitud supone, de acuerdo con Edgardo Dobry (2006), determinadas operaciones: en la segunda fase de redemocratización la palabra poética, para él, recupera su poder denotativo, su significación literal; el poema retoma como referente la realidad y el poeta vuelve a experimentar el sentimiento de pertenencia a su comunidad lingüística. Según este enfoque: el poeta intenta fundirse con la multitud y logra hacerse cargo de las voces y los lenguajes que circulan en la calle, admite la posibilidad de que ingresen en el poema aspectos ligados a sentimientos y experiencias compartidos por toda una generación. La perspectiva de Dobry resulta productiva en la medida en que reconoce en los poetas actuales el hecho de establecer una genealogía marcadamente nacional, puesto que difícilmente no reivindiquen un autor que no sea argentino. Se refiere en particular a los poetas del núcleo configurado alrededor de *Diario de Poesía*. Habría que ajustar estas apreciaciones teniendo en cuenta la labor de traducción encarada por la revista y la apertura hacia la poesía procedente de otras latitudes. Además, la tradición poética recuperada por los *noventistas* se vincula con poetas leídos tardíamente y situados al margen de los movimientos estéticos que históricamente ocuparon el centro de la escena literaria.

De hecho nadie escribe en el desierto ni se desprende con facilidad de la tradición aunque sea para negarla o para recuperar tendencias anteriores a los movimientos estéticos contra los cuales intenta combatir. Así el *noventismo* produce, por ejemplo, el reposicionamiento del coloquialismo de los años sesenta, no es casual entonces que los nombres de Leónidas Lamborghini o Juana Bignozzi, entre otros, reaparezcan en el horizonte de lectura de los poetas más jóvenes. De igual modo ocurre con Juan L. Ortiz, Joaquín Giannuzzi y Ricardo Zelarayán. Por estas razones, tal vez, un sector de la crítica se muestre reticente a imponer

---

\* (Tucumán, 1967) Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Profesor de Literatura Argentina II en la Universidad Nacional de Tucumán. Investigador del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas (INSIL). En la actualidad dirige, para el CIUNT, el proyecto “Representaciones de la poesía argentina contemporánea”. Fundó y coordina el Seminario Libre de Poesía “Juan Rodolfo Wilcock”. Es autor de *El trópico y la aurora. Ensayos sobre literatura argentina* (2004) y *El microrrelato hispanoamericano: la formación de un género en el siglo XX* (Buenos Aires, Corregidor, 2007), compiló con María Eugenia Bestani *La pequeña voz del mundo y otros ensayos de poesía* (2007). *El sabor de la fruta* (2008) es su primer libro de poemas.

cortes tajantes. Dobry busca establecer algunas matizaciones respecto de la dicotomía objetivismo/neobarroco, teniendo en cuenta que el segundo término de la oposición tuvo como representantes a poetas cultores de una diversidad de tendencias estilísticas y temáticas. La rotulación, en principio, estaría subordinada al corte generacional y a la contemporaneidad de las publicaciones antes que motivada por la adhesión a una sola corriente estética. Asimismo, porque en los poetas de los noventa y más acá son perceptibles las huellas de figuras señeras del neobarroco tales como Néstor Perlongher y Arturo Carrera.

A partir de estas consideraciones surgen los siguientes interrogantes ¿Es posible, entonces, dar por concluido un proceso que va más allá del género, que se multiplica y reclama nuevos espacios de circulación conforme al avance de la tecnología y de las nuevas teorizaciones con relación a la literatura? ¿Se puede dar por clausurado un fenómeno literario siendo que la producción literaria no se rige por la exactitud de la cronología y desconoce ciertos límites geográficos trazados por quienes practican la tarea de construir el canon? ¿No sería necesario reflexionar también sobre los procesos de canonización de lo que antes estaba situado al margen de las instituciones académicas y que en la actualidad está recuperando terreno para sí en un movimiento que amplifica cada vez más las fronteras de producción y los horizontes de lectura?

Más allá de las generalizaciones y de las etiquetas nos ha parecido pertinente comenzar a estudiar la formulación de poéticas individuales replegadas hacia las representaciones de lo familiar y lo íntimo. Las propuestas Carlos Battilana y Silvio Mattoni constituyen ejemplos de esta singular tendencia; ambos cultivan la poesía y paralelamente el trabajo de escritura situado en el ámbito de la crítica.

La poética de Carlos Juárez Aldazábal –poeta, periodista y editor– se sustenta en la diversidad de su proyecto de escritura. En *Nadie enduella su voz como plegaria* (2003) rinde tributo al habitante natural del territorio fueguino, y supone el intento de comprender las costumbres, las creencias y la cosmovisión del mundo extinguido de los selk'nam. En la vertiente autobiográfica de su poesía se observa, en cambio, un movimiento que no desdeña la importante tradición de la poesía del norte, sin alinearse en ninguna temática localista. Apela a un lenguaje cuidadoso, preciso, que no cede a los alardes retóricos ni al rebuscamiento, pero conservando un tono marcadamente lírico. Recurre al igual que sus contemporáneos al tópico generacional de la familia y la infancia. A diferencia de Martín Rodríguez, cuya perspectiva de la infancia pone de relieve cierto extrañamiento frente al enigma de un mundo autónomo, expresado mediante un discurso vacilante y bisémico, Juárez Aldazábal retorna a ese momento crucial de la existencia en tanto memoria de cierto estado de felicidad apenas duradero, amenazado por los límites que la realidad le impone. Por medio de la evocación el sujeto del poema recuerda los juegos con el agua durante las siestas de carnaval; una etapa y un espacio poblados de duendes, de mascotas, de una higuera y un jardín para siempre perdidos. Convergen en esta perspectiva lo bueno, lo malo, todo aquello que perece y que se halla al comienzo del mundo, factible al mismo tiempo de ser y de no ser un paraíso.

El contexto escolar se transforma en verdadero calvario a la hora de formar fila, pegado a una baldosa, para cantar *Aurora* todas las mañanas. En ese universo la efímera felicidad convive con la sensación de extrañamiento de un mundo regido por la imaginación, los temores, las fantasías a las que el tiempo rápidamente les pone fin. Al concluir los juegos y la tarde, dice el poema, era: “el momento amenazante del olvido/ que se cernía sobre la ciudad/ como la certeza de la noche”. *Heredarás la tierra* (2007), poema que da título al libro, no se resuelve en lamento ante la muerte del padre sino más bien en el reclamo frente al dolor de la pérdida: “‘Heredarás la tierra’, me dijiste, / y me entregaste una pala/ para cavar la tumba. / ‘Heredarás la tierra me dijiste’, y me dejaste el aire/ con un tatuaje negro atravesando el almanaque”.

En otra vertiente, Osvaldo Bossi se distingue por la belleza, la simplicidad y el ritmo melodioso de su voz poética en el panorama de la poesía argentina actual. No sería posible pensar el surgimiento de esta propuesta sin tomar como referencia, desde el punto de vista temático, la obra de Perlongher y la de Carrera, igualmente la vasta renovación de la poesía escrita por mujeres y el giro operado en los estudios de género en la década de 1980. En ese período la poesía se ocupó de explorar diversas identificaciones sexuales, dando lugar a la expresión del deseo que va más allá de la heteronormatividad. En *Fiel a una sombra* (2001) Bossi explora los laberintos del deseo y el amor homosexual. Valiéndose de un lirismo sencillo y deslumbrante articula el diálogo entre los personajes shakesperianos cuyas voces y parlamentos son capaces de construir y deconstruir el drama, la alegría y la tristeza de los vínculos guiados por los arrebatos de la pasión amorosa o la delgada y tensa línea que divide

el amor del sexo. No solo emplea como intertexto *Hamlet* sino que también acude al mito de narciso o al motivo literario del Golem para poner en escena la aparente sencillez y la complejidad que signan tanto las relaciones amorosas como los lazos familiares.

La sección “El cargamento” se abre con un poema que rememora la instancia en la que un padre toma su camión de carga y abandona la casa. La voz del poema capta la sensación de aquel niño que ha sido incapaz de registrar el peso de la situación y que ahora, en la distancia temporal, reflexiona: “Parece que los padres se van siempre [...] Los ojos tardan/ en comprender y el corazón/ es un ciego pozo/ al que no entra la luz, con su tortuga/ pensativa”. Este conjunto de poemas cierra el libro, aunque su temática y su tono parecen dar pie a la continuidad con *El muchacho de los helados y otros poemas* (2006) en donde confluyen infancia y sexualidad. Las primeras experiencias sexuales con otros chicos son evocadas con ternura y naturalidad en la medida en que se encuentran ligadas a la amistad. En “Mi amigo Raulito” la idea de amistad se experimenta con extrañeza y vacilación como el resultado de un delirio que de pronto florece y que lleva a comprender rápidamente la diferencia entre el amor y el sexo como práctica. De los amigos dice el poema: “A veces /los llevaba a dormir conmigo, /en mi cama. O cruzábamos/ el alambrado y nos metíamos/ en el campito de la esquina [...] y más adelante “A mi me hubiera gustado olvidarme/ de Raulito Lemos, / de su pelo negro y azulado, un poco/ apelmazado en la nuca, / de su mirada de ojos chiquitos y saltones/ pidiéndome todas las noches lo mismo. / No que lo quisiera (porque mi cariño/ estaba a la vista) sino que me inclinara en esa tierra/ que se extendía bajo las estrellas, / peligrosamente, junto a él”.

En otro registro la poesía de Carlos Battilana no adscribe al realismo ni al antilirismo explorado por algunos de sus contemporáneos; intenta no ceder a la tentación de seguir huellas visibles en otros poetas. Si bien registra lo autobiográfico, busca contención en sus maneras de decir y por eso oscila sin fisuras entre la objetividad y lo íntimo o se atreve a nombrar lo íntimo con imparcialidad y equilibrio, valiéndose de un lenguaje despojado, en ocasiones, hasta de metáforas. En *El fin del verano* (1999) el sujeto del poema reflexiona acerca de la importancia de encontrar refugio en los afectos, sin embargo la aparente serenidad que ellos ofrecen puede ocultar inexplicables temores. El modo en que se torna posible recuperar los lazos familiares, motivo de reflexión en los comienzos, reaparece en estos poemas: “Ahora que mis padres me rodean/ me vuelvo más padre/ confieso cosas veloces, pasajes del temor./ `Yo`/ comienza a convertirse/ en una larga palabra: comprendés este sereno parque,/ aquella blanca quietud/ en el fondo/ temible”.

El modo de situarse en el mundo, de situar los objetos y los afectos que se advierte en *Unos días* (1992), logra transmutarse en *La demora* (2003). El poeta asume su condición y es capaz de afirmar, desde la madurez, la creencia en el espacio conquistado: “Para no alejarme/de la tenue presencia/ de la fe/ me hago un sitio para mí. Para las letras./Eso sería/ el único hecho/ del que Dios procede/ y del que/ también/ procede/ -sin rayas, sin ruidos,/ sin devaneos-/ lo más real de mí. Por mí”.

Resulta paradójico que lo político en la poesía de Battilana aparezca como un hecho necesario de apartar, pero que sin embargo está allí con todo su peso y en ese inefable territorio nada puede aspirar a la armonía o a la calma. La comprensión de esta irremediable certeza explica la opción por la poesía: una forma puntillosa de decirse que no todo está en paz. El gesto implica una actitud política que nos permite reconocer en los poemas un espacio de tensiones entre lo privado y lo público, donde lo íntimo –suplemento recóndito de lo privado– se ve afectado e invadido por las circunstancias políticas y los avatares de la época. Las instituciones –el estado, la familia–, el mercado y sus lenguajes específicos establecen e imponen relatos que actúan sobre los otros sujetos. El sujeto autobiográfico trabaja a favor de cuestionar toda certidumbre emergente de los lenguajes institucionalizados. Corroe las cristalizaciones de la materia social con la que los individuos comercian cotidianamente: la materia verbal. La corrosión no se enmascara detrás de ningún artificio ni recurre a juegos de lenguaje, tampoco a la enfática operación de maldecir. Apela, en cambio, a la justeza para resemantizar la materia sometida al peligro de la petrificación. El modo de articular la relación entre lo íntimo y lo político encierra, al mismo tiempo, la idea de que la poesía no es epifanía ni espacio de revelaciones sino un modo de “calibrar con precisión/ aquello/ que como un gusano/ roe lo máspreciado del dolor”.

En el mundo globalizado, donde el éxito individual se mide en términos de logros económicos y las relaciones humanas quedarían reducidas a meras transacciones, el poeta nos recuerda que la intimidad, los afectos, las relaciones familiares obran como antídoto y se convierten en verdaderas formas de resistencia. La melancolía que emana de los poemas pareciera provenir de una sensación de pérdida y de nostalgia debido a la postergación de

ciertas aspiraciones; no obstante, existe un espacio de compensación frente a las acechanzas de la vida, el del amor: “En mi habitación/retiro a mis hijos/los abrazo/les recuerdo/con palabras pequeñas/que el viento/es indestructible”.

A partir de *Poemas sentimentales* (2005) Silvio Mattoni acude al registro autobiográfico para rememorar sus experiencias, que incluye los recuerdos de la infancia hasta llegar al presente de la escritura. *Excursiones* (2006), en cambio, se compone de cinco extensos poemas narrativos, que relatan diferentes incursiones por el espacio urbano. El primero describe una caminata por el barrio, el padre llevando a su hija menor a pasear en coche. En el trayecto hacia la plaza alternan la visión –la voz del poeta– y la supuesta perspectiva de la niña que aún no sabe hablar, instaurando una suerte de diálogo imaginario: “Vamos hacia la plaza. Siempre hay algo/para colmar tu alegría de mínimos índices/que dibujan una palabra no sabida. [...] Hay una música en nuestra caminata:/con las baldosas rotas bajo las ocho ruedas,/ el coche un poco avanza y otro poco se frena./no tenemos secreto para los versos blancos/ que decolora el tiempo...”

*El descuido* (2007) funciona a modo de un diario íntimo, escrito con intención de ser publicado, en donde es posible reconocer la continuidad de la dimensión autobiográfica. El diario íntimo posibilita una mayor cercanía a la profundidad del yo, es una escritura que no se ata a ningún género y por ello admite la utilización de diferentes registros del lenguaje. A diferencia de la autobiografía, que consigna hechos supuestamente memorables, el diario se abre al espacio de lo íntimo, que incluye al erotismo, la incertidumbre o los miedos experimentados en general por los seres humanos. El libro imita rasgos visibles de una de las formas más complejas de las escrituras íntimas, ya que en el espacio de este supuesto diario ingresan las preocupaciones de un padre de familia, concentrado en anotar acontecimientos mínimos, escenas cotidianas con las que cualquier lector podría identificarse: caminatas, paseos por la ciudad o la plaza, las compras en el shopping, las cuales dan pie a reflexiones de orden metafísico y, por tal motivo, abandonan su carácter de sucesos o hábitos rutinarios para transformarse en hechos trascendentes una vez escritos.

Los poemas de *El descuido* fueron pensados sin ajustarse a un tema concreto y el libro, según el autor, no fue escrito respondiendo a un proyecto previamente planificado. Paradójicamente el volumen logra unidad amparándose en el descuido formulado como concepto que alcanzaría, por momentos, un sentido metafísico. El término puede recubrirse de significados positivos o negativos, puede ser la búsqueda de un objeto perdido, imposible de recuperar. Puede involucrar reflexiones sobre experiencias de la vida en familia, los modos en que somos capaces de cuidar o no de quienes nos rodean –los afectos– y sobre el abandono de aquellos seres marginales expuestos a la intemperie de la vida urbana. Asimismo, el descuido de nosotros mismos nos enfrentaría a situaciones imprevistas que nos ponen en peligro; es, a la vez, circunstancia vital y posibilidad cierta de la muerte. La tensión suscitada, de acuerdo con el autor, comprendería “una zona de suspensión de la tortura de la atención y del hipercontrol de uno mismo” y se vincularía, además, con ese raptó de iluminación – irrumpiendo de modo inesperado– que se requiere para engendrar el acto creativo. “Quisiera descuidarme de mí mismo/como la primera vez que algo raro/me agarró de los pelos y me puse/a escribir, solo, sin ningún motivo”. Pero ese algo, puede ser igualmente, aquello que “te distrae siempre por momentos/ y que repite su imposibilidad, sin contenido”.

El repliegue hacia lo íntimo de estas nuevas formas poéticas, que no excluyen la dimensión política de los textos, muestran que la poesía puede ser política sin necesidad de apegarse a un registro testimonial. Asimismo, los relatos sobre lo familiar, sobre la sexualidad o la infancia nos conducen a reflexionar sobre el extraordinario protagonismo de la esfera privada en la sociedad actual y nos recuerdan que además de vivir en tiempos de globalización y neoliberalismo, vivimos también en la era que propugna la sacralización de la vida privada.

## Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fondebrider, Jorge (2006). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Kamenszain, Tamara (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- Mallol, Anahí (2008). “La experiencia de una generación”. *Diario de Poesía* (Mayo-Agosto de 2008), p. 36.

- Battilana, Carlos (1991). *Unos Días*. Buenos Aires: Libros del Sicomoro.  
 \_\_\_\_\_ (1999). *El fin del verano*. Buenos Aires: Siesta.  
 \_\_\_\_\_ (2003). *La demora*. Buenos Aires: Siesta.  
 \_\_\_\_\_ (2005). *El lado ciego*. Buenos Aires: Siesta.  
 \_\_\_\_\_ (2010). *Materia*. Bahía Blanca: VOX
- Bossi, Osvaldo (2001). *Fiel a una sombra*. Buenos Aires: Siesta.  
 \_\_\_\_\_ (2006). *El muchacho de los helados y otros poemas*. Buenos Aires: Bajo la luna / poesía en obra.
- Bossi, Osvaldo (2007). *Del coyote al correccaminos*. Buenos Aires: Huesos de Jibia.
- Juárez Aldazábal, Carlos (2003). *Nadie enduella su voz como plegaria*. Buenos Aires: Tantalía / Crawl.
- Juárez Aldazábal, Carlos (2007). *Herederás la tierra*. Buenos Aires: El suri porfiado.
- Mattoni, Silvio (2002). *Hilos*. Córdoba (Argentina): Alción Editora.  
 \_\_\_\_\_ (2006). *Excursiones*. Córdoba (Argentina): Alción Editora.  
 \_\_\_\_\_ (2007). *El descuido*. Córdoba (Argentina): Ediciones Recovecos.  
 \_\_\_\_\_ (2010). *La chica del volcán*. Córdoba (Argentina): Alción.



Bolita para llevar. 2009

---

## LO BELLO, LO PLEBEYO, LO KITSCH EN LOS 90

Anahí Diana Mallol\*

---

### Realismos

Uno de los ejes centrales de la discusión en torno a la literatura de los 90 gira en torno a la estética realista, sus alcances, características y la forma de entender este realismo de fines de siglo XX en su diferencia con el del siglo XIX, discusión que no se dio solamente en el campo de las letras.

El número 2 de la revista *Mil palabras*, revista que se define como de artes y letras, está destinado al problema del realismo. Encabeza la publicación una pequeña nota de Marcelo Cohen (2001:3), en la cual, mediante una reseña de la significación de la palabra realismo en el diccionario, Cohen pone de manifiesto de entrada que la amplitud de sentidos que la palabra abarca hace que el concepto se vuelva problemático si se lo quiere utilizar como categoría para definir o deslindar alguna estética o uso particular.

Entre las definiciones consignadas se destacan las siguientes:

1. *tendencia que admite la posibilidad de conocer objetivamente*
2. *tendencia que se hace pasar por un arte sin arte, completamente transparente.*
3. *Realismo y artificio. La idea de que el realismo es un estilo tan artificial como cualquier otro abrió una serie de críticas que tuvieron su auge en el siglo XX. Estas críticas sostuvieron que el realismo ocultaba los procedimientos, ignoraba la asimetría entre el orden unidimensional del lenguaje y el pluridimensional de lo real y que, además, proporcionaba el caso más acabado de ideología en arte ya que confundía representación y realidad.*
4. *Realismo sucio. Narraciones que recuperan la dimensión abyecta de la vida urbana contemporánea con una prosa tersa y directa.*
5. *Nuevos realismos. Insistencia de ciertos artistas y obras por poner en escena lo real pese a las devastadoras críticas a todo intento artístico de imitar al mundo externo. Sin ingenuidad y con pleno conocimiento de la sospecha de la que ha sido objeto el realismo, surgen diferentes tentativas de incluir lo real y todas aquellas instancias que le son de alguna manera inherentes o afines: cosas, objetos, relaciones objetivas, superficies, detalles, materias. En estas obras, lo real ya no aparece como referencia, construcción simbólica ni ilusión de transparencia, sino como indicio, deseo de contacto o apertura a lo existente. (Cohen 2001:3-5)*

Marcelo Cohen, a la vez que expone con exactitud algunas de las cuestiones centrales relativas al realismo y sus problemas teóricos marca una evolución en la historia del concepto. En este sentido Cohen afirma que “hay pocas vías que la poesía rioplatense no haya probado con tal de recuperar la verdad de la sensación en el lenguaje, que es donde se inician la tergiversación, el ocultamiento, el robo” (2).

Por su parte, María Teresa Gramuglio (2002), reconoce que la palabra “realismo” convoca a toda una serie de otras palabras que pertenecen a una misma constelación semántica: imitación, mimesis, verosimilitud, representación, familiaridad. Son palabras que indican algún tipo de relación entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de “lo real” que se supone externo y objetivo; el otro, el del lenguaje, sea verbal o visual, en la que subyace una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente.

---

\* (La Plata, 1968). Dra en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta de CONICET. Psicoanalista graduada del ICdeBA. Ha publicado ensayos sobre poetas argentinos en revistas nacionales y extranjeras. Es profesora de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de La Plata. Publicó cuatro libros de poemas, *Postdata*, 1998, *Polaroid*, 2001, *Oleo sobre lienzo*, 2004 y *Zoo, Paradiso*, 2009. Su libro de ensayos *El poema y su doble*, Simurg, 2003, recibió el Subsidio a la creación de la Fundación Antorchas.

Cuando Gramuglio quiere pensar el concepto en el campo de la literatura argentina afirma que “Habría que admitir también que la literatura argentina nace realista” (23): con lo cual se refiere al hecho de que apunta “a la crítica del presente que es otro de los rasgos sobresalientes del realismo” (23), para admitir luego que sin embargo las polémicas sobre el realismo en la Argentina pertenecen en rigor al siglo XX, y conocen dos momentos de mayor intensidad: uno, iniciado en el marco de las disputas entre Florida y Boedo, que culmina en los años treinta. El segundo, en los años sesenta, se proyecta sobre el fondo de los debates internacionales acerca del realismo socialista, realismo crítico y vanguardias que recorrían el campo de la izquierda, estimulados por la revisión de los dogmas que se produjo a partir del XX Congreso del Partido Comunista de la URSS en 1956.

Estos debates destacan la necesidad de que el arte esté al servicio de la revolución y apuntan a demostrar que para ello se debe adherir a una estética que sea accesible a las masas. En este sentido lo esencial para que el arte sirva a la revolución es el conocimiento de la realidad, y ese conocimiento requiere “contracción y estudio”. Desde esta perspectiva quienes se internan en las búsquedas del “arte por el arte”, aunque se proclamen revolucionarios, resultarían servidores objetivos de la burguesía y defensores del orden capitalista.

Es ésta la oposición que llegó a ser clásica en las batallas estéticas e ideológicas del siglo XX: revolucionarios *versus* vanguardistas, con su arsenal de denominaciones para cada bando: arte proletario, realistas, socialistas; arte burgués, arte por el arte, decadentes, formalistas. Puesto en otras palabras: el realismo, como arte proletario y revolucionario, aspiraría a conocer la realidad para transformarla. Y para llegar al pueblo al que está destinado, para ser efectivamente popular, ese arte no debe ser artificioso sino sencillo. La misma dejó una larga huella en la compleja problemática de la relación entre estética y política y mantuvo por años, contra el deseo de los mejores vanguardistas, la ruinosa oposición entre vanguardia y revolución.

A pesar de que los '60 legitimarían los cruces entre realismo y experimentación formal, que en diversas prácticas artísticas anularon de hecho el enconado divorcio entre vanguardia estética y vanguardia política, para Gramuglio “cuando la violencia y el terror arrasaron ese escenario sesentista, el debilitamiento de la exigencia vanguardista en la literatura y el arte y el eclipse del imperativo revolucionario en el horizonte de la izquierda hicieron que los términos de las polémicas sobre el realismo cambiaran para siempre”(38).

Al hacer un recorrido por el estado de la cuestión referido al tema específico “la poesía de los jóvenes de los 90 en la Argentina” nos encontramos con que por lo general los acercamientos críticos se han dejado fascinar por el peso referencial o social, más temático que formal, de los textos de muchos autores del período, desconociendo o dejando de lado otros no menos significativos. Así, como se ha visto, se han privilegiado dos corrientes, que subsumirían la producción general del período: por un lado una vertiente relacionada con el realismo sucio, basada en un efecto de shock producido por la crudeza del lenguaje soez y por la actualidad de los temas de que trata, al mismo tiempo que por la entronización de cierto estereotipo del “joven de los 90”: un joven desganado, deprimido, encerrado, casi fóbico, anestesiado frente a los productos de los medios masivos de comunicación y derrotado por la historia. Por el otro lado, una vertiente que se acerca a los movimientos pop y presenta una estética desprejuiciada, que juega con los estereotipos que le proponen esos mismos productos de los medios, y que da como resultado una escritura que en una primera lectura también propende a crear un efecto de shock por su banalidad, su recurso a la lengua hablada o a la lengua de los intercambios electrónicos, por su ausencia de crítica frente a los temas y situaciones que presenta, y que entrona otro estereotipo, esta vez femenino: una chica de clase acomodada sólo preocupada por la moda, las salidas, las amigas.

### Sociológica

Tomás Abraham (2003) señala que en 1989 se derrumbó lo que quedaba en la Argentina del sueño europeo, lo que equivale a decir que en 1989 se derrumbó la Argentina que soñaba con la modernidad democrática y republicana, la Argentina que anunció Alfonsín en 1984 para despegarse de la vergüenza de los años de la dictadura, la política de derechos humanos, el juicio a las Juntas, el sueño de una socialdemocracia nacional ética y digna, y la posibilidad de que la Argentina, en unos pocos años, se acercara a los niveles y formas de vida de España e Italia. Por eso los 90 no es sólo un nombre, el de Menem, sino una cultura política y económica, “la cultura política y económica de la década del '90”. Como consecuencia de ese estado de cosas la palabra “política” (que en este contexto se refiere a la actividad que



desarrollan los hombres, en comunidad, y organizadamente, para cambiar sus circunstancias) en sí se ha vaciado, ha perdido credibilidad para transformarse en mero espectáculo mediático.

Ahora la gente no cree en la posibilidad de cambio, y el espíritu entonces deja de ser político para pasar a ser trágico. Lo que hay es apatía, desesperación, no por la situación del momento sino por la imposibilidad de otra situación. Se trata de un cambio cultural porque afecta los modos de vida, la percepción de lo que está pasando, la percepción acerca de las acciones cotidianas, lo que incluye la percepción acerca de lo que puede o no puede la institución artística o el arte a secas. Abraham decide llamar a esa sensación de época “realismo trágico”.

Lo que hay es una visión desencantada, un presentismo *antiutópico* (en la medida en que el futuro es una instancia temporal que ha sido escamoteada al sujeto común por poderes que le son absolutamente ajenos y superiores) y la perspectiva de desintegración social obliga a reajustar algunas convicciones, extendidas como sentido común durante la década de los ochenta; particularmente aquellas referidas a una visión optimista de la modernidad urbana y, por otro lado, las que plantean la posibilidad de establecer una relación virtuosa entre el tándem sociedad civil / Estado / mercado. Sin embargo, para Adrián Gorelik, “el tópico de la ciudad de perdedores es demasiado evidente en el arte como para que su aparición pueda tomarse como indicio de los resultados urbanos de las políticas económicas y sociales de la década menemista” (2003: 27).

Dice Christian Ferrer que “la Argentina es un país sudamericano peculiar, en la medida en que ha estado dominado por la imaginación plebeya. No popular, sino plebeya” (2003: 47). Ahí define a la cultura plebeya como el encastre de la cultura popular y la cultura masiva con un vehículo político:

*¿Qué era hace veinte años nacer plebeyo en la Argentina?: crecer con la idea de que ser argentino significaba tener derecho a trabajo asegurado, a ascender socialmente, tener derecho a escuela y a universidad gratuitas, al sueldo anual complementario, a la salud garantizada por el Estado, derecho a vacaciones pagas, a disponer de obra social sindical, a psicoanalista pagado por el sindicato; “eventualmente a hacerse un viajecito a Mar del Plata, Floria o Miami, y a tener derecho incluso a enlazarse en matrimonio con una señorita pulposa o con un señor galán de clase media superior”. (49)*

Pero esa imaginación plebeya se agrietó a lo largo de la década de los 90. Y no sólo debido a las transformaciones económicas e institucionales de las últimas décadas. “Se trata de una crisis de la imaginación, en la que lo que emerge es una lumpenización general de la imaginación política plebeya, una lumpenización picaresca que entroniza al nuevo rico enriquecido ilegalmente como marca de la imaginación de los 90” (51), en donde por el acceso sectorizado de ciertas tribus o mafias acotadas al centro del poder, la masa popular queda excluida de la fiesta, lugar en el que había reconocido antaño su posibilidad de apropiación de un espacio y un tiempo, de transformación del pasivo papel de consumidores de la clase popular.

Esto da como consecuencia una actitud distanciada con respecto a todo lo institucional, también la institución-arte, un corrimiento del canon de la corrección política, de los modos establecidos de contar esas cosas, de la gestión de premios y diplomas para “conciencias comprometidas”.

En las obras de arte del período, y aún con posterioridad, esto puede verse bajo la forma de la suspensión del juicio por parte del autor con respecto al mundo representado o aludido en el sentido más radical; una distancia que si Fondebrider (2006) rescata y pone de relieve como una forma de expresar la desconfianza en los medios expresivos, en los materiales y en las instituciones del arte que son para él una clara herencia de la dictadura en los productos de los artistas jóvenes, Sarlo (2005) enjuicia desde el lugar de un imperativo ético que supone que el producto artístico debe cumplir, aún hoy, una función de desvelamiento de la ideología, o que debe propugnar a crear una actitud activa por parte del lector o espectador, sin advertir que, en muchos casos esta falta de juicio ético, esta postura abúlica no sólo de los personajes sino del mismo autor, producen justamente un efecto reactivo en el público.

A partir de estas posiciones se delinea una polémica cuyos extremos estarían marcados, por un lado, por los que aceptan esta posición como una novedad productiva desde el punto de vista artístico, e interesante desde el punto de vista ideológico o político, en la medida en que sería una manera de dar cuenta de la “estructura de sentimiento” de los 90, y otra que repudia esta falta de crítica al leerla como conformismo o cooptación por el mercado.

Beatriz Sarlo (2005: 75) critica el género testimonial por la particularidad de su cualidad romántica que tiene que ver, por un lado, en el centramiento en la primera persona, y por otro, con la expresión efusiva y sentimental, que “remite a un horizonte narrativo identificable con la nota de color del periodismo, algunas formas del non-fiction o las malas novelas”; como consecuencia de ello los hechos narrados terminan por presentar a la experiencia como “más allá del examen”. De otro modo lo piensan Jorge Fondebrider (2006) y Susana Romano-Sued (2005), quien afirma que los que empezaron a ser jóvenes en los 90 son quienes padecieron y padecen las consecuencias a largo plazo de la dictadura, que difieren de una manera específica de las inmediatas, y que ello es lo que les permite atreverse a correrse de la “corrección política”, como consecuencia de una experiencia singular: la vida cotidiana de la infancia en la dictadura.

### Poéticas

En un artículo ya famoso Daniel Helder y Martín Prieto (1998) proponen el valor de lo poético en los noventa. Escrito en colaboración y publicado en *Punto de Vista* 60, este trabajo marcó el inicio de una reflexión acerca de la poesía de los jóvenes de los 90 y le otorgó una direccionalidad específica en la cual se duplican las valoraciones de las poéticas de la década anterior con su polarización entre objetivismo y neobarroco, así como la dificultad en el campo abarcado por esa polarización para dar cuenta de terceras posiciones o de posiciones diferentes.

Si Daniel Freidemberg había señalado en 1995 en el prólogo a la antología *Poesía en la fisura*, que la aparente ‘sencillez’ de la poesía que estaba surgiendo, su falta de temor a parecer ‘vulgar’ o ‘prosaica’, la hacía correr el “riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad”, es justamente desde esta simpleza, insignificancia y literalidad que Helder y Prieto proponen el valor de lo poético en los noventa<sup>1</sup>. Lo auténticamente vulgar (contra “el vicio estetizante del coloquialismo”), basado en lenguajes y temáticas plebeyas, en juegos de palabras que hacen permanente alusión a lo sexual y/o escatológico, suponen “un grado de participación en lo real y en lo actual”, y es en “esas notas por demás de simples donde habría que buscar (nada menos que) el carácter ontológico de la poesía”, casi como una “directa comunicación de experiencias y de sonidos”. Es en la aproximación ligera, rápida y despojada a los hechos y las cosas que sobreviene el *insight* metafísico en la poesía escrita en los noventa y ejemplificada en el artículo en la mayor parte de los casos por poemas escritos por varones, en tanto se les adjudica a las chicas el encanto de componer “miniaturas banales, encantadoras y plásticas” en una estética neo-pop (donde entrarían tanto Fernanda Laguna como Marina Mariasch) o la posibilidad de dar algunos indicios de un neobarroco anoréxico, implosivo y femenino (Gabriela Bejerman, por ejemplo) por oposición al neobarroco bulímico, explosivo y gay de los 80.

Es cierto que en muchos casos el texto literario de la época se tensa hacia lo banal, exuberante o también mínimo, lo que no deja de ser interesante si se recuerda que para algunos teóricos del arte el pop no es sino un avatar del realismo así como el hiperrealismo es un avatar del pop (Lippard 1993). Ambos contemporáneos, en los 60 americanos, del minimalismo escultórico y de las etapas finales del expresionismo abstracto a lo Pollock. Así, en nuestros años noventa, lo que Belleza y Felicidad pone en escena, lo que el grupo nucleado en torno a Tsé=Tsé, a la Escuela Alógena y la Estación Alógena, proponen (llevar el lenguaje más allá de sus límites, sonoros, sintácticos, semánticos, una experimentación, lingüística en los poemas, que busca llevar un poco más allá, si cabe, la poética iniciada por los neobarrocos y los neobarrosos) busca también su integración o su choque con otras modalidades: la performance, por ejemplo, la ejecución en vivo. Ahí donde lo neobarroco atraviesa la frontera del hiperrealismo y desemboca en lo pop (Foster 1999). Porque caída la pregnancia del símbolo como modelo de lectura de “lo poético”, allá cuando el poema se proponía como transacción entre lo ideal y lo real, como posibilidad de verdad, belleza y libertad, lo que se construye, en sus configuraciones transgenéricas, sus performances, sus mezclas típicamente pop de lenguajes, es ese lugar imposible en la Argentina de los 90, ese lugar fantástico, airiano, donde lo plebeyo se confunde con lo bello y lo que surge no es sólo el kitsch, sino también la culminación de lo efímero.

Lo que se encuentra en la mayoría de los casos es un desparpajo “pos”: superado el momento de dolor o de desgarrar (que no deja de estar presente de todos modos en ocasiones),

<sup>1</sup> Allí nombran a Martín Gambarotta, Fernando Molle, Marina Mariasch, Santiago Vega (cuyo seudónimo es Washington Cucurto), Carlos Martín Eguía, Alejandro Rubio, Juan Desiderio, Daniel Durand, Santiago Llach, Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman, José Villa, Osvaldo Aguirre, entre otros, como fieles representantes de esta estética.

lo que prevalece es la actitud lúdica de aquella que juega con las imágenes que de sí le han dado, como si se tratase de disfraces que puede ponerse o sacarse a su antojo. Por eso si la voz se desdobra o se descentra, ello no trae aparejado desgarramiento o división subjetiva, sino un humor fino que no deja de tener como trasfondo teórico y experiencial ese desgarramiento pero que demuestra que puede también ir más allá de sí mismo para exponer, desafiante, sus posibilidades, que son sobre todo las del brillo de lo pop.

De todos modos, así como Foster señalara en el pop de Warhol el punto que marca la disonancia con respecto a lo convencional de los medios masivos de comunicación como la mancha que atrae al ojo y lo saca de la mera repetición de una imagen (en su lectura del *Seminario X* de Lacan), la tensión no está ausente de estas escritoras si se las considera en toda su complejidad.

Por otra parte no se puede dejar de tener en cuenta una tercera corriente en la cual el poema aparece trabajado desde una sencillez aparente, cuyos elementos se pueden enumerar rápidamente, como uso de un lenguaje cotidiano pero no vulgar, sintaxis limpiamente gramatical, un tema abarcable, reconocible, acotado a las dimensiones del poema, por lo general del ámbito doméstico o cotidiano, presentación de una pequeña anécdota, o una situación, mención de elementos plenamente reconocibles, trabajo retórico por el lado de las elipsis, silepsis, algún hipérbaton (lo que podría llamarse con la retórica clásica un *genushumile* dentro de los *genera elocutionis*, un género que se distingue por la escasez de ornato y cuyas virtudes son la *puritas* y la *perspicuitas*).

Así se construye una poética que busca constantemente poner en conflicto esa noción de realidad como lo político-social sin más, la esfera pública de todos conocida, y no porque lo que proponga sea una poética fantasiosa sino porque cuestiona todo el tiempo la relación entre el afuera y el adentro en tanto interpretaciones del mundo que se ensayan y se influyen mutuamente, es decir: la construcción socializada de lo privado, y la construcción de lo social desde unas experiencias privadas.

### Conclusiones

El poeta irlandés Seamus Heaney elige resume la dificultad de la tensión entre poesía y política por medio de dos versos Shakespeare:

How with this rage shall beauty hold a plea  
Whose action is no stronger than a flower?  
(¿Cómo podría ante tal ira la belleza sostener un alegato  
cuya acción no es más fuerte que la de una flor?).

Y concluye que, en esa encrucijada, no puede escribirse sino desde una incomodidad. Esa misma incomodidad que en nuestro país marca una diferencia clara entre las poéticas de los 60 (que dieron lugar a un tímido replanteo en los ochenta) y las que algunos críticos perciben en los '90. Después de la dictadura militar, después de los reveses sufridos por la recién recuperada democracia durante el gobierno de Raúl Alfonsín, la actitud de los jóvenes de los '90 vuelve a pensar, desde ese lugar incómodo y sin ninguna utopía, dolorosamente conciente tanto de la imposibilidad de la asunción de una postura activista, como de la asunción de su contrario, una postura autonomista del arte, la conflictiva relación entre poesía y política<sup>2</sup>.

Lo que permite, como una contraseña de entrada, internarse en una legibilidad, esto es agrupar, desagrupar y reagrupar textos y discursos, recorrer poemas, hechos artísticos, culturales y políticos, ensayos, intervenciones, esto es, ofrecer una lectura y una interpretación a aquello que ha tenido lugar recientemente, en el terreno de la política, de la literatura, y de las políticas culturales que van más allá del terreno específico de lo poético, es decir, esto que nos constituye como parte ineludible de nuestro pasado, para poder pensar desde ahí la consistencia de este terreno en el que hoy nos movemos, es la categoría de "violencia". Una violencia de los '90, una violencia que recorre o trama o atraviesa los textos y la época en

<sup>2</sup> Para el crítico Jorge Monteleone (2005) la experiencia de la dictadura, en el sentido más amplio de la experiencia, como aquello padecido en cuerpo propio pero también como relato familiar y social, como mito cultural, ha producido una forma especial de la relación entre el individuo y lo social. Jorge Monteleone considera que la presencia absoluta de lo imaginario como sentido implícito de lo real es la marca distintiva de los 90. En la crítica de Monteleone los elementos que se ponen en juego en una lectura retórica que destaca por su sutileza son los juegos de lenguaje y su implicancia a nivel del sujeto y sus relaciones objetuales en la especificidad del género lírico. Para Monteleone, cuando la poesía de los 90 dice "yo", en ese mismo acto inunda la lengua de ambigüedad: afantasma la escritura, la multiplica, la despersonaliza, la puebla de experiencia o inanidad, la oraliza, la hace plural y populosa. Porque para los poetas de los 90 el imperativo parece ser "reconstruir el idioma social contaminado por el discurso punitivo de la dictadura militar".

sus diferentes niveles. Violencia del lenguaje, de los signos, de la sintaxis, y violencia de la representación y de lo representado.

En tanto, en los poetas del realismo sucio, la remisión al contexto es manifiesta, con la cita de nombres propios o de slogans políticos en ocasiones, lo que convierte a esta relación en una exposición de un sentido aparentemente referencial, la posición del sujeto es la de aquél que está excluido de esos pactos, desde la paradigmática reescritura que hace Gambarotta de “la sangre derramada no será negociada” por “toda sangre derramada ha sido de antemano negociada” a la postura de Rubio que reniega de la democracia, pasando por la bronca indeterminada de los personajes de Llach, que se resuelve en machismo y violencia social, como en Cucurto. Aquí se podría hablar de una actitud a la vez ficcional y testimonial, en la que lo que sobresale es la sensación de derrota como característica de la experiencia de toda una generación.

Algo similar se ha visto en los poetas de la corriente pop, que van del juego con las superficies sensuales del poema a la asunción de una caída de la consistencia del sujeto que lo vuelve adicto al amor de folletín, a las pastillas para dormir, a la moda y otros productos de consumo, en una actitud ambivalente en la que a la vez el consumo se festeja y se deplora como causa de deseo pero también de decepción, motor del deseo y develación de la falta. En tanto en otros poetas, es por medio del subterfugio del humor que el sujeto puede tener una mirada crítica de sí mismo, por momentos lacerarse con la autoironía y hacerse cargo de sus momentos de debilidad o de caída, como de sus mascaradas y maniobras. A través de esos mismos elementos que se conecta con su contexto y arma su subjetividad psico-política, con una percepción aguda de la violencia que el medio, como presión social del estereotipo, ejerce sobre ella.

En medio de estas variantes puede señalarse de todos modos una línea rectora inequívoca: en primer lugar y más que nunca, se escribe desde una duda radical con respecto a la existencia o la carencia de una posible o imposible función social para asignarle a la escritura. Literatura al borde del fracaso, de la inutilidad, si parece rescatar en algunas poéticas, la idea del objeto inútil como resistencia a la racionalidad orientada a fines como principio motor racional del mercado, en los mejores casos se trata de otra cosa muy diferente: entre la exasperación y el mutismo, sobre la duda se erige una posición humilde. Sólo es posible escribir desde esa humildad que considera que la tarea del escritor no es superior, ni más sublime ni más significativa, que la de un hombre cualquiera, y aún un hombre que recoge residuos descartados por otros en la urbe porteña.

Desde esta humildad se replantean entonces las opciones poéticas, desde esta humildad, con timidez y coraje a la vez, se ensayan las respuestas, sobre todo a una cuestión que es fundamental en este contexto: ¿cómo escribir en una lengua que se percibe como ajena, lengua de la dominación, lengua bastardeada por su uso y por su abuso por parte de dictaduras e imperios?, ¿cómo crearse un espacio en esa lengua sin traicionar y sin traicionarse?

Los escritores de los '90 insisten en indagar alrededor de esa juntura, ya sea la juntura imposible del habla coloquial y la lengua literaria, que es también en este caso la de la cultura popular enfrentada a la cultura letrada, el territorio de la infancia a la enseñanza formal, las canciones, las voces oídas y amadas en la lengua natal y la Literatura con mayúsculas, ya sea la juntura entre el español y el rioplatense, o entre el lenguaje urbano y el rural, o entre la lengua standard y la lengua de la subcultura «joven», entre el español y el inglés, entre las letras nacionales y los medios de comunicación masiva, entre una cultura letrada nacional y una cultura televisiva imperial.

Como saben que la unificación lingüística de la comunidad se transforma en factor decisivo de la centralización del sentido y se ubica en la zona de conflicto, ahí donde se nota que imponer una monoglosia a una materia constitutivamente heteroglósica es también un proceso de hegemonización del sentido común, el sujeto de los textos se deshace en variedad de voces, o se vuelve menor.

Los escritores de los 90 ponen de manifiesto así las tensiones entre las lenguas, las tensiones dentro de la lengua misma, y crean una lengua en tensión sobre la cual, ya sea mimando lo banal, ya sea resistiéndose a ello con un discurso que avanza con pasos mínimos, siempre lejos de la denuncia explícita, se refunda el concepto de lo político a un nivel de lo mínimo. No se trata ya del coloquialismo, sino de la caída de la barrera que separaba a la lengua poética como una lengua aparte del lenguaje corriente. La escritura abarca ahora los decires, y su modo de significar se vuelve transversal, una operación del género en cuanto tal, que por su aislamiento del contexto en tanto unidad significativa, se da a la interpretación, rescatando así una fuerza en el decir, como haciendo renacer las palabras de todos los días

de su contexto alienado por la fuerza del silencio, una tarea en la que se cifraría toda la potencia estético-política de la literatura contemporánea.

### Bibliografía

- Abraham, Tomás. «Polo en la década del 90». En Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Cohen, Marcelo. (2001). "Frente a la república de la realidad". En: *milpalabras. Letras y artes en revista*, n° 2. Buenos Aires.
- Ferrer, Christian (2003). "Modernización, técnica y política en el *Gatica* de Leonardo Favio". En Birgin, Alejandra- Trímboli, Javier (comp). *Imágenes de los 90*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp. 47-73.
- Fondebrider, Jorge. (2006) "Los que nacieron bajo el Proceso". En: *Ñ. Revista de cultura*. n 129. Sábado 18 de marzo.
- Foster, Hal. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona.
- García Helder, D. y Prieto, M. (1998) "Boceto Nro. 2 para un ...de la poesía argentina actual", en *Punto de Vista* Nro. 60. Buenos Aires. Este artículo fue republicado en: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Se citará por la edición de *Punto de vista*.
- Gorelik, Adrián. «Mala época: los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires». En Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Gramuglio, María Teresa. (2002) "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en Jitrik, Noé (director). (2002) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6 *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Heaney, Seamus, (1996), *De la emoción a las palabras*, Barcelona, Anagrama, Trad: Francesc Parcerisas.
- Lippard, Lucy (1993). *El pop art*. Barcelona, Destino.
- Monteleone, Jorge. (2005) "La poesía después de la dictadura". En: *Ñ. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre.
- Romano Sued, Susana. (2005) "¿Los Noventa?" En: Romano Sued, Susana, y Arán, Pampa Olga (editoras) (2005) *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: epoké ediciones.
- Sarlo, Beatriz. (2005) *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

---

## ENTREVISTA A CRISTIAN ALARCÓN\*

Anahí Diana Mallo

---

*Anahí Mallo:* Recientemente Martín Caparrós hizo notar que tu nuevo texto, *Si me querés quereme transa*, no se puede definir ni como novela, ni como crónica, ni como investigación

*Cristian Alarcón:* Eso se debe al desconcierto que se produjo, entre los conocedores del género, (incluso alguien como Martín Caparrós, cuyo juicio yo temía como al de un padre y maestro) con respecto de los procedimientos que yo decidí utilizar para construir mi historia, por ejemplo, y se ha hablado bastante de esto, del uso de la primera persona, de una voz particular por parte de los personajes de la historia que se va tramando, que resulta desestructurante del género crónica y del género investigación periodística. En un principio el personaje de Alcira, la protagonista del texto, estaba escrita íntegramente en tercera persona. En esa versión, yo percibía que al texto le faltaba algo, algo a nivel de convicción y de verosimilitud, también algo a nivel vital y comunicativo.

*AM:* Hay diferencias notorias entre tu primer libro de *non-fiction* (vamos a llamarlo así): *cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, y éste. En este caso se nota una mayor influencia del interés literario y un trabajo de escritura mucho más complejo.

*CA:* Yo abandoné la idea de un libro corto y efectivo para leer en el colectivo como *cuando yo me muera* y me aventuré a algo que me superaba. Tardé mucho y demoré investigando (fue un libro que tardé seis años en concluir, seis años de trabajo de investigación y de escritura) con un afán cada vez más literario para aventurarme con una estructura como la *transa* y explorar un tono cambiante y las 12 o no sé cuantas voces son. Con preocupación y dedicación hice la búsqueda de las diferencias entre voces.

*AM:* Con respecto a este trabajo que vos decís, se han dejado oír distintas opiniones y críticas, pero las valoraciones son contextuales. El nivel literario del libro es innegable, y me parecería interesante preguntarnos, en este caso concreto, en qué consiste eso literario que desborda los géneros. El texto está en cierto borde: vos mencionás a menudo tu compromiso con la verdad, que no abandonás en ningún momento, pero ese compromiso está en transacción permanente con un compromiso con la escrituras, es decir que se percibe lo cronístico y lo literario como dos modos de la escritura que te están tensionando todo el tiempo.

*CA:* Eso se da, creo, por la relación entre la zona liminar en la que yo me inserto como otro, como alguien por fuera del territorio, en lo que me dice y me marca el territorio, comprometido afectivamente desde lo más sentimental pero también desde lo más político; esto se traduce en la idea muy walsheana de transmitir eso otro, lo otro, como parte de un discurso sumamente político. Quiero incidir como cronista y escritor y ser humano sobre eso otro –y esto es una intención expresa– sobre esos discursos que circulan socialmente. Eso se traduce después en esto otro que es lo eminentemente literario, la escritura. El punto de partida es la cuestión ética. Yo discutí muchísimo con los maestros clásicos del *non-fiction* o del nuevo periodismo en América Latina y los EEUU hasta llegar a esta solución que es un compromiso personal.

Discutí con Nuevo Periodismo, con Tomas Eloy Martínez, con los maestros norteamericanos. Ahí vi que había una frontera que no se había cruzado. Hubo una crónica modernista, hubo un nuevo periodismo yanqui, hubo un modelo walsheano que busca el camino de la justicia en oposición a un estado criminal que ya no podía impartir justicia, y todo eso estaba agotado para contar estos bordes. Todo eso a mí no me alcanza para contar esto. Creo que tiene que ver con la complejidad de la relación entre verdad y literatura.

---

\* Cristian Alarcón nació en Chile. Se recibió de Licenciado en Comunicación Social en la Universidad Nacional de La Plata e incursionó en el terreno del Nuevo Periodismo. Con su novela *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, recibió el premio Samuel Chavkin de parte de "The North American Congress on Latin American", en el 2006. También le fue otorgado el premio Tea. Alarcón fue redactor de *Página 12*, y formó parte de las redacciones de crónicas en *Gatopardo*, *Rolling Stones* y *TXT*. Este año publicó una nueva obra, resultado de casi seis años de una ardua investigación: *Si me querés, quereme transa*, sobre los grupos de traficantes de cocaína peruanos asentados en las últimas dos décadas en "Villa del Señor".

AM: En alguna entrevista dijiste que te considerarás «un escritor de experiencias», creo que ahí está el quid de la elección, la intensidad que te conecta con lo literario. Tu compromiso con la idea de transmitir una experiencia como intensidad vivida. En ese sentido es notorio que, pese a lo delicado del tema, no hay en tu libro una intención de transmitir ninguna línea ideológica determinada, no hay victimización y tampoco hay culpabilización de los personajes. ¿Cómo llegas a eso en los bordes de un género como la crónica?

CA: Es que yo venía de la saturación de los discursos centrales de la narrativa, de la ficción, y de la contaminación de la no-ficción con la corrección política. La corrección política comenzó a ser claramente para mí un enemigo de la efectividad narrativa. En un momento tuve una conciencia muy clara del peligro que implica para el lenguaje la corrección política, porque se transforma en una nueva hegemonía, que termina sepultando, dejando en la oscuridad, zonas importantes de los discursos sociales. Esa hegemonía, preponderante en la academia y en el periodismo, en lo cultural y en lo político, que oblitera como eso otro que queremos contar, mostrar, hacer circular. Son esos esos juicios lejos de la corrección política los que, a través de una narrativa que apuesta a la intensidad, y por eso las primeras personas, y por eso las voces al estilo Faulkneriano, a partir de la primera persona, (porque todos adquieren una voz) se despliegan en derrames polifónicos, a la vez reales y literarios. Al punto de que hay un personaje que nunca fue entrevistado. Con la figura de Olray me atreví a abandonar la idea del fetichismo testimonial, me distancié y desprecié de alguna manera la palabra grabada del otro, la verdad testimonial. Me convencí de que la verdad no está ahí. Yo digo: “La verdad está lejos de las comisarías y de los tribunales. La verdad está en la calle”.

AM: y ¿qué es la calle?

CA: La calle es la multiplicidad de las voces, es un coro caótico e imposible de interpretar. Es inabordable, es todo eso y más. Hay un plus de sentido que yo no voy a dar, sólo lo puede dar la convicción de una voz, que es un recurso literario. Olray es el único que hecha luz sobre Alcira, ni siquiera el autor llega a verla, porque no puede, con la claridad con que él la ve. Y la muestra en su tragedia.

La tragedia de la vida de ella no es que le mataron dos maridos, que tiene un hijo preso, que la secuestraron y la quisieron matar, que se dedica a una actividad ilegal. La tragedia de ella es que ella no puede abandonar esa masculinidad, esa construcción fálica, hecha con un costo inmenso, con un sufrimiento inmenso. Ese es su punto insostenible. Ese es su sufrimiento social. Esa fue una de las preguntas que me hice al comenzar a investigar y a escribir: cuál es ese sufrimiento social, en qué consiste. Eso otro, donde está la propia experiencia, resiliente, de recuperación de otra cosa que está más allá de la tragedia, la afectividad, la reivindicación de una situación en la que lo trágico y el goce, no la felicidad, el goce, se cruzan de una manera singular, única: ahí hay algo que es del orden de la verdad más real.

AM: Es claro que te corres de la visión de la izquierda clásica con respecto a la discusión acerca de la función del intelectual y su posición mediadora, pero también respecto de la postura progresista que entroniza y legaliza, de alguna manera, qué es lo que hay que decir acerca de los márgenes en términos casi de sufrimiento absoluto, o de victimización.

CA: Sí, en verdad yo esperaba ser leído de otra manera, la idea de que hay una potencia renovadora en la idea de la incorrección política es algo propio de los 90 y creo que la academia y el progresismo no han podido leerlo. No pueden ver que desde el lugar de la corrección política se oscurecen ciertas zonas, incluso la dimensión del dolor.

Hay un desprecio de amplios sectores de la academia y de la cultura por lo sentimental, un desprecio necio. Tiene que ver con un clima de época. Es una enorme descontextualización por parte de críticos, académicos, periodistas, gente de la cultura, el no poder interpretar unos signos clarísimos que hacen que la teoría de Monsiváis acerca de que la única manera de dar cuenta de América Latina sea el melodrama se extienda a muchos otros lugares.

En este libro hay una preponderancia enorme de lo sentimental, mi objetivo era que quien leyera el libro al terminarlo no sintiera que había leído un libro sobre el narcotráfico, eso sería muy aburrido. Es otra cosa. Para contar una masacre necesitamos un colchón hecho de jirones y tramado de pasiones enloquecidas, neuróticas, histéricas, y toma la gama de posibilidades que dan el psiquismo y la emocionalidad humanas.

AM: A mí me cambió el mapa de la ciudad de Buenos Aires: ahora tengo una nueva visión del impacto cultural de las culturales migrantes, su espiritualidad, su gastronomía, su idiosincrasia, sus variaciones lingüísticas, etc, y creo que esto es algo de lo que todavía no se ha dado cuenta ni se ha tomado mucha conciencia. Al mismo tiempo se descubre que en la trama urbana uno está siempre en realidad en esos espacios intermedios de territorialización-desterritorialización permanentes, así esté sentado en la Biblioteca Nacional leyendo un libro.

CA: Es que ha habido y hay un bastardeo de la palabra margen. Por parte de los cultores del margen, en primer lugar, como la ajenidad total. Y también por parte de sus detractores. Pero todos circulamos territorios intermedios. Miremos al Gran Buenos Aires mirando hacia el MALBA y preguntémonos desde ese punto de vista cuál es el margen. No hay centralidad absoluta.

AM: Todas tus historias están atravesadas por la violencia, una violencia que circula en sentidos diversos.

CA: La violencia ésta, la violencia entre pares en la lógica del narco transa, de los pibes chorros, en la villa, es peor a veces que la violencia misma del Estado, una violencia cotidiana, imperceptible y a la vez omnipresente que lleva a una deshumanización total y un peligroso desamparo, sobre todo de los niños, y que los lleva a vivir al borde entre la vida y la muerte. Pero creo que hay sobre todo una performática nueva de la violencia. Esta es una palabra que yo no pondría así en uno de mis libros, pero se ve por ejemplo en los nuevos muertos de los carteles de México, en los cuerpos colgados, fragmentados, inscriptos, plagados de mensajes subliminales de terror para aquellos que pueden decodificarlos. Esta ingeniería de comunicación es parte de lo que yo investigué en un territorio porteño que exhibía códigos venidos de la selva peruana y del senderismo. Las zonas borders están territorializadas por toda una ingeniería de comunicación, para la cual ha tenido radical importancia la inmigración. No se trata de la violencia, o de la crueldad, de la sobrevivencia animal; no hay tampoco acumulación, hay codificación y espectacularización de la violencia.

AM: ¿Cómo pensás hoy la relación entre el escritor, la política y la realidad social? Cuando salió *Cuando me muera* dijiste "A los pibes cuando los pude ayudar los ayude, Cada vez que tuve que intervenir por ellos, lo hice: por sus condiciones de detención, por posibles torturas o por amenazas dentro de la cárcel, siempre moví todo lo que tenía que mover. Fui a visitarlos e hice todo lo que tenía a mi alcance para protegerlos", y el libro sirvió, entre otras cosas, para eso, como si hubieras logrado unir el placer por la escritura con el compromiso social.

CA: Yo me he liberado de las militancias. Y he pagado con creces mi condición de exiliado, de migrante, etc. Nieto de un abuelo socialista, criado en el barrio rojo proletario de un pueblo, hijo de un padre mediano empresario que me dio una educación extraordinaria, yo soy pequeño burgués, y no me avergüenzo de eso. Leí literatura política de izquierdas durante todo el secundario, con conciencia de la existencia de una tremenda injusticia social, con el deseo de convertirme en un guerrillero nicaragüense, pero después no me plegué a las huestes de la militancia universitaria, porque en el medio hubo una experiencia artística enorme, el grupo de teatro de Ernesto Barba en la universidad del Comahue. Ahí aprendí, por medio de una experiencia del trabajo colectivo y del trabajo con el cuerpo, con la imaginación y la creatividad propuestos en los talleres como motores absolutos de la acción, a despreciar el discurso cerrado, totalizador.

Lo que me terminó de influenciar fue la desaparición de Miguel Bru, cuando era estudiante de Periodismo en La Plata, pero en la Escuela llego a otro lugar, leo, hago talleres de poesía, me encuentro con una gran lectora, Josefina Giglio, y me vuelco hacia la escritura como modo de entrecruzar toda la experiencia anterior, la militancia de izquierda y el teatro en el Comahue.

AM: ¿Cuál fue tu imperativo al escribir estos textos?

CA: La potencia política de lo popular. Son relatos pop. El Frente Vital es el escuadrón de la muerte en su versión pop.

AM: ¿En qué sentido decís pop?



CA: Pop es religiosidad, ritmo, color, vitalidad, hay algo ahí que se juega, en esa cualidad de lo pop.

AM: Pero también para algunos lo pop es mercantilización, descompromiso, pura superficie...

CA: Yo vi algo que tenía que ver con los festejos de los Casanova y los Alarcón en mi más tierna infancia. La muerte de tres chanchos y una vaca para celebrar durante tres días sin parar el cumpleaños noventa y tantos de un abuelo, supuestamente su último cumpleaños, ¡y el abuelo no se moría nunca, vivió hasta los 107 años! Es la experiencia de estas festividades, viajar para las festividades, en condiciones adversas por el clima, los caminos, en travesías incluso riesgosas, de donde surge la idea del festejo no como lo superfluo sino como lo ceremonial. Yo me digo: "algo debe haber ahí".

AM: Es un poco lo que define Foster en *El retorno de lo real*: lo real que emerge como *puncta* en el medio del festejo barroco. La fiesta de San la Muerte en la festividad cotidiana.

CA: Exactamente. Este libro sin el bautismo, sin el casamiento, ¿qué sería? Hasta que yo no llegué a una fiesta de mis personajes no entendía nada.

AM: También se nota en tu escritura que estás atravesado por la teoría y que ese atravesamiento ha dejado, no una erudición convencional, sino una visión propia del mundo, algo que, podríamos decir, condensa tu propia teoría sobre los afectos, los perceptos y los conceptos, y sus anudamientos recíprocos. Allouche, Deleuze, Foucault, Lacan, la sociología de izquierda y la universitaria. Y no me parece menor tu capacidad para establecer un contacto empático con cierto tipo de gente que te permitió atravesar la desconfianza.

CA: Es que tengo empatía con la contemporaneidad. Sin embargo, ahora voy a escribir un libro nuevo que se llama *Todos los ríos van al mar*. Es una narración basada en una historia de los 70, pero desde una nueva posición, como en el final de análisis. Yo parto de una especie de "desesperación metodológica" o "duda metodológica", porque tengo una formación periodística clásica, walsheana cien por ciento, lo que quiere decir: voy a demostrar que el escuadrón de la muerte mató a treinta pibes, escribo la crónica, meto en cana al escuadrón de la muerte, que fue lo que ocurrió, pero eso, en la jerga, es "poronguear". La investigación hizo condenar al capo del escuadrón. Bueno, esa posición ahora ocupa una parte mínima en mi obra. No soy un Daniel Santoro progresista. Por suerte la literatura puede más.

AM: ¿Te querés correr de la posición fálica?

CA: Totalmente. Mis protagonistas son los soldados que combatieron a un polo guerrillero en el sur de Chile. La experiencia guerrillera más mesiánica de toda América Latina en los últimos 30 años. Elijo hablar de la dictadura de Pinochet desde un lugar simbólico, en el extremo sur de Chile, en la zona de los grandes lagos. Y la historia nace porque mi nana, la mujer que me crió, se decía la amante del jefe de todo este movimiento revolucionario guerrillero y campesino.

AM: En esta territorialización es perceptible que los bordes nunca son fijos, sino que se van moviendo. En estos personajes de *Transa* también hay un cruce con lo rural, a pesar de que se ha vuelto un tópico referirse a la violencia urbana. Este es otro entramado y otro cruce interesante, que remite también a la relación con la oralidad y los relatos orales de tu infancia. ¿Esto también tiene que ver con tu forma de pensar lo pop: no deslindar lo autobiográfico, lo emocional, de la pasión del investigador?

CA: Lo pop me obliga a hablar de lo contemporáneo, o desde el lugar de lo contemporáneo, del presente. Si no, no puedo escribir, si no pongo el deseo, y aun el goce en lo que hago, no puedo crear ese entramado entre verdad y ficción que permitió que Alcira, al leerse, me dijera: "Pero ¡esa soy más yo que yo!" Si no, no es verdad, ahí está la relación entre verdad y experiencia, es interesante. Es el concepto de verdad que me tiene fascinado. La verdad al modo clásico agoniza, y con ella el periodismo.

AM: ¿Qué pasa con la crónica?

CA: La crónica es totalmente anti sistema, no hay economía que pueda soportarla. Y a la vez es lo más interesante, porque es fluida, policlasista, permite diferentes posicionamientos, y reúne experiencia y escritura de un modo único.

AM: ¿A qué llamas tu actitud pop básica a la hora de escribir?

CA: El aunar lo religioso, la muerte y lo sentimental. El Frente Vital amado por todas las mujeres, pero amando una sola que se va con su amigo. Muerto por una policía que lo odia porque a él lo ama el pueblo. Una recreación casi de comic.

AM: ¿Sin pasión no hay historia?

CA: A mí no me interesa, quizás la haya, pero no me interesa. Para mí hay una cosa supra, hay algo que supera la mera recensión de los hechos.

AM: ¿También te planteaste la estetización de la pobreza como un problema ético y estético?

CA: Yo no reniego de las estéticas que enaltecen la pobreza. Cuando me ofrecieron filmar la historia del Frente Vital elegí a un director que era especialista en publicidad porque cuando le pregunté de qué color era el cielo cuando lo mataron al Frente Vital me dijo "violeta". Violeta. No era violeta. Ahí está el punto. La dimensión estética de lo próximo de los pobres no es gris, no es Caetano, no es monocromía documental. Eso es un error. Hay una distorsión ahí, ideológica, de clase, bien pensante. Todo lo contrario. Quizás la mirada tanguera y porteña la convierta en eso, pero es todo lo contrario, no es gris y nunca lo fue. Antes por tano, por gallego bruto, ahora por peruano, por boliviano, por futbolero. Pero podría haber caído en la fascinación de pintar eso.

Yo vengo de ser un mal poeta barroco, por eso le tengo una prevención terrible, a esa idea que tenía de jovencito de ser Pedro Lemebel. Entonces hice un esfuerzo por limar mi estilo. Pero hay un resto barroco en lo popular, que se tensa en el hiperrealismo y culmina en lo pop.

AM: ¿Cuál es la parte dolorosa de toda esta experiencia? Porque vos no la mitificás tampoco, al contrario, contás que los domingos te levantabas sin ganas de ir a la villa, decías, ¡uy, tengo que ir allá otra vez, no tengo ganas!

CA: Lo que más me preocupa son los pibes que se están matando entre ellos. Antes el enemigo estaba claro. Ahora la realidad es mucho más compleja. Me preocupan dos cosas: el enfrentamiento intraclase cotidiano y el sufrimiento social que producen las ilegalidades. Lo maravillosos son todos los elementos libidinales que se ponen en juego en esas relaciones, lo siniestro es el hecho de vivir permanentemente bajo amenaza, sobre todo en los niños. Eso me tiene profundamente conmovido, no sólo porque tengo un ahijado (el hijo de la protagonista de su historia), pero especialmente a través de él.

Puedo ver de cerca lo que él sufre, ver los pormenores de la violencia cotidiana, los gritos, los golpes. El gobierno de vidas. Ahí se da con toda claridad lo que dice Judith Butler, la precarización en términos de cuerpos precarizados, dejamos de hablar de derechos para hablar de invasiones de la subjetividad, o de subjetividades sitiadas. En los niños ya puede observarse una conformación perversa: se han convertido en armas que sólo saben disparar. Mi miedo es un mundo en que los sujetos, los niños sobre todo, son armas, que sólo saben gatillar, gatillo contra fulminante, fulminante contra pólvora, en una sucesión de hechos violentos sin razón alguna, en todos los sentidos de "sin razón".

En mi relación con mi comadre la vivencia del golpe me obligó a establecer una posición, de autoridad, de ley si se quiere. Yo llego y dicen "ahí llegan los derechos humanos". Los chicos saben que mientras yo esté no va a haber golpes ni gritos, pero persiste la amenaza, velada. Y no puedo dejar de pensar que mi intervención es sólo una forma de reducción de daño, puedo morigerar, no modificar, no evitar, porque eso es algo que está tan enraizado en la cultura que ninguna política conseguiría modificar en un plazo ni breve ni mediano, no sé si largo, muy largo.

Es parte de este embrollo sentimental global, parte de un mundo que reclama ser querido, y lo hace violentamente.

Y de este mundo más shakesperiano que económico, en el sentido de que su motor es la traición. Al comienzo de la investigación de los narcos yo buscaba la mecánica, la base

fundamental del funcionamiento del sistema, y encontré dos conceptos, la traición, y la astucia, que viene del mundo rural, bajo la forma de burlar el comportamiento de la naturaleza, o como inteligencia práctica vinculada al mundo natural, a los manejos para adelantar o atrasar las cosechas.

Al principio yo creí que este binomio me iba a servir para explicar toda la trama del funcionamiento, pero a medida que avanzaba en la investigación me daba cuenta de que la traición estaba demasiado arraigada, hasta ser fundante. Mientras dicen “esto es algo de palabra”, acuchillan al compadre por la espalda. Al principio el concepto era el riesgo como componente de toda transacción ilegal. El riesgo se regula con la astucia. Después vi la presencia permanente de la traición, casi como un interruptor. Finalmente la entendí como un componente económico fundamental que da movimiento a todo el sistema, le da dinamismo, porque donde se produce un vacío se llena inmediatamente con otro elemento o integrante.

AM: ¿Tuviste miedo?

CA: He sido extremadamente cuidadoso y respetuoso con cada una de mis fuentes. Eso se aprende en la convivencia. En la micropolítica que se hace en el pequeño mundo cotidiano, como un esfuerzo enorme por reponerse o sobreponerse a la neurosis. Con lo sentimental y con la empatía, con el convencimiento de que el otro sufre de las mismas cosas que uno: sólo allí es posible encontrarse, en un más allá del falo, que es el camino que ahora me interesa explorar como posición de cronista, de escritor, de persona.

---

El objetivo del *Dossier* consiste en repensar, desde un marco teórico preciso, las manifestaciones literarias que se dieron en los años 90, y sus repercusiones contemporáneas, dando lugar a una lectura crítica compleja. Esta muestra cómo, a partir de la adopción de estilos que pueden diferir desde la conformación de un tono neutro, que no toma partido, en una posición a veces resignada, a veces apática, y aún, lúdica (como en las narrativas líricas de Dalia Rosetti o Washington Cucurto) a la creación de una nueva subjetividad lírica y una nueva intimidad (Aldazábal, Bossi, Battilana, Mattoni) o la reconstrucción de una lengua natal, como en la poesía de Osvaldo Aguirre, a la trama compleja con que se urde la *non-fiction* de Cristian Alarcón, las escrituras de estos años dan cuenta de las profundas transformaciones sociales sufridas en las últimas dos décadas en la Argentina, y repensan la relación entre la literatura y los nuevos modos de la política.

Palabras Clave: escritura-política-cultura urbana-marginalidad

The purpose of this Dossier is to rethink –within a precise theoretical framework- the literary manifestations from the 90s and their contemporary repercussions, prompting a complex critical reading. In the adoption of various styles, from the conformation of a neutral tone without taking sides, in a resigned position, sometimes apathetic or even a ludic one (as in the lyric narratives by Dalia Rosetti or Washington Cucurto) to the creation of a new lyric subjectivity and a new intimacy (Aldazábal, Bossi, Battilana, Mattoni), or the reconstruction of a mother tongue, as in Osvaldo Aguirre's poetry, to the complex threads of Cristian Alarcón's non-fiction, the writings from this period manifest the deep social changes undergone in the last two decades in Argentine. They rethink, as well, the relationship between literature and the new forms of politics.

Keywords: writing –politics-urban culture-marginality

## INTRODUCCIÓN

Las novelas de Pedro Juan Gutiérrez, ya lo sabemos, son un éxito de mercado, se venden bien, "como pan caliente". Lejos de tratarse de una ventaja o un logro, el éxito editorial a veces resulta sospechoso y equívoco para algunos, porque suele mezclar la literatura con las *oscuras* leyes del mercado, u obedecer al gusto poco *refinado* de un público masivo, o responder al *exotismo* que con frecuencia tiñe las lentes de los lectores europeos a la hora de abrir una novela latinoamericana. ¿Se puede leer la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez más allá de los avatares del mercado, sin preocuparnos por lo que el mercado dice o hace con él? Tal vez uno de los caminos más inteligentes para conjurar estas condenas, consista en el intento por describir y explicar el éxito —y las trampas— del mercado, tal como varios críticos y críticas hacen, entre las que se destaca el trabajo que aquí publicamos de Esther Whitfield "Mercados en los márgenes: el atractivo de Centro Habana", que constituye una traducción del capítulo cuatro de su libro *Cuban Currency. The dollar and "Special Period" Fiction* (University of Minnesota Press, 2008). El aporte de Whitfield ilumina con solidez las complejas relaciones entre mercado, turismo y literatura que atraviesan las novelas de Pedro Juan Gutiérrez e intervienen su escritura.

Pero también es posible abordar los textos de Pedro Juan Gutiérrez desde otras perspectivas y con otras preguntas. La destreza para describir y representar los sectores marginales de Centro Habana en los años 90 sacudidos por la crisis económica, constituye uno de los valores de la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez, sólo superado por su capacidad para crear una estética, un imaginario y una lengua que convierten a la representación de esa marginalidad en una escritura literaria: el realismo sucio, la literatura sucia, la lengua sucia. Éste es el foco de mi trabajo, titulado "La escritura sucia de Pedro Juan Gutiérrez" en el cual procuro leer la "suciedad" no sólo como un imaginario, sino además como una escritura, colocándola en diálogo tanto con el discurso higienista de la Revolución como con la novela *Memorias del subdesarrollo* de Desnoes, que parece regresar treinta años después en los textos de Pedro Juan.

"Una comunidad de *voyeurs*: una nueva mirada a *Trilogía sucia de La Habana*", el artículo de Jamie Fudacz explora el voyeurismo en *Trilogía sucia de La Habana*, uno de los temas que, según las críticas Loss y Whitfield, se ha vuelto central en la literatura cubana de las últimas décadas. En *Trilogía...*, Fudacz percibe que el voyeurismo funciona, en el interior de una sociedad que se está volviendo cada vez más individualista, como una rearticulación de los lazos de solidaridad que antes ejercía el estado socialista. Es en el contexto de los años 90, ante el desplome del bloque soviético, cuando despunta cierto tipo de individualismo auspiciado por el debilitamiento de los ideales de solidaridad y comunidad que la Revolución propagó desde sus inicios. Pero Fudacz también encuentra otras causas: la grave crisis económica que llevó a los individuos a buscar modos de sobrevivir, el debilitamiento de la capacidad reguladora del estado en las diversas actividades de la vida social, y el surgimiento de un incipiente capitalismo, condujeron a una retracción de los lazos comunitarios y a un fortalecimiento de las capacidades del individuo para sobrevivir en medio de este remolino de cambios. En este contexto, el voyeurismo en la narrativa de Gutiérrez se presenta como un modo de reanudar lazos y establecer canales de comunicación entre los individuos, un nuevo tipo de camaradería ante el debilitamiento del socialismo que se ejerce por afuera del control del estado, lo que implica una reconceptualización de ciertas perspectivas teóricas que focalizan en el carácter alienante y aislante del voyeurismo.

\* Teresa Basile es profesora de Literatura Latinoamericana II, Investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Sus trabajos se refieren a la literatura latinoamericana de las últimas décadas, focalizando por un lado en el Cono Sur (con la tesis doctoral sobre *La novela histórica de la posdictadura en Uruguay 1985-1995*), y por el otro en Cuba. Ha publicado (como compiladora) *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008), y el Posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* (Beatriz Viterbo, 2010).

Samanta Rodríguez en "Conjurar el miedo: la escritura poética de Pedro Juan Gutiérrez" se abre a la poesía del cubano, una zona poco explorada por la crítica literaria, debido entre otras causas a la circulación restringida de su poesía por fuera de las grandes editoriales y al margen de las prerrogativas del mercado. Rodríguez hace un recorrido por la poesía de Pedro Juan desde sus inicios hasta el presente, indagando sus señas más particulares –el empleo de una lengua coloquial, la matriz narrativa de sus poesías, la presencia de la urbe y de la naturaleza, el silencio y el rugido, el yo y el nosotros, entre otras– y estudiando los vínculos con el complejo contexto político de los 80 y los 90. Marca las continuidades y rupturas en el itinerario poético de Pedro Juan, así como los vínculos y diferencias con el contexto poético cubano en algunas de sus líneas de fuerza. La antología que Samanta Rodríguez preparó para acompañar este *dossier*, sirve de guía certera y además cala en la poesía visual que nos acerca a la pintura de Gutiérrez.

Teresa Basile

---

Este dossier sobre la narrativa y la poesía de Pedro Juan Gutiérrez incluye diversos trabajos que abordan núcleos centrales de su obra, en especial, los vínculos de sus novelas y de su poesía con el mercado editorial en Cuba y fuera de Cuba, la representación de los sectores marginales de Centro Habana durante el periodo especial de los años 90, la dialéctica entre el voyeurismo y el exhibicionismo, y la configuración de una "escritura sucia".

Palabras claves:  
Pedro Juan Gutiérrez. Literatura cubana de los 90. Realismo sucio. Mercado editorial. Poesía cubana

This dossier on Pedro Juan Gutiérrez narrative and poetry includes distinct approaches to the main topics of his work, especially, the relations between his novels and poetry with the publishing market in and outside Cuba, the representation of marginality in Central Havana during the special period in the 90s, the dialectics of voyeurism and exhibitionism, and the configuration of a "dirty writing".

Key Words: Pedro Juan Gutiérrez – Cuban Literatura from the 90s- Dirty Realism- Publishing Market. Cuban Poetry

---

## MERCADOS EN LOS MÁRGENES: EL ATRACTIVO DE CENTRO HABANA\*

Esther Whitfield\*\*

---

La portada del libro *Brudna trylogia o Hawanie* corre cierto riesgo de ser mal interpretada. Publicado en Varsovia en el año 2004, habla un lenguaje erótico internacional y local: una fotografía en primer plano de un cuerpo desnudo de una mujer de piel oscura y brillante a la luz del estudio, dedos bien cuidados colocados sugestivamente en la entrepierna. Y aún más la relación de la fotografía con la Habana del título, y la de la Habana con los lectores de Polonia y de los otros catorce países en donde se publicó la novela, y la relación entre estos lectores y Pedro Juan Gutiérrez (autor de la original *Trilogía sucia de la Habana*) es quizá más desconcertante. ¿Cómo dicha imagen puede representar la Habana post-soviética pero todavía socialista? ¿Por qué pueden los lectores que no viven en Cuba sentirse atraídos por el libro y hasta qué punto ellos pueden ver en él, cuando fue publicado en español en 1998, una Cuba ya conocida? Y, todavía más importante, ¿cómo puede el texto solo, además de la portada, mantener la atracción de los lectores?

Gutiérrez pudo haber objetado la perspectiva polaca sobre su libro, pero la sexualización de la Habana es, sin duda, un indicio del camino que tomaría tanto la cultura cubana como la obra de Gutiérrez y su recepción dentro del período especial.<sup>1</sup> Si la exiliada Zoé Valdés fuese el espectro inminente de las preocupaciones de los críticos cubanos sobre las amenazas extranjeras a la literatura nacional, entonces el trabajo de Gutiérrez, quien vivió entre esos críticos en la Habana y publicó su *Trilogía* tres años después de *Yocandra in the Paradise of Nada* de Valdés, encarnaría sus peores temores. Para los defensores de la literatura cubana "verdadera", que combaten primero contra los dictados de los valores revolucionarios y luego contra la noción capitalista del valor del mercado, Gutiérrez ofrece una alternativa disonante. Los cinco libros de su "Ciclo Centro Habana" redefinen la "verdad" no como un ideal estético (como en el caso de Jesús Díaz, Abilio Estévez, Francisco López Sacha, entre otros) sino como una revelación testimonial. La ficción de Gutiérrez expone una serie de vidas entregadas a la sexualidad, a la depravación moral y a la desesperación económica, todas situadas inequívocamente en la Habana de la década del los noventa. Este contexto tiene tanta fuerza sobre el destino de los personajes que la ficción se vuelve sociológica de un modo orgánico –tal como proponen críticos como Arturo Arango– para aquellos lectores que prefieren la sociología antes que al arte ("Escribir en Cuba hoy [1997]", 17). En realidad, el Ciclo Centro Habana reafirma, y al mismo tiempo hace más difícil, las imágenes de la vida en Cuba que proliferaron en el exterior durante el período especial y representaron su *zeitgeist*. Éstas son las imágenes que tanto los turistas como los lectores querían ver y estaban dispuestos a comprar, sugiriendo una correspondencia entre la oferta y la demanda, que era un anatema para los guardianes de las letras cubanas.

Las representaciones de Gutiérrez sobre el período especial eran muy solicitadas fuera de Cuba, donde tenían un éxito comercial considerable. Publicado por primera vez en España en 1998, *Trilogía sucia de la Habana*, el primer libro del ciclo, se publicó en dieciocho países y posteriormente, aunque en menos países, se editaron: *El Rey de La Habana*, *Animal tropical*, *El insaciable hombre araña* y *Carne de perro*.<sup>2</sup> Aunque Gutiérrez seguía viviendo

---

\* El presente texto corresponde al capítulo 4 del siguiente libro: Esther Whitfield, *Cuban Currency. The dollar and "Special Period" Fiction*. Minnesota, EEUU: University of Minnesota Press, 2008.

Esta traducción estuvo a cargo de Jovanka Vukovic y su grupo de alumnos de la Carrera de Traductorado de la Universidad Nacional de La Plata: Agustina Ciaccia, Penélope Cuatrochio, Ana Laura Delgado, Ana Maidana, Beatriz Munch, Irina Pogorzelsky, Tamara Sguerzo, León Villar y Guido Zurdo.

\*\* Esther Whitfield es Profesora Asociada en el Departamento de Literaturas Comparadas en Brown University. Su investigación se focaliza en la literatura latinoamericana contemporánea y, más específicamente, en la cultura cubana del período post soviético. Ha editado y prologado el libro de cuentos de Antonio José Ponte, *Un arte de hacer ruinas* (México: FCE, 2005), y ha coeditado junto con Jacqueline Loss una antología de cuentos cubanos: *New Short Fiction from Cuba* (Evanston: Northwestern University Press, 2007).

<sup>1</sup> En una entrevista personal en julio de 2004, Gutiérrez me aseguró que no fue consultado sobre la ilustración polaca de la tapa y que la consideraba irrespetuosa.

<sup>2</sup> Hacia mediados de 2007, *Trilogía sucia de la Habana* fue publicada en dieciocho países, *El Rey de la Habana* en seis, *Animal tropical* en trece, *El insaciable hombre araña* en seis, y *Carne de perro*, la última del ciclo, en tres. Gutiérrez también publicó un "prólogo" a estos cinco libros, *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* en España, Brasil, Italia y Francia.

dentro de un inquilinato muy deteriorado en uno de los barrios de la Habana más decadentes, se convirtió en tema controversial en las revistas como *Playboy* de Brasil y en el *New York Times Book Review*. Al principio su notoriedad fue exclusivamente extraterritorial: aunque él había publicado poesía y ficción en Cuba en 1998, su posterior incursión en el periodismo lo alejó de los círculos literarios locales, quienes le hubiesen facilitado publicar en la isla.<sup>3</sup> No hubo hasta el año 2002 una edición de *Animal tropical*, la única novela del ciclo ambientada en gran parte fuera de Cuba, publicada por Letras Cubanas, precedida en 2000 por *Melancolía de los leones*, cuentos que no formaron parte del ciclo.<sup>4</sup> La atención de la crítica en Cuba fue tardía a pesar de la notoriedad de Gutiérrez en el exterior. Luego de unos años de silencio, se le concedió cierta aprobación a *El Rey de la Habana*, significativamente era el único libro que se apartaba considerablemente de la narrativa fragmentada en primera persona y por lo tanto renunciaba a los testimonios e invitaba a evaluar los criterios formales de la novela. La evaluación de Francisco López Sacha ejemplifica dichos elogios cautelosos que, aunque dice que *Trilogía sucia de La Habana* es un poco torpe, insuficientemente elaborada y muy influida por Henry Miller y Charles Bukowski, *El Rey de la Habana* es "en verdad una novela con tesis" ("Literatura cubana y fin de siglo", 36).<sup>5</sup>

*La Gaceta de Cuba*, una de las principales revistas literarias del país, incluyó un artículo crítico sobre el fracaso del utopismo en las obras de Gutiérrez y de otros escritores, a finales de 2002 (Casamayor, "Cubanidades de un fin de siglo") y una entrevista a él en 2004 ("Animal literario"). Sin embargo, la atención tardía no disipa el hecho de que a fines de la década de los noventa, cuando la literatura cubana alcanzó la máxima popularidad internacional, *Trilogía sucia de La Habana* emblemizó lo que los críticos habían rechazado del "nuevo boom cubano". *Trilogía*, como otros libros del Ciclo Centro Habana, ofrece revelaciones sórdidas de una sociedad desesperada y de individuos que, en ausencia de sustento material y espiritual, todo lo que esperan es satisfacer sus apetencias sexuales. El hecho de que estos temas, como los de las primeras novelas de Zoé Valdés, fueran premiados en el exterior, aumentó el temor (subtexto para muchos debates críticos en este momento) de que, al enfrentar los gustos peculiares que impulsó el mercado del período especial, los escritores cubanos simplemente venderían. Incluso, a pesar de que el suministro de imágenes de sus novelas configura las expectativas estéticas y políticas de los espectadores post-soviéticos de Cuba, Gutiérrez no necesariamente capitula ante las demandas del mercado internacional. En cambio, como Valdés y como otros escritores, aprovecha el auge del mercado extranjero de la cultura cubana para criticarlo implícitamente. Incluye en sus textos a lectores extranjeros como figuras incómodas de *voyeur*, y desenmascara el impulso sórdido detrás del observador de Cuba. "Somos los máximo", la línea que Gutiérrez toma de Manolín el Médico de la Salsa para el epígrafe de *El Rey de la Habana*, se convierte en una declaración de actitud y en un grito de guerra para su propio trabajo y para toda una era de producción

<sup>3</sup> Antes de la publicación en España de *Trilogía sucia de La Habana*, las publicaciones cubanas de Gutiérrez incluyeron dos libros de poesía, *Poesía y La realidad rugiendo*, publicados en pequeño formato en la provincia de Pinar del Río, un libro sobre viajes espaciales, *Vivir en el espacio: Del sueño a la realidad*; y una colección de cuentos en homenaje al escritor Onelio Jorge Cardoso. Gutiérrez reflexiona sobre su carrera anterior a la *Trilogía* en una entrevista con Marilyn Bobes (36-37).

<sup>4</sup> En una nota a pie de página en su artículo sobre *El Rey de La Habana*, Ena Lucía Portela expresa cierto desconcierto ante el hecho de que esa novela no haya sido publicada en Cuba mientras que sí hay una edición de *Animal tropical*: "Me encantaría preparar la edición cubana de *El Rey* ... llevo tiempo en eso. Me dicen que no hay dinero y que, a fin de cuentas, el librito en cuestión es "tremenda cochina" y poco revolucionario, aunque a penas hable de política. Curiosamente, Letras Cubanas acaba de publicar la segunda novela de Pedro Juan, *Animal tropical*, que comparte los "defectos" de *El Rey*... sin compartir las virtudes. ¿Alguien entiende algo?" (72) Sugiero, tal como Víctor Fowler Calzada lo hace hasta cierto punto ("Innovación", 4) que el espacio geográfico donde ocurre la acción en *Animal tropical*, parte en Suecia y parte en Centro Habana, por un lado minimiza el retrato del período especial en Cuba, y por el otro, establece en última instancia, una comparación favorable de la vida en Cuba frente a la de otros países extranjeros. En lo que respecta a *Melancolía de los leones* (2000), el primero de los libros de Gutiérrez publicado en Cuba a raíz del éxito en otros lados de *Trilogía*, Marilyn Bobes ofrece una interpretación sobre los intereses de los críticos cubanos en los cuentos y breves relatos. Que la Editorial Unión haya elegido publicar *Melancolía*, para ella "demostró que Pedro Juan también puede hacer literatura para los gustos exquisitos de quienes prefieren un tono más lírico y reposado" (36)

<sup>5</sup> López Sacha escribe sobre *Trilogía sucia de La Habana* que "más que una novela, es un puñado de crónicas, relatos y viñetas del bajomundo habanero durante el período especial. En este libro es demasiado visible la influencia de Miller y Bukowski, los trazos son muy burdos y se nota el esfuerzo del narrador por dar continuidad a un material poco dúctil, en realidad, poco elaborado" ("Literatura cubana y fin de siglo", 36). Sobre el segundo libro del ciclo, escribe: "En cambio, en el *Rey de La Habana*, publicada un año después, hay en verdad una novela de tesis construida con la vida brutal y anodina de un personaje marginal. Más allá del horror que relata, y que por momentos resulta excesivo, hay aquí una voluntad de estilo y un resultado que emerge del propio desarrollo de la trama, de la disección casi microscópica y naturalista de un personaje situado en el vacío" (Ibid.) Respuestas similares se oyeron en la recepción del trabajo de Gutiérrez luego de la primera lectura en público en La Habana de *Animal tropical*. La lectura fue organizada por el Centro Cultural de España que, antes de su clausura a comienzos de 2002, era una importante institución alternativa dentro de Cuba como foro para eventos culturales. *Letras en Cuba*, un boletín e-mail semanal, distribuido principalmente fuera de Cuba por el escritor y crítico Amir Valle a lo largo de 2000, reportó que "los asistentes a la lectura comentaron el bajo nivel dramático y de realización de diálogos en esta última novela, aún cuando el tema escogido es atractivo y de gran tensión humana" (*Letras de Cuba* 17, abril 12, 2000)

literaria, a la vez que hace alarde de los deseos abyectos sobre los que ese interés se construye.

Las estrategias de Gutiérrez para montar sus críticas son cautelosas, y en este artículo intentaremos registrarlas desde sus comienzos en los decrépitos edificios de *Trilogía sucia de la Habana*, puesto que *Trilogía* inventa una Habana que es el centro de gravedad tanto para su protagonista como para sus textos siguientes. La atracción de los lectores por *Trilogía* se basa en la fascinación morbosa por la caída del socialismo que es característica de la mirada extranjera sobre el periodo especial cubano. Ésta es una Habana que refleja imágenes de la ciudad popularizadas fuera de Cuba por la parafernalia visual de la industria turística. Y sin embargo, a diferencia de estas imágenes tan difundidas, La Habana de Gutiérrez se muestra altamente inaccesible para los turistas y es justamente esta propiedad de la ambientación de sus textos la que asegura que sean tan atractivos. En una Cuba que el periodo especial y la promoción del turismo a gran escala hicieron más cercana, la ciudad de Gutiérrez todavía tiene el sello de lo desconocido. Romper este sello –manteniendo la promesa de autenticidad– es lo que motiva la experiencia del turista como expresó Dean MacCannell. Es precisamente esta promesa lo que la voz narrativa y la personalidad del autor Gutiérrez explotan para atraer a sus lectores. Sus libros se publicitan como "prohibidos en Cuba", a pesar de que tal prohibición nunca se haya hecho pública, y su ausencia en las librerías cubanas, al igual que la de muchos libros publicados en el exterior durante el periodo revolucionario, se debió a restricciones económicas y políticas. La narración en primera persona del personaje Pedro Juan, protagonista de todos los libros del ciclo excepto *El Rey de La Habana*, les aporta inmediatamente una propiedad que desacredita las declaraciones institucionales de Cuba acerca del género testimonio latinoamericano y se muestra a favor de un desafiante acto individualista de atestiguación. Al ubicar al resto de los personajes en los márgenes económicos y raciales de la sociedad cubana y al mismo tiempo distanciarse de ellos, el narrador principal de Gutiérrez cuenta íntimas experiencias físicas que refuerzan la idea de autenticidad que requiere el mercado. Sin embargo, él le ofrece a sus lectores una entrada a un submundo expuesto de manera explícita, sólo para revelar a la vez las paradojas que surgen al aceptar tal invitación.

### Centro Habana y la Industria de la Imagen

El hecho de que Cuba acogiera al turismo a inicios de los años noventa, generó un *boom* no sólo en las exportaciones culturales del país –al producir mercados extranjeros nuevos y vibrantes para su música, cine y literatura– sino que, como Ana María Dopico ha señalado, también en las representaciones de La Habana que eran producidas y consumidas en el extranjero. Entre los temas reproducidos con más frecuencia en los libros de gran formato fotógrafos europeos y norteamericanos, escribe Dopico, se encuentran "la belleza marchita de los edificios y la aparentemente sincera belleza de los rostros cubanos" (465). Estos temas comienzan a constituir lo que podríamos llamar un código estético, o sistema de metáforas, en el cual las ruinas arquitectónicas representan claras figuras de la decadencia del sueño socialista cubano. Las ruinas, son de hecho las figuras más recurrentes en este código y tienen múltiples funciones simbólicas. Sin embargo, las ruinas se mezclan en este panorama visual no sólo con los rostros aparentemente sinceros, sino también con un conjunto de clichés establecidos por mucho tiempo, que remiten al hedonismo de la era pre-revolucionaria: gente despreocupada dedicada a los placeres de la música, del baile, del ron y del sexo. Durante los años noventa, se volvió a asociar a estos clichés con lo cubano gracias a los esfuerzos de los fotógrafos y periodistas extranjeros, quienes exhibieron el regreso a la isla no sólo de turistas en búsqueda de placer, sino también de la prostitución que esto conllevó.

La Habana de Gutiérrez es una ciudad de ruinas arquitectónicas y de escasa moral, que resulta familiar para aquellos lectores que conocen Cuba por su representación en los folletos turísticos, ensayos fotográficos y películas, pero el autor va más allá y promete una ciudad con más textura. Su medio, la escritura, le facilita mostrar esta textura y en la segunda parte de este artículo voy a ocuparme de los usos estratégicos que él hace de la ficción autobiográfica. Sin embargo, para respaldar estas estrategias, se reducen los límites de la ciudad a un área que es sofocantemente pequeña y a la vez atractivamente profunda, un área cuyo paradójico estatus marginal, en el centro de la ciudad y al mismo tiempo el hogar de sus marginados sociales, la hace particularmente interesante en este contexto de fascinación por Cuba durante el periodo especial. Esta área es Centro Habana: las pocas millas cuadradas que se encuentran entre el centro colonial de La Habana y los suburbios más nuevos que surgieron en el siglo XX. *Trilogía sucia de La Habana* representa Centro



Habana de manera intrincada y Pedro Juan, el narrador, pocas veces se aventura lejos de sus guaridas familiares y opresivas. Para Rey, el protagonista de *El Rey de La Habana*, el regreso a Centro Habana –donde su madre, hermano y abuela murieron con pocos minutos de diferencia– señala el principio de una nueva vida (39). En los últimos libros del ciclo, Pedro Juan trata de alejarse de las sofocantes garras del barrio, llegando al extremo de escapar a Suecia y a una granja en el campo donde encuentra un sospechoso final feliz en *Animal tropical*. En *El insaciable hombre araña* y *Carne de perro* es arrastrado hacia las playas de La Habana y los barrios de las afueras en su búsqueda de calma; pero su hogar sigue siendo principalmente Centro Habana que lo atrae como un imán, o una perversa brújula moral, de cuyo poder no se puede liberar por completo.

Centro Habana se consolidó como un municipio en el periodo post-revolucionario (Scarpacci, Segre y Coyula, 168-76) y los tres barrios que lo conforman –Cayo Hueso, Colón y el Barrio Chino– tienen una historia agitada. Sus casas fueron construidas primordialmente a finales del siglo XIX, mientras la ciudad crecía mas allá de los muros que hasta 1863 habían delimitado la zona histórica (Lightfoot, *Havana*, 117). Pronto fueron abandonadas por sus residentes de clase media que buscaron más espacio en suburbios más nuevos y para 1950 las sucesivas olas de la inmigración interna hicieron que Centro Habana sea la zona con más densidad de población de la ciudad (Scarpacci, Segre y Coyula, 79). Este periodo trajo centros comerciales de estilo americano y nuevos edificios de viviendas a algunas de las calles de la zona, un contraste elegante con los establecimientos de juego, burdeles y las pensiones pobres que se escondían tras puertas cerradas (ibid., 99). Las nuevas políticas habitacionales posteriores a la revolución de 1959 hicieron poco para contrarrestar el amontonamiento y el deterioro: las iniciativas de desarrollo privilegiaron las áreas rurales durante casi toda la década de los años sesenta y la Ley de Reforma Urbana de 1960 redujo los incentivos para el mantenimiento arquitectónico. El gobierno revolucionario se enfocó más en evitar que las casas se usen para obtener ganancias que en redistribuir las viviendas (Hamberg, 4) y Centro Habana fue perdiendo su estatus como uno de los distritos de compras más glamorosos de los cincuenta a medida que las tiendas fueron privadas de mercancía o se convirtieron en viviendas. Para la década de los setenta, era demasiado ambicioso tratar de rescatar muchos de los hogares neoclásicos de Centro Habana, la mayoría de los cuales albergaban a docenas de familias y sus estructuras estaban descuidadas.

La llegada del periodo especial encontró a muchos edificios de Centro Habana a punto de colapsar y a sus habitantes viviendo en la pobreza. Es más, en el siglo que transcurrió desde que sus hogares fueron construidos, la demografía racial de la zona se alteró de manera dramática. Luego de la abolición en 1882, muchos esclavos liberados establecieron su residencia en pensiones de bajo costo, y el hecho de que muchos inquilinos huyeran luego de 1959, les quitó lugares donde vivir a los cubanos más pobres y de piel más oscura por quienes la revolución había abogado (Hamberg, 4). Al principio del periodo especial cubano, los habitantes de Centro Habana, a diferencia de los de los suburbios del este que siempre fueron más ricos, eran predominantemente afrocubanos ("¿Entendemos la marginalidad?", 80). La industria turística cubana dirigida por el estado, crucial para los esfuerzos de recuperación económica del país durante los años post-soviéticos, alejaba a los visitantes de Centro Habana. La ciudad colonial, cuya renovación comenzó en 1982 con financiamiento de la UNESCO, fue identificada subsecuentemente como el principal motor económico del turismo durante el periodo especial (Leal Spengler, II) y se concentraron en este distrito hoteles, restaurantes y otros establecimientos turísticos poniendo en riesgo la supervivencia física y económica de Centro Habana. Al menos a nivel conceptual, Centro Habana volvió a ser rodeada de muros, esta vez no para segregar a los residentes de la ciudad amurallada sino a su turismo.

Y sin embargo Centro Habana no está apartada lo suficiente ni de los atractivos turísticos de La Habana Vieja y del Vedado ni del muy fotografiado paseo marítimo del Malecón como para estar realmente distante. Es precisamente esta orientación, visible desde las orillas pero considerada un poco peligrosa, la que hace de esta zona una atracción en sí misma para turistas intrépidos y lectores por igual. Es su cualidad de territorio parcialmente trazado la que le permite a Centro Habana ser más realmente cubana, y de ese modo más interesante, que los lugares turísticos más frecuentados de la ciudad. La "rumba del domingo", improvisaciones de música y de danza afrocubana en los domingos por la tarde que tuvieron lugar en el Callejón de Hammel en el barrio Cayo Hueso, no estaba dirigida originariamente a los turistas pero, sin embargo, fue aceptada por estos como más espontánea que los espectáculos en otra parte de la ciudad (Lightfoot, 12). José Quiroga describe Centro Habana como una "tierra de nadie" (9), y para Claudia Lightfoot es tanto una zona a la cual los

visitantes deben entrar con precaución (120) como un lugar "verdaderamente habanero; el poder del turismo apenas la ha afectado" (ibid.). Hasta qué punto esta zona o cualquier otra puede ser genuina o estar intacta es un tema de análisis posterior, pero cómo el Centro Habana se presenta a los turistas y a otros observadores de Cuba, se debe seguramente a que alberga estas cualidades.

La escritura de Gutiérrez reconoce y aprovecha el encanto peligroso de Centro Habana para los extranjeros, un encanto que puede provocar desagrado en los personajes cubanos. Una mujer del barrio del Vedado a quien Pedro Juan, narrador de todos los libros salvo de *El Rey de la Habana*, invita a vivir a Centro Habana, se escandaliza con el panorama: "¿En Centro Habana!? ¡No, no, no, no! ¡Ni que yo estuviera loca!... [tiene] un millón de negros fajaos, y policías, y viejas locas y viejos cochinos, y cucarachas y ratones y las fosas botando mierda" (*Animal tropical*, 50). Y sin embargo esta misma mezcla de densidad y suciedad atrae a los no cubanos. Pedro Juan reflexiona sobre el miedo que surge en los turistas mientras se asoman desde el paseo marítimo a la esquina oscura del barrio hispano, y esperan tomar una fotografía sin poner en riesgo sus vidas: "los turistas no entran en las profundidades del infierno. Prefieren tomar las fotos desde El Malecón. Es una gran aventura observar el terremoto desde la periferia y evitar el epicentro" (*El insaciable hombre araña*, 104). Es precisamente este Centro Habana –como las profundidades de un infierno que no obstante es tan fascinante que debe ser fotografiado– el que Pedro Juan revela a sus lectores, llevándolos a donde los turistas comunes temen andar. Es un territorio mapeado por calles y edificios de apartamentos de clase baja, poblados de almas hambrientas, intrigantes jineteras, y delincuentes de poca monta. Rafael Rojas observa la discrepancia entre el circuito turístico oficial y el alternativo trazado en las novelas de Gutiérrez y Ena Lucía Portela. A un discurso oficial que enfatiza la síntesis cómoda del placer del verano y la sensualidad del mestizo, le responde: "La literatura cubana produce, así, otro discurso turístico: aquel que entrelaza el venero exótica de la ciudad con el peligro, la miseria y la y la violencia" (*Tumbas sin sosiego*, 373).

Como Ernesto Capello ha investigado, la calle urbana se asoció con la degeneración moral, en la cultura temprana de la revolución. Las reformas agrarias que fueron el distintivo de la política social en los comienzos de la década del 60, desviaron la atención y los recursos al campo. Las zonas rurales, en donde la lucha revolucionaria había comenzado, se convirtieron en las joyas de su avance hacia la equidad, a expensas tanto del mantenimiento arquitectónico de la Habana como de su importancia en las campañas de propaganda. Como respuesta, el cine cubano de las décadas del 60 y 70, por ejemplo *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea y *De cierta manera* (1974) de Sara Gómez, presenta a la ciudad y a la vida de las calles como peligrosas y corruptas (Capello 4-7). Sin embargo, en vez de deshacerse de tal reparto, los textos de Gutiérrez del período especial lo exhiben al máximo. Físicamente, sus calles están sucias y mal preservadas, se ven constantemente amenazadas por edificios que pueden derrumbarse de un momento a otro; están impregnadas del hedor de la basura no procesada y llenas del ruido de la vida que sale como una avalancha constantemente. Durante el día, la gente está parada en las calles, esperando sus raciones de comida semanal en hileras interminables, se pelean y se roban los unos a los otros, se reúnen para contemplar a la última víctima del suicidio, y beben a porfía. Durante la noche, las calles son un lugar popular para las citas sexuales: los terrenos desocupados y los callejones están animados con "maricones, ligués, pajeros, las muchachitas rayadoras de pajas" (*El Rey*, 181) y el espigón del Malecón que se extiende a lo largo del borde exterior de Centro Habana es un lugar de encuentros conocido por las parejas que buscan la relativa privacidad de la costa. Las oportunidades para las personas que observan abundan en las calles de Centro Habana, y Pedro Juan las aprovecha tanto cuando imita como cuando invita a una postura similar, aunque inevitablemente menos conocida por parte de los turistas que usan cámaras y por parte de los lectores curiosos, puesto que el nombre del bar que él frecuenta a lo largo del ciclo, tan marcado por sus resonancias filosóficas como por su ron barato (*Animal tropical*, 264) encapsula el atractivo del barrio hispano. Centro Habana es "El Mundo": por un lado, un mundo en sí mismo, plagado con una vida que es heterogénea en su composición social, pero homogénea en su miseria; y por otro lado, un microcosmos menos por lo que Cuba es en realidad que por cómo puede ser imaginada de una manera más atractiva.

Cubriendo estas calles, y prestándoles tanto estructura física como social, se encuentran los solares, vecindades superpobladas que están envueltas en la historia urbana de La Habana, y que hoy en día se encuentran entre los monumentos más tristes de la ciudad. Conocidos de formas muy diversas desde su aparición en el siglo diecinueve como *solares*, *casas de*

*vecindad* y *ciudadelas*, son experimentos involuntarios de la vida colectiva, montados con frecuencia en las casas abandonadas de los ricos.<sup>6</sup> Por mucho tiempo han sido sinónimo de miseria, como explica una tesis doctoral de 1945 titulada *Los Horrores del Solar habanero* al tratar "la dolorosa tragedia del caserón sombrío, donde se debaten hombres y mujeres acorralados por la miseria, la humedad y la pestilencia, en la penumbra de sus estrechos albergues" (Chailloux Cardona, 19).<sup>7</sup> El solar que cimienta el ciclo de Centro Habana de Gutiérrez, en cuyo piso superior vive Pedro Juan, fue construido a comienzos de 1900, al estilo de los edificios de apartamentos de Boston y Filadelfia, pero las señoras elegantes que alguna vez vivieron allí huyeron hace tiempo y le cedieron sus casas a familias que migraban del campo. Hoy en día, atrae a los fotógrafos no por su esplendor sino por el contraste entre su antigua gloria y su presente decadencia. Este solar, como todos los otros en el ciclo, está en ruinas: "hace cuarenta años o más que no lo reparan, ni siquiera lo pintan. Está demasiado arruinado. Hay cartones y tablas en el lugar donde irían los vidrios de las ventanas" (*Animal tropical*, 267). Como una estructura física, está constantemente amenazando con derrumbarse, ladrillos y yeso se caen en cantidades inquietantes ya que los antiguos materiales del edificio resultaron ser aún más inadecuados: "Cuando caían aguaceros fuertes todo el mundo temblaba porque aquel edificio era tan antiguo que las paredes estaban construidas con ladrillos, arena y cal. Sin cemento" (*Trilogía*, 49). Alguna que otra vez el edificio se desploma, una de las anécdotas más desgarradoras de la *Trilogía* describe a Dalia, la señora mayor que muere de miedo en su cama mientras la pared de la habitación se derrumba por el latigazo de un huracán proveniente del mar (67-68).

La infraestructura deteriorada del solar es con claridad una figura de la ruina física y espiritual para Pedro Juan. En *Trilogía sucia de La Habana* él es un hombre destrozado que intenta reconstruirse a sí mismo tanto de manera física como psicológica en los tiempos de desesperanza a comienzos de los 90 en La Habana. Sin embargo, al mismo tiempo que provee un marco para su propia destrucción, el solar le brinda tanto refugio como sustento. Es sólo desde el techo que puede mirar con menosprecio a Centro Habana y elevarse por sobre su propia devastación y la del lugar. "Desde aquí arriba se ve toda la ciudad a oscuras (...) Semeja a una ciudad bombardeada y deshabitada. Se cae a pedazos, pero es hermosa esta cabrona ciudad donde he amado y he odiado tanto." (*Trilogía*, 206). La función del solar como andamiaje tanto para la desesperación como para la esperanza, respalda lo que Odette Casamayor interpreta como el conflicto existencial de Pedro Juan. Sugiere que el paisaje devastado que él elige para habitar, es clave para su evolución del caos a la resignación: "Más que un simple telón de fondo, este paisaje derruido es expresión de un modo de vida y de una opción existencial" ("¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?", 82). En primer lugar, en el temprano período especial en el que él sobrevive en *Trilogía*, este conflicto lleva a Pedro Juan a abandonar toda ética o, al menos, a elegir "una ética del absurdo" (Casamayor, 88). Sin embargo, mientras progresa a través de los años y a través de los textos del ciclo, "el protagonista persigue otra cosa: paz y reflexión" (*Ibíd.*, 19). Casamayor traza esta evolución de las ruinas turbulentas de Centro Habana a las degradadas playas de Guanabo, y Anke Birkenmaier interpreta un cambio similar en *Carne de perro*, en la que Pedro Juan, hartado de la monotonía, finalmente evoca un ideal estoico ("El realismo sucio", 2). Este es un estoicismo prefigurado ya en el primer libro del ciclo a través de los espacios y funciones contrastantes del solar.

Dado el contexto histórico en el que Pedro Juan intenta su reconstrucción espiritual, sus deteriorados solares también representan la decadencia sistemática de la Revolución Cubana. La utilización metafórica de la decadencia arquitectónica se entrecruza con la estética mayor de las ruinas ensayada en la ficción y las artes visuales del período especial. Pero los solares en los libros de Gutiérrez no son simplemente ruinas, y su decadencia como figura de la crisis espiritual de Pedro y de la crisis ideológica de Cuba, coexiste con su representación llena de vida. Como dice Jorge Fornet, si se lee como la decadencia de un cuerpo nacional, la historia del deterioro contada por la pobreza y la arquitectura de Centro Habana puede incluir la persistencia de un corazón que late, o de la vida, dentro de los solares (106-9). El solar es una estructura sociológica representada como hábitat zoológico, y esta segunda representación es tan importante como la primera porque moldea el atractivo de los libros para los lectores. Como ha sugerido José Ponte, el marcado gusto visual distintivo deriva de

<sup>6</sup> Carlos Venegas Fornias describe el solar como "un edificio multi familiar con una entrada principal y habitaciones que dan a un patio central, con áreas comunes para la cocina, el baño y el lavado de ropa" e indica que solar es un término usado en La Habana para lo que en otro momento se denominaba *ciudadela* (22).

<sup>7</sup> Recientemente, Pedro Mraqués de Armas ha explorado la asociación del solar con el crimen y la falta de higiene, en textos sociológicos y literarios ("Ficción y realidad del solar habanero")

su estatus de ruina viviente, más que de ruina inanimada ("¿Qué estoy haciendo aquí?", 15). Por lo tanto, el Ciclo Centro Habana da vida a sus ruinas, sus solares no están hechos solo de ladrillos, mortero y otros materiales provisionales, sino también de seres y sustancias humanos. Puede ser "un laberinto construido con tablas podridas y pedazos de ladrillos" (*Trilogía*, 293), pero es también donde "la gente se asfixia de calor, entre la mierda y el hambre" (ibíd.). Es algo vivo en sí mismo, un monstruo con vísceras en las que habitan parásitos que han enterrado su dignidad humana debajo de la lucha por sobrevivir. "[El solar] es como un monstruo enorme y torpe, que se revuelca, escupe fuego y provoca terremotos durante seis días y al séptimo descansa y recupera energías" (ibíd., 160).

El solar como un organismo viviente le permite a Pedro Juan ahondar con mayor profundidad en la vida animal que observa en las calles de Centro Habana y representar los aprietos de sus miembros individuales. Las calles están pobladas por formas de vida sobre las que coloca una clara lente zoológica. Su referencia a la "fauna" de Centro Habana se repite en los primeros tres libros del Ciclo (*Trilogía*, 102, *El Rey*, 40, *Animal tropical*, 257), y *Carne de perro* describe la actitud defensiva terrible que infunde el medio ambiente: en Centro Habana "te acostumbras a vivir con los colmillos y las garras afiladas, listos para destrozar al primero que te mira mal" (109). En las calles, esta "fauna" deambula como una manada, vigilando la jungla urbana, su abrevadero y su criadero. Por otro lado, el solar abarrotado de gente de manera lastimosa, acorralla la fauna, al mismo tiempo que le permite a Pedro Juan distinguir los especímenes individuales de la manada y concentrarse en sus hábitos de vida y apareamiento. Estos individuos no incluyen sólo al "animal tropical", al mismo Pedro Juan (quien le da su nombre al tercer libro) sino también a "los idiotas" que llevan a cabo todas sus funciones corporales en los espacios públicos del solar: "Se cagan a escondidas en la escalera. Mean por todos los rincones" (*Trilogía*, 133). También incluye a la gente mayor que encuentra la muerte a causa de la explotación sexual (*Trilogía*, 295-303), a mujeres vengativas que castran a sus novios caprichosos (*Trilogía*, 159-61), y al carnicero arrestado por vender seres humanos (*Trilogía*, 324-31). Los habitantes del solar pasan el tiempo apareándose, cazando, defecando y muriendo, en una existencia animal que excluye los asuntos intelectuales.<sup>8</sup> Aunque arquitectónicamente el solar es el marco para la ruina espiritual y para el fin de la revolución, es también la jaula en la que se exhibe la composición sociológica y zoológica del período especial de Centro Habana, como lo implica el título de una de las historias de *Trilogía*, "Salíamos de las jaulas".

Debido a la ausencia de otras opciones, copular y excretar son las principales actividades de los habitantes del solar, calificando sus intereses como primariamente bestiales. El sexo ofrece una de las pocas oportunidades de recreación, y aquellos que son capaces de hacerlo se satisfacen de manera constante, mientras que aquellos que no lo hacen, miran o fantasean. "Loca a la pinga" (*Trilogía*, 74 y 187) es una de las aflicciones más frecuentes que Pedro Juan diagnostica entre las mujeres, jóvenes y viejas, y los hombres de todas las generaciones persiguen una rápida satisfacción desde Rey, de trece años de edad, que se masturba a la vista de su vecina mulata (*El Rey*, 13-14), hasta el septuagenario que en el episodio de cierre de *Trilogía* cautiva a una mujer mucho más joven con su técnica experta. Los propios encuentros de Pedro Juan son los más gráficamente descritos cuando, en particular, en los días más emocionantes de *Trilogía sucia de La Habana*, se atrinchera en el finalmente poco satisfactorio espacio de una orgía privada: "Vivir en el cuartucho de Olga era como estar metido dentro de una película pornográfica" (ibíd., 58). El sexo y la mugre se complementan y apenas son experiencias distinguibles una de la otra, como insiste Pedro Juan desde el primer episodio de *Trilogía*: "El sexo es un intercambio de líquido, de fluidos, saliva, aliento y olores fuertes, orina, semen, mierda, sudor, microbios, bacterias. O no es" (ibíd., 11). Así como él y sus vecinos se revuelcan en la mugre de sus entornos físicos, viven entre paredes manchadas con mierda y usan el excremento para expresar venganza, también son atraídos por las excreciones corporales del otro: "nos olfateamos" (ibíd., 54) es esencial para el juego previo. Rey y Magda, los desolados amantes de *El Rey de La Habana*, son los ejemplos más extremos de esta atracción por la mugre: "A ninguno le importa la suciedad del otro. Ella tenía un chocho un poco agrio y el culo apestoso a mierda. Él tenía una nata blanca y fétida entre la cabeza del rabo y el pellejo que la rodeaba. Ambos olían a grajo en las axilas, a ratas muertas en los pies, y sudaban. Todo eso los excitaba" (ibíd., 55). Además, el sexo y la mugre son principios no solo de vida, sino también de escritura. En la medida en que Pedro Juan presenta una filosofía de la escritura, es articulada para forzar a los lectores a "pinchar

<sup>8</sup> Es precisamente este juego entre lo animal y lo cerebral, o entre la naturaleza y la cultura, el que Guillermina de Ferrari aborda en "Aesthetics under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutierrez's *Trilogía sucia de la Habana*."

un poco y obligar a otros a oler la mierda" (*Trilogía*, 85). "Ese es mi oficio: revolcador de mierda" (104), insiste en *Trilogía sucia de La Habana*, y luego reitera su visión: "un artista convierte esa mierda en materia prima. Material de construcción" (*Animal tropical*, 138). Parece sugerir que tanto las vidas como le modo en que se narran en el ciclo, son animales, conducidos por el sexo y la defecación.

### La zoología y los márgenes

En un artículo sobre *El Rey de la Habana*, Ena Lucía Portela se opone a aquellas lecturas que consideran a los personajes de esta novela como "una fauna de bichos raros para ver en un parque zoológico, al otro lado de las rejas" y no como "cubanos de la calle, nada extraordinarios en ningún sentido" ("Con hambre y sin dinero", 70-71)". Estas lecturas, afirma Portela, son producto del prejuicio social, en el que el "hombre promedio" es el de las clases medias y no el de las clases bajas. Sin embargo son los textos mismos de Gutiérrez los que repetidamente denominan a los residentes de Centro Habana como "fauna", tal es así que cualquier prejuicio se articula desde adentro. Las preguntas deben entonces indagar por qué el ciclo insiste en una representación zoológica de Centro Habana, qué interés sostiene esta representación para sus lectores, y cómo el narrador negocia entre el interior y el exterior de la jaula. El análisis de Josefina Ludmer sobre el personaje de Rey brinda algunas respuestas tentativas: él es "una configuración biológica y territorial fundamental que se transforma en un modo de ser históricamente determinado (el período especial)" (365). Como una entidad biológica en un preciso contexto nacional y también natural, Rey viene a representar la vida en el período especial. Sin embargo, Rey y Centro Habana en el que vive representan el período especial de un modo particularmente matizado, en el que la representación se anticipa a la recepción, ya que el período especial es crucial en la ficción de Gutiérrez no sólo como telón de fondo, sino también como una serie de imágenes y expectativas generadas por los lectores extranjeros. La focalización del texto en Centro Habana como hábitat atrae los deseos de los lectores de experimentar a Cuba de manera inmediata, deseos que se intensificaron durante el período post-soviético y que fueron motivados por una compleja y a menudo contradictoria combinación de atracción, desconfianza y cinismo. En este período, Cuba despierta el mismo deseo en los turistas y en los lectores para ver y conocer la Cuba a la que la Guerra Fría había corrido tanto de sus límites como de la retórica oficial que oscurecía sus dimensiones sensuales y personales, bajo una mortaja de optimismo propagandístico. Surge cierta compasión por las voces discrepantes y una fascinación morbosa por la decadencia del gran sueño socialista, junto con una lista de intereses, en la cual el sexo y la mugre se destacan como índices de experiencias no contaminadas. Aquel turismo sexual que caracteriza los textos de Gutiérrez de manera destacada, y el gusto de los fotógrafos extranjeros por "la basura y los escombros" (*Animal tropical*, 38), implican que su representación de Centro Habana como hábitat está en sintonía con los intereses recientes de los lectores.

Una idea específica de marginalidad, a nivel local e histórico, es crucial para la recepción de los libros de Gutiérrez, tanto para sus críticos cubanos más entusiastas, como para los mercados extranjeros en los que sus libros circulan. Los márgenes de Centro Habana son periféricos, no sólo para la metrópolis europea –hogar de muchos de sus lectores– sino también, y mucho más importante, para el proyecto revolucionario cubano. La revolución contaba con erradicar la disparidad económica, la discriminación racial, y la prostitución, aspiraciones que el paisaje del período especial burló. Los márgenes fueron históricamente el territorio de la revolución cubana, porque buscaba llevar hacia el centro igualitario a aquellos que habían sido excluidos de la prosperidad capitalista. Es con respecto a este "centro" más local, que el trabajo de Gutiérrez promovió un cambio dramático en el desplazamiento de los márgenes cubanos propuestos por la revolución y la ficción cubana. A principio de los años noventa, los márgenes de la literatura cubana fueron reclamadas por escritores jóvenes e iconoclastas cuyas preocupaciones en gran medida deslocalizadas –la música rock, el consumo de drogas, la desafección adolescente– se vincularon con figuras de la contra cultura fuera del país. Es precisamente por abrazar una contra cultura no-nacional que estos escritores se distancian de la Revolución cubana, aunque, como señalan Anke Birkenmaier e Iván Rubio Cuevas, quizás ellos perpetuaron, sin darse cuenta, una práctica interna de literatura de protesta (Birkenmaier 41; Rubio Cuevas 87). Y más aún, en el transcurso del período especial y a medida que los mercados extranjeros de la literatura cubana prosperaban, esta iconoclasia articuló su posición marginal para representar no sólo la disonancia cubana con la revolución sino también el diferente modo en que Cuba era leída por la metrópolis. Los personajes del Ciclo Centro Habana, situados en el centro de la Habana y en los márgenes

exteriores de la sociedad cubana, vinieron a ocupar los márgenes que la época y los mercados demandaban.

Varios críticos leyeron la reubicación de los márgenes de Gutiérrez como evidencia de la creciente relevancia en Cuba de las formas económicas de exclusión social en el contexto de las abrumadoras restricciones materiales del período especial. Aunque dichas lecturas críticas están más fundamentadas en las condiciones de vida cubanas que en debates más amplios sobre la marginalidad, en los cuales el género, la orientación sexual, la nacionalidad y la edad, así como también el estatus económico y de raza son todas posiciones de exclusión; no obstante ellas identificaron y coincidieron con una de las perspectivas extranjeras más fuertes.<sup>9</sup> Se trata de la construcción de una imagen de autenticidad: una vida al margen de los ideales revolucionarios tal como lo es para los circuitos oficiales de turismo. Es por las representaciones de un bajo fondo abandonado, que Víctor Fowler Calzada, en dos artículos publicados en Cuba trata el tema de la marginalidad en la literatura de los años noventa, elogiando a *El Rey de La Habana* y atacando a los escritores jóvenes contemporáneos – implícitamente a los escritores *novísimos*– por su retirada voluntaria e indulgente de la sociedad. Como su falta de experiencia no los lleva a describir ni la criminalidad, ni la encarcelación, ni tampoco la violencia, y confían en personajes que son en su mayoría estudiantes universitarios y "ajenos a cualquier práctica anti social que no sea la tendencia a la propia destrucción", las críticas por parte de los escritores jóvenes del estatus marginal son, según la opinión de Fowler, infundadas. Posteriormente reflexiona sobre el estatus de falsa marginalidad de estos escritores, quienes son "grupos casi siempre de estudiantes, receptores y practicantes de modelos culturales extranjeros (la cultura del rock), poseedores de limpios historiales delictivos y rebeldes, en lo primordial, ante sus padres" ("Innovación", 3). La incorporación de la palabra *marginalidad* al léxico de la llamada contracultura de escritores constituyó, en palabras de Fowler, "una limpieza semántica que era, a la vez, mentira social y purga étnica" (ibíd.). Si el principal criterio para la marginalidad es la delincuencia –como lo es para Fowler, dado que la palabra proviene del lenguaje de la administración policial– entonces *El Rey de La Habana* de Gutiérrez, insiste, es uno de los pocos trabajos que le da a los márgenes un espacio en la literatura cubana contemporánea.

Ena Lucía Portela, de igual modo, trata los distintos usos de la marginalidad en la producción literaria cubana de los años noventa. Aunque los escritores cubanos estuvieron interesados por mucho tiempo en el inframundo criminal, asegura, los años noventa desencadenan una catarata de estos temas hasta tal punto que "la marginalidad, por increíble que parezca, se vuelve centro o, cuando menos, obligada referencia" ("Con hambre y sin dinero", 63). Portela identifica tres causas en el auge literario de los bajos fondos cubanos: las críticas condiciones materiales del país durante el período especial; la insistencia del gobierno y de la prensa patrocinada por el estado en ignorar estas condiciones, y el interés de los mercados extranjeros en revelarlas (64). Estas motivaciones contextuales para escribir, no le impidieron distinguir entre marginalidades "falsificadas" y "genuinas" y así reitera, y al mismo tiempo redefine, los términos con que otros críticos durante los años noventa defendieron las letras cubanas frente a descripciones ficcionales del período especial. "Falsificaciones", como dice Portela, tienden a ser las perspectivas de los escritores exiliados, quienes imaginan pero no conocen directamente las penurias y la delincuencia que los cubanos tuvieron que sufrir durante los años noventa, o las de los escritores que viven en la isla pero lejos de las peores condiciones y quienes, como resultado, "no dominan el tema, idealizan o condenan, reproducen estereotipos, a menudo no saben una papa de lo que están hablando" ("Con hambre y sin dinero", 65) Frente a esta distancia y falsedad en el modo de representar los bajos fondos cubanos, se destaca la proximidad y fidelidad de Gutiérrez y su habilidad en ser "rigurosamente fiel a los detalles" (ibíd.) Una vez más, elogios por la fidelidad con que *El Rey de La Habana* articula la marginalidad.

La insistencia de Fowler de que la interpretación de Pedro Juan Gutiérrez de la vida marginal es la única que elimina "una mentira social y purga étnica", y la valoración de Portela de la vívida experiencia de pobreza, se cruzan con las evaluaciones de los científicos sociales cubanos sobre una marginalidad cada vez más definida por el estatus económico y de raza. Algunos participantes del debate sobre marginalidad, auspiciado por la revista *Temas*

<sup>9</sup> En la introducción a la colección de ensayos co-editada *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Russell Ferguson reconoce la relatividad problemática de la posición marginal, o la dificultad para responder a la pregunta "¿marginal a qué? Sin embargo recurre al término de Audre Lourde "la norma mítica", definida como "blanco, delgado, masculino, joven, heterosexual, cristiano y económicamente emancipado" (Ferguson et.al. 9). Como lo aclara en la introducción, el contexto primero de la marginalidad así definida remite a los Estados Unidos y aunque algunos rasgos de la "norma mítica" puedan utilizarse para Cuba, no todos se aplican con facilidad.

en el año 2001, trataron el problema en términos estrictamente abstractos, localizando implícitamente sus más severas manifestaciones en cualquier lugar de América Latina, y apoyando así la proclama revolucionaria de haberla erradicado de Cuba, o sugiriendo, como lo hizo la socióloga Mayra Espina, que en Cuba "el fenómeno de marginalidad es cultural y político" ("¿Entendemos la marginalidad?"). Sin embargo, otros participantes, fueron más honestos. Particularmente estridentes fueron aquellos que ubicaron las zonas marginales del periodo especial precisamente donde lo hace Gutiérrez: en Centro Habana, en el solar, en la pobreza extrema de los afrocubanos. Haciéndose eco de un argumento sostenido por mucho tiempo en Cuba, y cuyo resurgimiento durante el periodo especial coincidió con nuevos foros de crítica sobre la discusión de la raza, Gisela Arandia hace referencia a "una marginalidad muy vinculada al racismo, a la discriminación y al prejuicio racial" (ibíd., 79).<sup>10</sup> Esta experiencia es especialmente precisa, nota Arandia, en un barrio como Centro Habana, cuyas condiciones de vida están entre las peores de la ciudad y cuya población es en su mayoría afrocubana (80). El solar, en particular, genera prejuicios sobre sus residentes, sostuvo Bárbara Oliva, colega de Arandia (88). Que la posición marginal a la que Arandia y Oliva se refieren esté marcada por la discriminación es una acusación especialmente grave de la sociedad cubana, y que una mesa redonda sobre la cuestión "¿Entendemos la marginalidad?" se convierta en una discusión sobre racismo es un indicador del gran cambio de valores (sociales, culturales y, de hecho, comerciales) del que Cuba fue testigo durante el periodo especial. El primer plano en el que los críticos literarios y sociales colocan a quienes tienen una posición marginal, definida por su estatus socioeconómico y racial, se cruza con el privilegio que le dan los lectores extranjeros a sujetos que se reconocen como cubanos precisamente por ese estatus, todo lo cual sitúa a los libros de Gutiérrez, ubicados hacia los márgenes de Centro Habana, en la vanguardia de la literatura del periodo.

### Exportando autenticidad

El período especial, entonces, vio tanto en la literatura como en el análisis social una restitución de los márgenes a las dominios de clase y raza, una restitución cuya manifestación literaria más prominente es el Centro Habana de Pedro Juan Gutiérrez. La idea de que esta nueva valoración es una revalidación de la falta de derechos que motivó la revolución cubana, es algo que no se pierde en la crítica literaria que la trata. Fowler, por ejemplo, castiga a los escritores novísimos porque descuidan a los mismos sectores que Pedro Juan Gutiérrez vuelve a visitar, mientras que Portela se alinea con Gutiérrez en lo que ella denomina la "izquierda iluminada".<sup>11</sup> Además, no es sólo la amplia lucha de la revolución contra la desigualdad lo que este reposicionamiento crítico de la exclusión social revalida: tiene un blanco más directo en el conjunto de críticas que se formó alrededor de la escritura latinoamericana testimonial en los 80 y 90. El testimonio se anunció inicialmente como la expresión pública de las luchas colectivas de los oprimidos sociales latinoamericanos y fue cálidamente adoptado por el *establishment* literario de la Revolución Cubana. La *Biografía de un Cimarrón* (1966) de Miguel Barnet se consideró un ejemplo pionero de testimonio, y la instauración de un premio bianual Casa de las Américas para el género en 1970 selló su paradójica institucionalización en Cuba. Goffredo Diana ha explicado la desaparición del género como vehículo de protesta en Cuba, precisamente a causa de su fuerte presencia institucionalizante, y tanto Margarita Mateo como Ronaldo Menéndez han estudiado la renuencia de los escritores *novísimos* a asumir ese legado ideológico. Como sugiere John Beverley en su ensayo "The Margin at the Center", los márgenes tienen un lugar y un valor complicado en la crítica testimonial. Mientras la literatura testimonial circulaba por contextos geográficos y políticos distantes de aquellos en los que era producida, se la valoraba no sólo por su contenido sino también por su procedencia. Tal valorización de la literatura testimonial

<sup>10</sup> El capítulo de Alejandro de la Fuente sobre el concepto de la "raza" durante el periodo especial discute varios estudios cubanos que hablan del éxito de la revolución, o la consiguiente falta, en superar la discriminación (322-29). Durante este periodo, las instituciones cubanas de investigación, en especial la Fundación Fernando Ortiz y la UNEAC, prestaron atención a esta cuestión dando lugar a debates y publicaciones tales como el número especial sobre raza en febrero de 2005 en la *Gaceta de Cuba*. Fuera de Cuba este periodo también fue objeto de renovado interés y abundantes publicaciones sobre la raza en Cuba.

<sup>11</sup> Fowler comenta sobre el distanciamiento de los novísimos de la clase obrera hacia figuras más intelectuales. Escribe: "Espero que con facilidad se note la estrategia de inversión especular: al obrero se opondrá lo intelectual, a la mitificación de la acción la ascensión del pensamiento [atiéndase a la abundancia de la reflexión metatextual], a la seguridad del futuro la ausencia de él" ["Para días de menos entusiasmos", 35]. Con respecto a esta inversión, la recuperación que hace Gutiérrez de la marginalidad socioeconómica representa una suerte de retorno a los objetivos de la revolución en los tempranos 60, aunque, crucialmente sin la "seguridad del futuro" que subyace en el periodo anterior. Portela explica: "un izquierdista lúcido vendría siendo alguien que de algún modo se interesa por los más humildes (...) pero sin idealizarlos, sin atribuirles particulares virtudes ni vocación revolucionaria, ni cultura política, ni conciencia de clase ni nada" ("Con hambre y sin dinero", 77)

como no mediada, en realidad tenía poco sentido dada la necesaria intervención de un transcriptor, pero aun así se le dio un estatus de autenticidad, o "aurática" según la definición de Alberto Moreiras, lo que la convirtió en uno de los temas más espinosos dentro de la crítica de testimonial.

Una ecuación igualmente problemática de los márgenes sociales y raciales con la autenticidad está implícita en la lectura que hace Fowler de *El Rey de La Habana*. Es aún más problemática la insistencia de Portela en que, a diferencia de otras representaciones de la Habana de clase baja, *El Rey* es "una novela veraz, incisiva, certera" (ibíd., 67), una evaluación que se vuelve firmemente arraigada, en parte gracias al rol fundamental de la autenticidad en la industria del turismo, para la recepción de la obra de Gutiérrez fuera de Cuba. Portela reconoce el precio privilegiado que las representaciones supuestamente auténticas de Cuba alcanzan en el mercado internacional, y comenta que "el valor literario, muy en función del valor comercial, de todos estos libros está determinado (...) por el vínculo más o menos evidente que se establezca entre ellas y la vida real en Cuba de ahora mismo, por la noción de 'autenticidad'" (ibíd., 65). Y aún insiste en atribuir esta premiada calidad a *El Rey de La Habana*, al insistir en que los diálogos deben ser reconocidos "por su verismo, su ritmo y colorido tan auténticos, su fidelidad a los detalles de la jerga habanera" (ibíd., 72). Aunque no llega a calificar a la novela de completamente "auténtica" (de hecho observa que el relato de incidentes reales en sí mismo "no aportaría ninguna garantía de autenticidad", ibíd., 67), su reiteración del término en el contexto de la obra de Gutiérrez hace bastante para validarlo.

Al asociar así la obra de Gutiérrez con la autenticidad, Portela plantea preguntas centrales para el periodo especial, su literatura, y su recepción tanto en Cuba como en ámbitos extranjeros, que son de alguna manera semejantes a los centros de difusión del testimonio. Porque más allá de la cuestión tal vez redundante acerca de si la obra de Gutiérrez es o aspira a ser "auténtica", está también la cuestión de por qué debería leerse de esa manera, especialmente en este periodo histórico. ¿Por qué, por ejemplo, las representaciones que hace Gutiérrez del entorno de sus novelas (a saber, Centro Habana) pueden ser tan atractivas? ¿Y cuáles son las estrategias específicas, tanto retóricas como comerciales, a través de las cuales el Ciclo de Centro Habana asegura autenticidad? Es decir ¿Cómo es que los narradores y editores de Gutiérrez conspiran para construir y presentar su obra de esa manera? El ciclo, sugiero, aprovecha la pretensión de autenticidad que el estatus marginal de sus personajes genera, para plantear un desafío a los deseos y dinámicas interculturales que los posicionan como tales.

El Centro Habana de Gutiérrez puede haberse vuelto reconociblemente cubano fuera del país por coincidir con los códigos estéticos de la industria del turismo, pero no tiene un lugar tan establecido entre las tradiciones literarias de Cuba. La Habana es a la vez escena y protagonista de la mayoría de la ficción cubana, como Ineke Phaf y Emma Alvarez-Tabio han explorado. El análisis de Álvarez-Tabio encuentra a una ciudad cuyas representaciones cambian con el tiempo y que tal vez la de Gutiérrez se parece más a las novelas de Cirilo Villaverde y Miguel de Carrión del siglo XIX y principios del XX, con las calles llenas de peligro y con solares que albergan a mujeres de dudosa reputación. En la lectura que hace Miguel Ángel González-Abellás, por ejemplo, la mulata habitante del solar que da su nombre a *Cecilia Valdés* de Villaverde, permanece apenas cambiada en *Trilogía sucia de La Habana*, y de hecho se compara a la amante de Pedro Juan en *Animal tropical* con *Cecilia Valdés* (13). Y sin embargo, el clásico de Villaverde carga con el estándar de novela anti esclavista y "romance nacional" de reconciliación de diferencias, para usar el término de Doris Sommer, y se eleva de esa manera por sobre el sórdido contexto urbano del que el ciclo de Centro Habana se niega a salir.<sup>12</sup> De hecho, al situarse en Centro Habana, el ciclo se acerca a tradiciones no literarias. La principal entre ellas es el estatus espiritual y mitológico urbano del solar que data de mediados del siglo XIX y que fue testigo de un resurgimiento (en parte a causa del turismo, como era predecible) de la música popular en el periodo especial. Carlos Venegas Fornias describe el solar pre revolucionario como un lugar de residencia cuyas prácticas colectivas inspiraban diferentes formas de expresión cultural. "El solar de La Habana", escribe "era el pilar de una cultura centrada en el barrio". Los barrios "populares", en el sentido de que todos participaban de la vida en comunidad, "elaboraron identidades y

<sup>12</sup> En *Foundational Fictions*, Sommer lee las novelas latinoamericanas del siglo diecinueve como proyectos de construcción nacional, romances de "amantes desdichados que representan regiones, particulares, razas, partidos, intereses económicos etc." y cuya "pasión por la unión conyugal y sexual conmueve los sentimientos del lector, procurando ganar las mentes de los partisanos junto con los corazones" (5) *Cecilia Valdés* es un ejemplo más dudoso en su género que *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, pero sin embargo tiene una armonía que la herencia racial de la esclavitud hace imposible. (124-131).



crearon estereotipos de la cultura urbana de la Habana, como *el gallego* (inmigrante español), *la mulata* y *el negrito* quienes fueron todos representados en teatros burlescos y cómicos de la Habana" (22). Como Robin Moore sostiene, el surgimiento de estos personajes vernáculos a partir del solar favoreció la integración de los afrocubanos a la cultura nacional de dos maneras opuestas. Mientras que el teatro popular le dio visibilidad a la música y a la danza de la clase trabajadora afrocubana, también "esparciendo con frecuencia imágenes peyorativas de la cultura y de la expresión artística callejera de negros, concebido y llevado a cabo por casi todos los cubanos blancos", perpetuó la discriminación a los afrocubanos (41). Sin embargo, además de generar tales estereotipos de hogar y refugio para una población numerosa de afrocubanos, el solar fue la cuna de la expresión espiritual. La rumba, una forma de danza espontánea pero muy codificada que se hace presente "en un evento festivo colectivo, en una fiesta de gala, una jarana y en los buenos momentos", floreció aquí particularmente a fines del siglo XIX y principios del XX cuando los esclavos liberados de las plantaciones, donde se había originado, se establecieron en las áreas urbanas (Daniel 17-19).

Luego de la revolución, lo peor de la miseria del solar se arregló estéticamente y es por esto que su lugar dentro de la cultura popular se debilitó aunque persistió como el escenario en la película de Julio García Espinosa *Un día en el solar* (1967). Es a fines de los 90 que se recupera el solar; específicamente con la música Timba, el género urbano que creció en toda esa década siendo conocida como la música del periodo especial. En buena parte creada por los afrocubanos, la Timba acepta el solar como un depósito de cultura espiritual no institucionalizada; sus letras irónicas y llamativas recuperan este espacio profundamente simbólico, junto con un sentido de negritud previamente atenuado por el igualitarismo de la revolución (Hernández-Reguant, "Havana's *Timba*). La Timba recupera el solar por su importancia para la cultura y la comunidad afrocubana, pero reconoce el valor que estos en particular, y más generalmente la vida privada en Cuba, adquirieron durante los noventa. De hecho, la música Timba fue una de las exportaciones culturales más exitosas del periodo especial, y por lo tanto la más criticada por su comercialización (García Meralla 56-58). Por ejemplo, el artista de Timba Isaac Delgado ubica su canción "Solar de la California" en el solar que en 1997 se convirtió en un Centro para la investigación de la cultura Yoruba, patrocinado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y una organización francesa para la investigación (Arandia Covarrubia, 2). Tomando su estribillo de "Hotel California" de los Eagles, Delgado establece una oposición directa entre el barrio del Vedado en la Habana, al que compara con Madrid, y el más auténtico Centro Habana. Sostiene que aquellos visitantes que quieren conocer "el verdadero Habana" deben desafiar las calles de Centro Habana y aventurarse en el solar.<sup>13</sup>

De este modo Delgado reconoce el solar de Centro Habana como el hábitat de la población inconfundiblemente local y al mismo tiempo anuncia el atractivo que constituye para aquellos visitantes que están en la búsqueda de la verdadera experiencia cubana. Es en este movimiento doble que el Ciclo de Centro Habana de Gutiérrez encuentra su paralelo más fuerte, así como las novelas focalizan en los detalles íntimos de las vidas privadas también capturan los intentos de los turistas y fotógrafos de moda para hacer lo mismo. Sin embargo, el narrador de Gutiérrez mantiene una distancia crucial del hábitat Centro Habana que muestra la falta de autenticidad en sus libros –que sus críticos reclaman. Mientras la música Timba, según Ariana Hernández Reguant, puede simultáneamente promover y reverenciar el solar como un lugar de la comunidad y tradición religioso afrocubana, la obra de Gutiérrez carece de tales asuntos. Hay poca espiritualidad entre los residentes afrocubanos del solar, por el contrario se los distingue por sus físicos esculturales y libidinosos, que impresionan al personaje Pedro Juan con su entrega a los actos sexuales más depravados. En una crítica reciente de la *Trilogía sucia de La Habana*, Achy Obejas percibe en la novela "un sexismo y racismo insistente [...] que no se lo puede explicar ni como una diferencia cultural ni como una expresión de sumisión" (115), un racismo que se manifiesta no sólo en los preconceptos de Pedro Juan acerca de sus vecinos, sino también en los de ellos acerca de cada uno. Su amante, Gloria, por ejemplo, jura que nunca más dormirá con otro negro "porque son mentirosos, vagos, inútiles, cochinos, tienen la pinga muy larga y dan inflamación pélvica" (*Animal tropical*, 283). Estas jerarquías raciales indiscutidas, expresadas por Pedro Juan o dichas por otros, representan para Obejas "un distanciamiento total y sereno, casi un desdén, que Gutiérrez podría dirigir tanto a sus lectores, como a sus personajes o incluso a él mismo" (115).

<sup>13</sup> La canción de Delgado comienza "Andar por Veintitrés muy relajado/Te piensas que es Madrid, y es el Vedado" y continúa "Si quieres conocer cómo es La Habana / andar La Habana, Centro Habana, la verdadera Habana".

Es el distanciamiento, precisamente, el que define la posición de Pedro Juan con relación a los otros habitantes del solar; el edificio está lleno de afrocubanos, pero crucialmente él no es uno de ellos. A Pedro Juan se lo identifica como un extraño en el solar, tanto por su raza como por su origen, reconocido por los otros como un recién llegado al que no se le tiene confianza.<sup>14</sup> Sin embargo, mientras que el personaje Rey en *El Rey de La Habana* está más cercanamente unido al solar de Centro Habana, por haber sido criado allí por una madre con discapacidad mental, él también mantiene una distancia con los barrios de población afrocubana, reiterando sutilmente los prejuicios de Pedro Juan. El resultado de tal distanciamiento particularmente para el narrador Pedro Juan es por un lado el silenciamiento eficaz de estos habitantes. Por otro lado, el mismo distanciamiento permite que se incruste una figura observadora dentro de los textos mismos, una figura que reconcilia las representaciones de la vida en el solar y crucialmente ofrece un modelo para el lector voyerista pero necesariamente distanciado.

### Autobiografía y distancia

Al adoptar esta postura, en la cual la vida en el solar es descrita por un observador interno, el narrador de Gutiérrez radicalmente reorienta la voz testimonial. Se apropia de la voz de un individuo que se sitúa muy cerca, pero no dentro de la experiencia colectiva, que es tanto el cimiento de sus anécdotas como una atracción principal para aquellos que las leen dentro y fuera de Cuba. Asumiendo una distancia explícitamente derogatoria de la comunidad que lo rodea, Gutiérrez se apropia de la experiencia colectiva de vida en el periodo especial de Centro Habana y saca ventaja del gusto de los de afuera con el fin de expresar una intimidad mucho más individual. Es así que, al hacer esto cambia la primera persona plural a primera singular; un cambio significativo en sí teniendo en cuenta el legado de la narrativa colectiva y testimonial en Cuba. Aunque ni la institucionalización del testimonio ni la simultánea promoción de las narrativas revolucionarias sobre el desarrollo social eliminaron los relatos autobiográficos, por décadas ambas provocaron la adopción de perspectivas que silenciaban su foco sobre el individuo. El ensayo de Roberto González Echevarría sobre el relato autobiográfico post 1959 en Cuba enfatiza la inseparabilidad del género con respecto a la revolución, la pregunta que los movilizaba era "Si vuelves a nacer ¿quién es el nuevo niño [...] y cómo se diferencia del que murió y quedó atrás?" ("Autobiography and Representation", 569). No obstante, González Echevarría propone que dentro de Cuba los escritores recurrieron a formas establecidas de relatos autobiográficos como la novela en clave o las historias personales de transformación, consistentes con el proyecto revolucionario, mientras que una introspección más explícita o una expresión de desacuerdo entre el individuo y la sociedad eran preferidas al escribir en el exilio.

A excepción de *El rey de la Habana*, los libros de Gutiérrez se presentan como profundamente autobiográficos, menos en el descargo en el prefacio de *Animal tropical* (ausente en otros libros del Ciclo Centro Habana y omitido incluso en la traducción al inglés de *Animal*) que dice "esta novela es una obra de ficción. Cualquier parecido con circunstancias o personas reales es una casualidad". La trayectoria de su narrador, a través del periodo especial, y su apariencia física se corresponden mucho a las de Gutiérrez mismo, tal como se ha descrito en entrevistas y publicitado en la sobrecubierta de sus libros de forma destacada. También, como para satisfacer las necesidades del "pacto autobiográfico" de Philippe Lejeune en donde "el autor, el narrador y el protagonista deben ser idénticos" (5), aquí narrador y autor comparten el nombre de Pedro Juan. Gutiérrez da más detalles sobre su relación con el Pedro Juan de *Trilogía sucia de La Habana* en una entrevista con Marilyn Bobes en 2004, en la cual insiste que "ese Pedro Juan es excesivamente autobiográfico, tanto que no he vuelto a leerlo jamás porque me resulta muy doloroso", (*Animal literario*, 37) y presenta al personaje como un acto de venganza masoquista en contra del autor mismo cuya vida, como aquella de tantos en Cuba durante el temprano periodo especial, ha alcanzado el punto más bajo.<sup>15</sup> El Ciclo de Centro Habana es presentado, por cierto, como la historia propia de Gutiérrez por sus editores extranjeros quienes, como aquellos que promocionaron *Carne de perro* como "autobiográfico y descarnado de forma desafiante", raramente distinguen entre el autor y el narrador. Aunque el sistema cubano ha tratado históricamente con desdén a la autobiografía, los editores extranjeros aprecian el género

<sup>14</sup> Pedro Juan dice: "Yo soy nuevo en el solar. Y la gente no me tiene confianza. Ni yo le tengo confianza a la gente" (*Animal tropical*, 155)

<sup>15</sup> "Me doy cuenta de que mi vida estuvo marcada por una serie de circunstancias y que, de manera inconsciente, todo eso empezó a aparecer en *Trilogía sucia de La Habana*. Por primera vez me meto dentro de un personaje al que, con toda idea, le puse mi nombre. Y hasta tiene mi edad. Cambié en él lo mínimo. El libro fue casi un acto de venganza contra mí mismo" (ibíd.)

como revelador de dimensiones no oficiales de la vida en Cuba, un contraste que implica una explicación, que va más allá de la calidad literaria, de por qué fue preferido *El Rey de La Habana* –el único libro del ciclo en ser escrito en tercera persona– por la crítica en Cuba mientras fue pasado por alto por varios editores extranjeros.<sup>16</sup>

El trasfondo autobiográfico de la voz narrativa del Ciclo de Centro Habana se sella con la exposición personal que éste exhibe a sus lectores. Gutiérrez ha llamado "striptease" a *Trilogía sucia de La Habana* ("El Rey de Centro Habana") y el narrador de *Animal tropical* lo reitera: "escribir en primera persona es como desnudarse en público" (*Animal Tropical*, 56). El Ciclo de Centro Habana pone en primer plano la intimidad física entre sus personajes y, al hacerlo, la sitúa entre el narrador y sus lectores. El regodeo insistente en el sexo y la suciedad, los rasgos distintivos de Centro Habana de Gutiérrez, son muy vívidos y agresivos cuando la lente se focaliza en el narrador mismo. Ésta es una perspectiva que maximiza la proximidad, y uno de sus ejemplos más concisos es la siguiente cita "me gusta masturbar oliéndome las axilas. (133) "El olor a transpiración me excita", continúa Pedro Juan, extendiendo una invitación a sus lectores para que se exciten de manera similar. Es una invitación que concuerda con la filosofía de escritura de Pedro Juan: "pinchar un poco y obligar a otros a oler la mierda" (85), pero une esta filosofía a su escritura: los lectores no solo experimentarían el excremento como una metáfora de la realidad sino que también disfrutarían las funciones y excreciones corporales del mismo Pedro Juan. La escritura del yo, como Gutiérrez la considera con la referencia al striptease de *Trilogía*, es una exposición del yo, pero en el caso del Ciclo de Centro Habana es una forma particularmente comprometida de exposición. La escritura del yo supone y exige el interés de sus lectores en el narrador como un ser físico, una suposición que adquiere una dimensión visual en el sitio web informativo, [www.pedrojuanguierrez.com](http://www.pedrojuanguierrez.com), que Gutiérrez comenzó a administrar desde La Habana luego del éxito de sus novelas en el extranjero. A falta del sexo explícito de la ficción, muchas fotografías del sitio, sin embargo, exponen a Gutiérrez en varios estados de reposo provocativos e incluyen una sección titulada "En la intimidad". Así, Pedro Juan el narrador, controlado de cerca por Gutiérrez el autor, renuncia a la colectividad del *testimonio* a favor del exhibicionismo de la autobiografía. Él traslada la experiencia comunal del solar de Centro Habana a favor de una imagen decididamente individual e ineludiblemente física, una posición que, en última instancia, apunta a excitar al lector.

Por lo tanto, no se ofrece una experiencia colectiva de primera mano en los textos de Gutiérrez. De hecho, aunque promueven imágenes de la vida comunal en el solar, los textos mantienen una distancia que resulta altamente problemática a la hora de evaluar su autenticidad en la representación del periodo especial, ya que el Pedro Juan narrador habla desde una periferia que no mapea con exactitud los márgenes de Centro Habana. Adopta una posición en la que ve, conoce y participa selectivamente, la cual está más cerca de lo que Graham Huggan llama "marginalidad puesta en escena" que de la experiencia de otros personajes de los libros. El término de Huggan "denota el proceso por el cual los individuos marginalizados o los grupos minoritarios dramatizan su estado 'subordinado' para el beneficio imaginado de una audiencia mayoritaria" (xii); e igualmente importante, el proceso "puede funcionar en ciertos contextos para revelar y desafiar las estructuras dominantes del poder" (ibíd.). No es coincidencia que el término debió adoptarse del trabajo de Dean MacCanell sobre turismo, en el cual la "autenticidad puesta en escena" se refiere a los intentos de los turistas para eliminar sus apariencias como tales y, a su vez, para crear la impresión de una vida y un trabajo tranquilos e inadvertidos (MacCanell 91-107). En la Cuba post-soviética, la puesta en escena de la autenticidad y la marginalidad, definida por MacCanell y Huggan respectivamente, corresponde al interés repentino puesto sobre el país como un lugar para viajar por placer así como también para compartir experiencias nativas desde lejos, ya sea a través del cine, la fotografía, la música o la ficción.

Mientras que MacCanell vincula la autenticidad con los ocupantes de un sitio visitado y su puesta en escena con aquellos representantes de los sitios, Huggan hace de su término alternativo, "marginalidad puesta en escena", el dominio del escritor y privilegia a la literatura como el escenario para una marginalidad que es cómplice y crítica al mismo tiempo. La "marginalidad puesta en escena" de los escritores se presenta en oposición a lo que frecuentemente se designa como la academia pero que se define en líneas generales, de

<sup>16</sup> A mediados de 2007, *El Rey de La Habana* fue publicado en España, Alemania, Brasil, Francia, Italia y Portugal. Comentando la falta de interés de los editores en lengua inglesa en su libro, Gutiérrez especuló en una entrevista personal, en enero de 2003, que el final (en el que Rey mata a Magda y luego es devorado por las ratas) es demasiado violento. La explicación que encuentro más factible es que la narración en tercera persona en esta novela es menos atractiva que la narración en primera persona en la *Trilogía sucia de La Habana* y *Animal tropical*, cada uno de los cuales fue publicada en Inglaterra y en Estados Unidos.

acuerdo con Huggan, para incluir el mercado global de lectura. Esta idea de marginalidad puesta en escena como oposición es complicada en el ciclo de Gutiérrez no solo por la distancia inicial de los libros –aunque disminuida– de "la academia", según el trabajo de Huggan, sino también por la teoría post-colonial en la cual él se establece como un árbitro angloamericano universitario de reclamos políticos. También resulta cuestionable debido a la preocupante transferencia de términos como "subordinado" y "mayoría" en un contexto largamente gobernado por principios socialistas. En contraste, el mercado global de lectura es una fuerza que será considerada tanto por los autores post-coloniales de Huggan como por aquellos del boom cubano. Los ideales revolucionarios como una fuerza social vigente cedió territorio, durante el curso del periodo especial, a las demandas y posibilidades de una economía dolarizada. Aunque estas dos fuentes de poder distintivas impregnaron a la sociedad como un todo, el Ciclo de Centro Habana, con su voz estrictamente autobiográfica y con una insistencia en Centro Habana como hábitat zoológico, permite escasa oposición a cualquier poder mediante otra vía que no sea la escritura. La escritura, como lo reitera la vocación filosófica de Pedro Juan, es el acto de resistencia más puro, y es, en este sentido que la posición periférica desde la cual él habla se desprende de los márgenes en los cuales se sitúan sus libros. Es en su capacidad como escritores que ambos, Pedro Juan el narrador y Gutiérrez el autor, se dirigen al nuevo poder del mercado internacional de lectura, poniendo en primer plano y, a su vez, desafiando la relación entre la experiencia local y sus consumidores distantes.

Aunque Huggan nombra a Salman Rushdie, V. S. Naipaul y Hanif Kureishi como profesionales ejemplares de la "marginalidad puesta en escena", lo hace en el contexto de un fenómeno más amplio, el "exótico post-colonial", el cual tiene arquitectos múltiples. "La mercancía cultural de la escritura post-colonial [y] del atractivo exótico atribuido supuestamente a literaturas y culturas marginales" (ix) que conducen a este fenómeno, se producen, según él, en una colaboración tácita entre editores corporativos, comités de premios literarios, crítica académica y, por último, los escritores mismos. Como el "exótico post-colonial", el boom literario cubano de los noventa fue estimulado por una colaboración similar. Sin embargo, en la obra de Pedro Juan Gutiérrez, como en la de Zoé Valdés, pionera del boom cubano, hay que señalar en esta colaboración una diferencia importante entre los roles de la industria del libro en general, y los del autor y el narrador. Por más cercanos que estos roles puedan parecer, (y parecen serlo más en estos casos que en ficciones menos relacionadas o adaptadas a las condiciones materiales del período en particular), están separados por un espacio crucial que se convierte en el territorio de la crítica. Si se entiende que la industria del libro abarca no solo a los editores, sino también a los distribuidores, vendedores y críticos, entonces los artículos circulan en una amplia variedad de materiales, desde ilustraciones, biografías del autor, ejemplares y fragmentos de reseñas en las tapas, hasta las reseñas de los diarios y revistas.<sup>17</sup> Los elementos de lo que Gérard Genette llama "paratexto" le otorgan al libro no sólo una presencia autónoma dentro de sí, sino además una presencia socioeconómica en el mundo externo (1-15), y los comentarios y los artículos de la crítica, pueden ser útiles para reforzar los mensajes y las estrategias de comercialización de los productores del libro.<sup>18</sup>

En el caso de la ficción del boom cubano, las capas extratextuales del comentario son poderosas y en general consistentes entre sí. Tienden a reiterar lo que he llamado un código estético, común a lo largo de las diferentes áreas de producción cultural, cuyas imágenes invocan significados que sólo son descifrables en el contexto de Cuba como último bastión del socialismo. Como es de esperarse, las tapas de los cinco libros del Ciclo de Centro Habana de Gutiérrez anuncian el brutal realismo de sus retratos de Cuba. Según las contratapas de la primera edición española del libro, las historias de *Trilogía sucia de La Habana* "nos revelan a un escritor de pura raza, a un implacable cronista de un país y unos tiempos contradictorio, terribles, fascinantes". Las ediciones en inglés y en español de los cinco libros incluyen una biografía del autor en la que se menciona su etapa como vendedor de helados a los once años, un claro intento para presentarlo como un marginado social. Las promesas de esa revelación son reiteradas por las fotografías sexualmente sugestivas de

<sup>17</sup> Esta comprensión de la industria del libro proviene en parte de las teorías de Pierre Bourdieu sobre el campo literario, entendido como un sistema cuyas instituciones incluyen "academias, revistas, magazines, galerías, editores, etc." y como un sitio de toma de posiciones y de conflictos. (29-37)

<sup>18</sup> El "paratexto" en la formulación de Genette, tiene dos componentes principales, el "peritexto", todas las marcas del libro que no sean el cuerpo del texto (incluyendo el título, prefacio, etc.) y el "epitexto" o "aquellos mensajes que se ubican fuera del libro, generalmente con la ayuda de algún medio (entrevistas, conversaciones) o con comunicación privada (cartas, diarios y otros)" (5)

casi todas las ediciones de los libros: la de la edición polaca de *Trilogía* es la más explícita, pero no es la única que hace que el cuerpo desnudo de la mulata hable por todo el libro. Las reseñas de los diarios también se ocuparon del tema, hasta el punto de que los comentarios resultan apropiados para sustentar las afirmaciones de los editores. "Una voz desgarrada, cruel, auténtica" es la cita de Paco Marín, crítico de Ajoblanco, que está incluida en la edición española de *Trilogía* "La *Trilogía sucia de La Habana* es probablemente el más honesto retrato de vida durante el gobierno de Castro que ha surgido en los últimos años," dice el artículo de la *National Review*, reeditada en la segunda edición estadounidense del libro, y también la edición estadounidense de *Animal Tropical* cita la evaluación de Time Out London como "un libro que muestra el corazón de Cuba con total honestidad." El ejemplar de los editores intenta así cosechar para la lectura las ganancias del turismo. Genera - y los críticos independientes tienden a perpetuar-empatía al explorar una sociedad que se percibe nueva y floreciente como al borde del colapso. La exposición sin censura, filtrada por la marginalidad social y la intimidad sexual, se convierte en un dispositivo de venta mayor.

### El observador observado

El interés del autor en la exhibición, sin embargo, es más que una estrategia de ventas. Aunque la insistencia de Gutiérrez en que no le preocupan las demandas del mercado pueda verse con escepticismo, ("*Animal Literario*," 37), su respuesta a dichas demandas están cuidadosamente calibradas. Consiste en una estrategia, cuyo vehículo primario es el narrador Pedro Juan, en la que se invita a los lectores a participar en las actividades físicas de los personajes sólo para luego ser ridiculizados y castigados por los mismos deseos que los hicieron aceptar la invitación. Esta es una versión un tanto sádica de lo que Doris Sommer ha llamado una "retórica del particularismo," en la que los escritores de las minorías atraen a los lectores lo suficiente como para plantear una agenda política, pero a la vez mantener a distancia la simpatía que aniquilaría la diferencia (*Proceed with Caution*, 1-31). El *Ciclo de Centro Habana* emplea tácticas similares, pero la agenda política está silenciada, al menos en lo que los críticos extranjeros esperan que el autor denuncie más abiertamente. Por el contrario su objeto de burla y desdén es precisamente el interés externo. Gutiérrez presenta la marginalidad para despertar la curiosidad, utilizando la miseria general como telón de fondo para un autorretrato íntimo y sórdido. Esta presentación, sin embargo, tiene un segundo paso crucial que es un acto mayor de exposición: la propia miseria y sordidez de la cubafilia.

René Prieto interpretó la cruda sexualidad de *Trilogía sucia de La Habana* como una estratagema para exponer la devastación de Cuba a los lectores: atraídos por el deseo, son confrontados con el sufrimiento (386). Pero con esta estratagema, el *Ciclo de Centro Habana* hace más que alertar a los lectores de la existencia del sufrimiento, los fuerza a reconocer su propia implicación en una relación —con el escritor, el libro y su contexto— cuya base es en primera instancia económica. Esta relación se establece en términos que son tan degradantes para el lector como acusatorios. Sin embargo, al revelar esa relación el ciclo recupera algo de terreno ético en el debate sobre el mercado enfrentado a los valores literarios y morales que surgió en Cuba a mediados de los años noventa. Por más cercanos que los libros de Gutiérrez puedan estar del mercado, tanto en términos de su éxito como valor estético comercial como en los números de venta, significan empero un desafío a los intereses del mercado. Proponen este desafío mediante el uso de ciertas figuras cuya presencia en el paisaje de Centro Habana se encuentra muy relacionada con el turismo. Mediante una analogía finamente construida entre el turismo y la lectura como actos visuales, el lector se convierte en un espectador cada vez más extraño.

A causa de su crecimiento en Cuba, la industria del turismo penetra cada vez más en Centro Habana a medida que el ciclo progresa. Y aun así, a pesar de su presencia creciente hasta *Carne de perro*, cuando el escape de Pedro Juan del barrio los borra de la escena, los visitantes siempre son ajenos a la situación, y sus intentos por experimentar la vida de Centro Habana son frustrados no sólo por la distancia cultural, sino además por los apelativos explícitamente excluyentes que el narrador les asigna. Los personajes extranjeros suelen ser turistas, lo que marca su carácter efímero y ajeno. Cualquier distinción que se haga se marca por un denominador nacional: son "mejicano" (*Trilogía*, 71), "la alemana" (*Trilogía*, 154-58), o "los arquitectos alemanes, españoles, italianos y franceses" (*Animal tropical*,

<sup>19</sup> A una pregunta de Álvaro Matús en la revista chilena *¿Qué pasa?*, Gutiérrez responde: "tú me perdonas, pero a mí no me gusta responder a preguntas políticas. Le doy la espalda a la política. No estoy ni con los indios ni con los cowboys. Soy el llanero solitario"(2). Aun la ausencia de una referencia explícita a Fidel Castro no evita una crítica implícita en las escenas de desesperación; y las disonancias entre la miseria abyecta de los habitantes del solar y las aspiraciones sociales de la revolución, son obvias

277), precisamente porque no pueden ser cubanos. Vagan por las calles pero rara vez entran al solar; si lo hacen suele ser para completar una transacción sexual pactada con anterioridad, que sirve para reforzar su estado de extranjeros. Solo en *Animal tropical*, cuando Pedro Juan pasa varios meses en Suecia, una mujer extranjera es más que simplemente eso; aunque su reconocimiento de Agneta como un ser físico con sentimientos no hace más que reafirmar su preferencia por Gloria, la sirena cubana. *Animal tropical* está organizado por la simple oposición entre frío (Suecia, mujeres suecas) y calor (Cuba, mujeres cubanas). Como tal, es un ejemplo claro de una historia dominante en la ficción cubana de los noventa, donde el encuentro entre un turista y un cubano remarca la superioridad de este último. Aunque a medida que el Ciclo de Centro Habana avanza por el período especial, los turistas parecen obrar sobre bases éticas tambaleantes —en *Animal tropical*, por ejemplo, Pedro Juan acusa de indecencia a "un turista que exhibía su oro en un país donde la gente pasa hambre" (209)—, el retrato dominante de los turistas no es el de irresponsables, sino el de transparentes y crédulos. En *El Rey de La Habana*, el turista que va trotando por las ruinas de Centro Habana vestido con ropa deportiva "evidentemente no entendía ni cojones" (170) mientras que la alemana que se había casado con un cubano devenido en rico no podía decir nada sobre la decisión del marido de pasar la noche en la playa con un par de jinetas (*Trilogía*, 157-8).

Sin embargo, los turistas no se mueven solamente por La Habana. Ellos miran, grabando lo que ven, y, como la fotografía se convierte cada vez más en el medio a través del cual La Habana se hace reconocible en el extranjero, por lo general, se los captura tomando fotografías: de un robo con presencia policial (*El Rey*, 197), de la vida entre las ruinas (*Animal tropical*, 37-38), del terremoto que es Centro Habana (*El insaciable hombre araña*, 104). Esta atención puesta en la acción visual así como también en el movimiento físico es importante porque facilita la identificación de los lectores de los libros no sólo con el turista sino también con la figura igualmente presente del *voyeur*. Los *voyeurs* están en toda La Habana de Gutiérrez, buscando autocomplacencia en un mundo donde incluso el sexo, tal como Pedro Juan lo experimenta con demasiada frecuencia, puede costar dinero. Escenas de voyerismo puntúan el ciclo a intervalos casi regulares, recordando a los lectores que observar y ser observados es crucial para la satisfacción de este texto. Por cierto, los *voyeurs* tienen una presencia cada vez mayor en la ficción cubana del período especial en donde son figuras de la vigilancia de estado, del erotismo clandestino y, —de manera más insistente a medida que transcurre el período especial— de curiosidades y deseos dirigidos a Cuba desde el extranjero.<sup>20</sup>

Los *voyeurs* de Gutiérrez no son necesariamente turistas. De hecho, raramente lo son; pero tampoco necesitan serlo para que el ciclo relegue a sus lectores extranjeros a contemplar en una excitada no-participación. La intimidad con Pedro Juan, a la que su exposición autobiográfica obliga a los lectores, les ofrece un acceso indirecto a sus propias experiencias como *voyeur*. Pedro Juan es a menudo un espectador de la actividad sexual de otros: a veces en espacios públicos, como una vez con un grupo de espectadores en una cita en el Malecón (*Trilogía*, 178), y a veces solo en su departamento, sorprendido por una orgía espontánea en el tejado contiguo (*Trilogía*, 116) o con la ayuda de la mirilla que ha calado en la pared de su baño con este mismo propósito (*Animal tropical*, 69). Cuando se encuentra en esta posición, sus lectores miran con él, observando cada detalle de los encuentros sexuales de otros; y entonces deben reconocer que, incluso cuando Pedro Juan participa de estos encuentros, su posición continúa siendo la misma. Por lo tanto, la escopofilia que interpreta Laura Mulvey como fundamental para ver el cine moderno, y en la cual el placer "viene de la identificación con la imagen vista" (162), es frustrada por la reiteración de las escenas de las que el mismo Pedro Juan está excluido. La lectura es una actividad visual y no física, y a pesar de que sus placeres pueden ser transmisibles, como ha afirmado Roland Barthes, estos no constituyen una participación activa en el hábitat de Centro Habana que Gutiérrez describe.<sup>21</sup> Sus libros destacan tanto al turista como al *voyeur* lo cual sirve como un recordatorio frecuente de la exclusión fundamental del lector de la vida tal como se vive, y del sexo tal como está supuestamente permitido, en este período especial de Cuba.

<sup>20</sup> Una breve muestra del voyerismo en el período especial podría incluir a Ildelisa, cuya subrepticia mirada a través del agujero de la puerta abre la novela de Miguel Mejides *Perversiones en el prado*; a Vido, que es un adolescente voyeur en *Tuyo es el reino* de Abilio Estevez; y a *El pájaro: pincel y tinta china*, de Ena Lucía Portela, en el que mirar es la base para el sadomasoquismo. Mientras Andrés Jorge, cuando escribía en México, denomina su novela en 2001 *Voyeurs*, el acto de mirar es explorado aún más en una serie de cuentos cortos de Ena Lucía Portela, Aida Bahr, Francisco García González y otros (Loss y Whitfield: Introducción a *New Short Fiction from Cuba*)

<sup>21</sup> Doris Sommer retoma a Barthes en este punto. Al enmarcar la relación de mutuo deseo entre el texto y el lector, e insistir en que el texto "me debe probar que me desea" (Barthes, 27), no se da cuenta y nombra los modos en que el deseo del texto para el lector está puntuado por las muertes aparentes de la intimidad"

El Ciclo Centro Habana construye entonces, la posición del *voyeur* como una posición de importancia, no sólo en el sentido, que señala René Prieto, por el cual la masculinidad fallida de Pedro Juan lo hace mirar más que actuar (384-85), sino que también porque es una posición expuesta de manera reiterada. Si de acuerdo con el análisis de escopofilia de Freud ("Las aberraciones sexuales", 22-23; Mulvey 161) el hecho de mirar mientras que uno permanece sin ser visto, le daría al *voyeur* cierto grado de poder, entonces es precisamente este poder el que los personajes de Gutiérrez le niegan a sus observadores. Los *voyeurs* se revelan como tales, ya que el objeto de su atención sabe y aprovecha el hecho de que ellos están siendo observados. En *El Rey de la Habana*, Magda goza en la humillación a la que puede someter a los grupos de hombres vergonzosos y asustados que se juntan para masturbarse, mientras que ella y Rey se reconcilian en el Parque Maceo. Ella es "loca a los pajeros, a vacilarlos con sus caras frescas a veces y asustados en otras ocasiones, escurridizos, alejados, siempre moviéndosela" (*El Rey*, 60). El éxito como un escritor reconocido, el Pedro Juan de los últimos libros, se revela en reacciones similares. Las mujeres lo llaman avergonzadas pero excitadas por lo que han leído (*Animal tropical*, 69, 22); y él no se sorprende cuando escucha que los lectores se juntan para masturbarse con la edición brasilera de *Trilogía sucia de La Habana* (*Animal tropical*, 286-87). Que él considere esto como un acto de generosidad para darle al *voyeur* un espectáculo para regocijarse, no descarta la satisfacción cuando es capaz de provocar dichas reacciones.

Al debilitar la urgencia del espectador por permanecer oculto, se establece la cercanía conceptual entre lector, turista y *voyeur*, una cercanía que Gutiérrez explota para demostrar que el acto de observar de la Cuba del periodo especial es fundamentalmente sórdido. Tanto observar, como el deseo de hacerlo a escondidas, constituyen la búsqueda auténtica que, según McCannell, guía la experiencia turística (McCannell 96-98). El narrador de Gutiérrez frustra esta búsqueda al dirigir la atención sobre el hecho de que la actividad sexual en los textos, al igual que su propia marginalidad y la autenticidad de su Centro Habana, es una puesta en escena para su audiencia. Esta puesta en escena, además, tiene un componente económico –ya que, en este contexto en particular en el que se desarrolla el ciclo de Centro Habana, la lectura, el turismo y la acción de observar son todas actividades lucrativas. El turismo y la industria editorial tienen mercados en alza que se enfocan en la Cuba del periodo especial, mercados cuyos intereses y códigos estéticos coinciden y que Gutiérrez reduce a un mercado particularmente sórdido de observar. La disposición para ser observados por parte de sus actores sexuales y el goce que les provoca humillar a sus observadores, exhibe el regateo incomodo de este mercado: los libros muestran escenas que gratifican a sus espectadores, pero el lector que sucumbe ante tal gratificación debe aceptar ser expuesto.

Entonces, el voyerismo se construye dentro del Ciclo de Centro Habana como una práctica estimulante, degradante y también, a través de sus lazos contextuales con el turismo y la lectura, como un modelo general para que los de afuera se involucren con el periodo especial de Cuba. Al mismo tiempo que los libros de Gutiérrez juegan con los deseos de los lectores, también revelan la premisa sórdida sobre la cual aquellos deseos e intereses se basan. Éste es su desafío al mercado para la ficción del periodo especial, un desafío que se basa en la burla y la complicidad más que en una crítica ética explícita. Como en *Te di la vida entera* de Valdés, el Ciclo de Centro Habana juega en el mercado con su propio juego, dotándolo de imágenes de una Cuba expuesta en su intimidad, aunque al mismo tiempo incorporando una figura para la demanda que condiciona el consumo. Mientras que en la novela de Valdés, esta figura es la del dólar americano, en el Ciclo Centro Habana es la del *voyeur*, una figura cuyo foco compartido con el mercado de imágenes visuales del periodo especial le otorga su potencia particular. La aptitud para la teatralidad que demuestran los personajes de Gutiérrez y el narrador, y que aseguran la atención voyerista hacia ellos, hace del ciclo una representación sostenida del epígrafe del *El Rey de la Habana*. La afirmación de Manolín el Médico de la Salsa "Somos lo que se vende como pan caliente" en general, se presenta como un manifiesto no sólo para *El Rey de la Habana* sino también para los cinco libros del ciclo y, más tímidamente, para la ficción del periodo especial. A los observadores de Cuba, y a los lectores de Cuba se les otorga un reconocimiento viable pero algo desconcertante de que las percepciones de la vida miserable pero vibrante de las calles del Centro Habana, y de los solares son, en realidad, lo que les gusta y aquello por lo que están dispuestos a pagar.

## Bibliografía

- Álvarez-Tabio Albo, Emma. *La invención de la Habana*, Barcelona: Casiopea, 2000.
- Arandia Covarrubia, Gisela. "Concha Mocoynu: Center for Yoruba Studies in the Solar 'La California', Havana", en: <http://www.afrocubaweb.com/mocoynu.htm> (accessed May 30, 2005).
- Arango, Arturo (1997). "Escribir en Cuba hoy", en: Segundas reincidencias (Escribir en Cuba ayer), Santa Clara, Cuba: Editorial Capiro, 2002, 9-25.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un Cimarrón*. Havana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966. Trans. Jocasta Innes. *Autobiography of a Runaway Slave*. New York: World, 1969.
- Beverley, John. "The Margin at the Center: On Testimonio" (1989). In *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, ed. Georg Gugelberger, Durham, N.C.: Duke University Press, 1996, 23-41.
- Birkenmaier, Anke. "El realismo sucio en América Latina: Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez". *Miradas* 6 (2004), en: <http://www.miradas.eictv.co.cu>.
- Bobes, Marilyn. "Pregúntaselo a Dios". In *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas*, ed. Mirta Yáñez and Marilyn Bobes, 252-59. Havana: Ediciones Unión, 1996. Trans. Amanda Hopkinson. "Ask the Good Lord", In *The Voice of the Turtle: An Anthology of Cuban Stories*, ed. Peter bush, 337-45. New York: Grove Press, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *The field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Capello, Ernesto. "The Havana Street as Political Discourse, 1959-1975". Paper delivered at "Articulating the Urban" conference. Urban Issues Program, University of Texas at Austin, April 21, 2001.
- Casamayor, Odette. "¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?: Respuestas disímiles desde la isla en las obras narrativas de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela", *Caribbean Studies*, 32:2.
- Chailloux Cardona, Juan M. *Síntesis histórica de la vivienda popular en Cuba: Los Horrores del Solar habanero*. Havana: Jesús Montonero, 1945.
- De Ferrari, Guillermina. "Aesthetics under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez's Trilogía Sucia de la Habana", *Arizona Journal of Hispanic Studies* 7 (2003), 23-43.
- De la Fuente, Alejandro. "The Special Period", In: *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*, 317-34. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- Dopico, Ana María. "Picturing Havana: History, Vision and the Scramble for Cuba", *Nepantla: Views from South* 3:3 (2002), 451-93.
- Ferguson, Russell. Et. Al. *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Cambridge MIT Press, 1990.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas: Prólogo narrativo al siglo XXI*. Havana: Letras Cubanas, 2006.
- Fowler Calzada, Víctor. *Historias del cuerpo*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Innovación, adaptación, repetición, influencia", May 30, 2005, en: [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Victor-Fowler.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Victor-Fowler.htm).
- \_\_\_\_\_. "Para días de menos entusiasmo", *La gaceta de Cuba*, Havana, November-December 1999, 34-38.
- Freud, Sigmund. "The Sexual Aberrations". In: *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), trans. And ed. James Strachey, 1-38. London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1974.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1987). Trans. Jane E. Lein. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- González Echevarría, Roberto. "Autobiography and Representation in La Habana para un Infante difunto", *World Literature Today* 61:4 (autumn 1987): 568-74.
- González-Abellás, Miguel Ángel. "La figura de la mulata cubana en el fin del milenio: Trilogía sucia de la Habana", *Hispanic Journal* 22:1 (spring 2001): 251-62.
- Gutiérrez, Pedro Juan. "Animal literario", Interview with Marilyn Bobes. *La gaceta de Cuba*, Havana, July-August 2004, 36-40.
- \_\_\_\_\_. *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama, 2000; Havana: Letras Cubanas, 2002. Trans. Peter Lownds. *Tropical Animal*. Published by arrangement with Faber & Faber UK. New York: Carroll & Graf Publishers, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Carne de perro*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- \_\_\_\_\_. "El Rey de Centro Habana: Conversación con Pedro Juan Gutiérrez." Interview with Stephen Clark. *Delawera Review of Latin American Studies* 2:1 (December 15, 2000).



- . *El Rey de la Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *El insaciable hombre araña*. Barcelona: Anagrama, 2002. Trans. John King. *The Insatiable Spider Man*. New York: Carroll & Graf, 2006.
- . *La realidad rugiendo* (Poesía graficada). Pinar del Río, Cuba: Dirección Provincial de Cultura, 1987.
- . *Melancolía de los leones*. Havana: Ediciones Unión, 2000.
- . *Trilogía sucia de la Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998. Trans. Natasha Wimmer. *Dirty Havana Trilogy*. Reprinted by arrangement with Farrar, Straus and Giroux. New York: HarperCollins, 2002. Trans. Piotr Fornelski. *Brudna trylogia o Hawanie*. Warsaw, Poland: Zysk I S-ka Wydawnictwo S.j., 2004.
- . *Vivir en el espacio: Del sueño a la realidad*. Havana: editorial Científico-Técnica, 1989.
- Hamberg, Jill. *Under Construction: Housing Policy in Revolutionary Cuba*. New York: Center for Cuban Studies, 1986.
- Hernández-Reguant, "Havana's Timba: A Macho Sound for Black Sex". In: *Globalization and Race: Transformations in the Cultural Production of Blackness*, ed. Deborah Thomas and Kamari Clarke, 249-78. Durham, N.C.: Duke University Press, 2006.
- Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London and New York: Routledge, 2001.
- Ludmer, Josefina. "Ficciones cubanas de los últimos años: El problema de la literatura política". In: *Cuba: un siglo de literatura*, ed. Anke Birkenmaier and Roberto Echeverría, 357-71. Madrid: Ediciones Colibrí, 2004.
- Leal Spengler, Eusebio. *Viaje en la memoria: apuntes para un acercamiento a la Habana Vieja: Plan maestro, revitalización integral de La Habana Vieja*. Havana: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana; Navarre, Spain: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, 1996.
- Lejeune, Philippe. "The Autobiographical Pact", In: *On Autobiography*, ed. Paul John Eakin, trans. Katherine Leary, 3-30. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Lightfoot, Claudia. *Havana: A Cultural and Literary Companion*. New York: Interlink Books, 2002.
- López Sacha, Francisco. "Literatura cubana y fin de siglo", *Temas* (Havana) 20-21 (January-June 2000): 155-60.
- MacCannell, Dean. *The Tourist: A new Theory of the Leisure Class* (1967). Berkeley: University of California Press, 1999.
- Margarita Mateo. *Ella escribía poscrítica*. Havana: Casa Editora Abril, 1995.
- Maqués de Armas, Pedro. "Ficción y realidad del solar habanero (y breve dossier sobre condiciones de vida en Cuba según la mirada de los higienistas)". *La Habana Elegante*, spring 2007, accessed September 16, 2007.
- Menéndez Plasencia, Ronaldo. "El gallo de Diógenes: Reflexiones en torno a lo testimonial en los novísimos narradores cubanos", *Encuentro de la cultura cubana* 18, 2000: 215-22.
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- Moreiras, Alberto. "The aura of Testimonio" (1995). In *The Real Thing Testimonial Discourse and Latin America*, ed. Georg Gugelberger, 23-41. Durham, N.C.: Duke University Press, 1996.
- Mulvey, Laura. "From Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: *A cultural and Critical Theory Reader*, ed. Anthony Easthope and Kate McGowan, 158-66. Toronto: University of Toronto Press, 1992.
- Obejas Achy. "From Havana with Love: A New Generation Faces Cuba's Dark Reality", *Village Voice Book Review*, February 2001, 82-119.
- Phaf, Ineke. *Novelando la Habana: Ubicación histórica y perspectiva urbana en la novella cubana de 1959 a 1980*. Madrid: Editorial Orígenes, 1990.
- Ponte, José. "¿What Am I doing Here?" In: *Cuba on the Verge: An Island in Transition*, ed. Terry McCoy. Boston: Bulfinch Press, 2003, 14-16.
- Portela, Ena Lucía. "Con hambre y sin dinero", *Crítica: Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, México*, April-May 2003, 61-80.
- Prieto, René. "Tropos tropicales: Contrapunteo en la frutabomba y el plátano en Te di la vida entera y Trilogía sucia de la Habana". In: *Cuba: un siglo de literatura*, ed. Anke Birkenmaier and Roberto González Echeverría, 373-90. Madrid: Ediciones Colibrí, 2004.
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Rojas, Rafael. *Tumbas sin Sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Rubio Cuevas, Iván. "Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia, subversión y moda". In *Todas las islas la isla*, ed. Janett Reinstädler and Ottmar Ette, 79-90. Madrid and Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert, 2000.

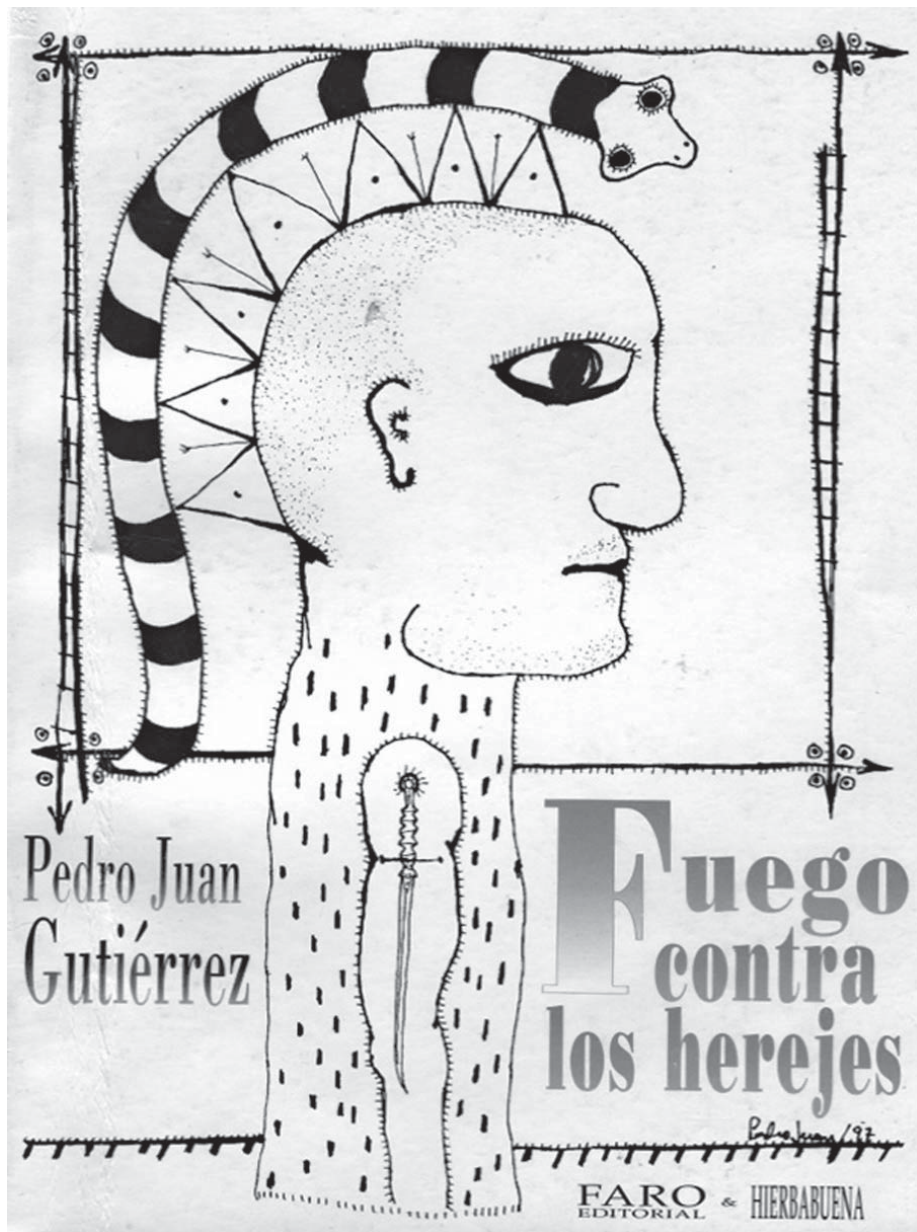
Scarpacci, Joseph L, Roberto Segre, and Mario Coyula. *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

———. *Proceed with Caution, when Engaged by Minority Writing in the Americas*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Valdés, Zoé. *Te di la vida entera*. Barcelona: Planeta, 1996. Trans. Nadia Benabid. *I Gave You All I Had*. New York: Arcade, 1999. Trans. Lilliane Hasson. *La douleur du dollar*. Arles: Actes Sud, 1996.

Venegas Fornias, Carlos. "Havana between Two Centuries", *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 22, 1995, 12-35.



---

## UNA COMUNIDAD DE VOYEURS: UNA NUEVA MIRADA A TRILOGÍA SUCIA DE LA HABANA

Jamie Fudacz\*

---

El voyeurismo ha emergido como uno de los temas centrales de la literatura cubana escrita en los últimos veinte años (Loss y Whitfield 2007: xi). *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, es un buen ejemplo de este fenómeno. En esta colección de cuentos<sup>1</sup> escritos y ambientados en el "período especial en tiempos de paz", Gutiérrez utiliza un estilo minimalista, descarnado y visceral para pintar una sociedad pobrísima, poblada por tipos corrientes, en una lucha por la supervivencia, en el paisaje de La Habana postsoviética. En este espacio urbano en decadencia, el posible desmoronamiento del sistema socialista provoca un período de individualismo desvergonzado que rompe lazos de solidaridad. Ante dicha problemática, considero que el voyeurismo funciona como una vía de rearticulación social y comunitaria. En este ensayo, analizaré las diversas maneras en que el texto de Gutiérrez utiliza al voyeurismo para enfrentar la situación socio-económico política que se está degenerando rápidamente. Esta perspectiva nos puede servir para trascender el aislamiento y la alienación con las que el voyeurismo normalmente está relacionado, y crear lazos de identificación y comunión entre el lector, el narrador y los personajes. Mientras que *Trilogía* es conocida por su cinismo, un estudio del rol del voyeurismo revela un lado positivo del texto: la posibilidad de una incipiente sociedad civil y una comunidad que no está mediada por el estado.

### La economía del voyeurismo y la superación del asco

El voyeurismo característico de *Trilogía* tiene raíces en su estética literaria: el realismo sucio. El estilo minimalista del autor y su enfoque en lo cotidiano lo vinculan directamente a esta estética, tal como la definió Bill Buford.<sup>2</sup> Del mismo modo que en las obras del autor "realista sucio" norteamericano Raymond Carver, esta técnica "obliga al lector a convertirse en *voyeur*, volviendo su mirada hacia eventos completamente íntimos que son sumamente físicos"<sup>3</sup> (Magrino 2008: 76). En la obra de Gutiérrez, la naturaleza altamente sexualizada de estos "eventos físicos" hace que su lectura sea un acto aún más voyeurístico; por lo tanto, la presencia de *voyeurs* dentro del texto se complementa con la presencia del lector voyeurístico fuera del texto. Mientras esta dinámica adentro/afuera, inherente al voyeurismo, crea cierta distancia entre el lector y el narrador, el carácter voyeurístico de los cuentos de Gutiérrez conduce a un acercamiento. Además, esta comunión entre el lector y el narrador refleja el rol del voyeurismo dentro de La Habana en la trama de los cuentos.

En su texto acerca de las perversiones sexuales, "Tres ensayos de teoría sexual", Freud dice que, "el factor del asco estorba el camino a la sobrestimación libidinosa del objeto sexual, pero a su vez puede ser vencido por la libido" (1987: 138). Este concepto del "asco," es de una importancia particular en la conceptualización del voyeurismo como una perversión. Freud afirma que, "el placer de ver se convierte en perversión cuando a) se circunscribe con exclusividad a los genitales; b) se une a la superación del asco (*voyeur*: el que mira a otro en sus funciones excretorias) o c) suplanta a la meta sexual normal, en lugar de servirle de preliminar" (1987: 142). *Trilogía* está repleta de acciones explícitamente sexuales y también de descripciones de genitales y funciones excretorias; además, la mayoría de los cuentos de la colección colocan a Pedro Juan o a alguno de sus vecinos en la posición de superar el

---

\* Jamie Fudacz es una estudiante posgraduada del Departamento de Español y Portugués en La Universidad de California Los Ángeles. Publicó "The Nature of Homosexuality in Carlos Montenegro's *Hombres sin mujer*." *Ciberletras* 22 (December 2009).

<sup>1</sup> Mientras algunos críticos dicen que *Trilogía* es una novela a causa de la coherencia de la voz narrativa, los personajes secundarios y los temas dentro del texto, la carencia de un argumento unificado demuestra que el libro, de hecho, es la combinación de tres colecciones de cuentos. Además, en una entrevista con Lori Oxford en 2007, el autor se refiere a *Trilogía* como un volumen compuesto de cuentos (Gutiérrez 2007: 148).

<sup>2</sup> En *Granta* 8, Otoño 1983, Buford describe al realismo sucio como un fenómeno norteamericano reciente cuya forma principal es el cuento. Estas tragedias sin adorno utilizan un lenguaje y un estilo simples y minimalistas para enfocarse en el lado oscuro de la vida cotidiana (1983: 4-5).

<sup>3</sup> Si no se indica el contrario, las traducciones son mías.

asco para sobrevivir, durante un período de crisis económica y escasez extrema.<sup>4</sup> Mientras los personajes anulan su asco para poder participar en la vida cotidiana, el elemento del asco ya no gobierna sus libidos y por eso, ya no sirve para hacerles conformar a las normas sexuales. De hecho, porque el sexo existe como una mercancía de mucho valor dentro de La Habana de Gutiérrez, vencer la repugnancia sexual con frecuencia es considerado un acto necesario para la supervivencia económica.

El vínculo entre superar el asco (homo)sexual y la supervivencia económica está explícito en el cuento "El Aprendiz." Bajo la amenaza de la violencia, Luisito tiene que pagar sus deudas, y la única manera en que puede obtener el dinero suficiente para hacerlo es acostándose con un hombre obeso, agorafóbico, masoquista y totalmente repugnante. Luisito, quien se considera heterosexual, se siente completamente horrorizado con la idea de tener relaciones sexuales con este personaje: "Cerró los ojos y se asqueó pensando. Meterle el rabo al viejo gordo no es fácil. Hay que cobrar primero" (1998: 235). Es necesario que domine su asco para ganar el dinero que necesita con desesperación; y este asco tiene que lidiar con la homofobia descarada que acosa La Habana de Gutiérrez. En el cuento "Cosas nuevas en mi vida" el asco vincula aun más evidentemente la esfera sexual con la esfera económica. El elemento del asco entra en la escena después de que Pedro Juan practica el sexo anal con Margarita: "Cuando se la saqué estaba embarazada de mierda, y ella se asqueó. Yo no" (1998: 11). En el párrafo siguiente, cuando Pedro Juan refiere a su hambre persistente, dice: "Me estaba acostumbrando a la miseria" (1998: 11); el narrador realiza un paralelismo entre superar el asco en un contexto sexual y superar la caída total del ambiente económico. Gutiérrez relaciona la capacidad de sobrevivir a la crisis económica del "período especial" con una perversión sexual semejante al voyeurismo cuando vincula actos de supervivencia económica con vencer el asco a la genitalidad inherente al acto sexual, a lo excretorio, o a una combinación de los dos.

### La política del voyeurismo y la reconceptualización de lo público y lo privado

El uso del voyeurismo dentro de la literatura se ve con frecuencia como una expresión de distanciamiento entre el lector y los personajes, o entre los personajes mismos. David Boxer y Cassandra Phillips sostienen que "en nuestro siglo, un vínculo fuerte ha sido impuesto entre el voyeurismo y la alienación, desunión en lugar de unión" (1980: 78). A primera vista, el fracaso del espíritu colectivo de la Revolución durante el "período especial" y el carácter fuertemente individualista del narrador y de los personajes secundarios en *Trilogía* parecerían apoyar esta aserción. Esther Whitfield comenta que "*Trilogía* rompe brutalmente con la colectividad y con razón. Su narrador de primera persona es resignadamente singular; es auto-obsesionado, auto-suficiente, y si me permite la osadía de la frase, egoístamente masturbatorio" (2002: 332). Pedro Juan analiza este hundimiento individualista del ideal comunitario socialista en "Dudas, muchas dudas", dice el narrador: "(...) la pobreza tiene muchas caras. Quizás la más visible es que te despoja de la grandeza de espíritu. Te convierte en un tipo ruin, miserable, calculador. La necesidad única es sobrevivir. Y al carajo la generosidad, la solidaridad, y el pacifismo" (1998: 153). Así, señala como una de las causas de la ruptura de la solidaridad y del inicio del individualismo cínico, a la situación económica difícil que los cubanos experimentaron en los años 90.

Mientras esta desilusión nunca se manifiesta en la crítica política directa, en *Trilogía* hay grandes evidencias del colapso de los servicios gubernamentales, uno de los aspectos más visibles del estado socialista. El cuento "Locos y mendigos" realiza una crítica mordaz a la incapacidad, por parte del gobierno, de proteger a la población. En lugar de ayudar a los desamparados con asistencia social, el gobierno contrata a Pedro Juan, en secreto, para engañar a cientos de vagabundos y lograr que entren en una camioneta sin ventanas. Y a pesar de que el gobierno había afirmado que atendería a esta gente, nunca más se supo de ellos: "a lo mejor los inyectaban" (1998: 252). El secuestro clandestino y la posibilidad de que fueran drogados, e incluso aniquilados como si fueran perros, convierten al gobierno en una entidad plenamente siniestra, en lugar de solamente incompetente.

En "Ratas de cloaca," Pedro Juan pone en evidencia no sólo los fracasos del sistema de salud pública estatal, sino el poder creciente del capitalismo en un estado supuestamente

<sup>4</sup> El concepto de "abyección" desarrollado por Julia Kristeva en *Powers of Horror: An Essay on Abjection* es una clave para entender esta noción de superación del asco. En su análisis de la obra de Kristeva, Elisabeth Grosz dice, "ella distingue tres formas amplias de objetivismo en contra de las cuales se desarrollan los tabúes sociales y las defensas individuales, la abyección en relación a la comida, al desperdicio y a la diferencia sexual [...] la reacción de defensa del individuo a estos tres abyecciones es visceral y psíquica. Usualmente expresada en los actos de hacer arcadas, vomitar, atragantarse, o sea expresar asco" (1989: 23).

socialista. Después de que una rata lo muerde, Pedro Juan se dirige a una clínica, donde una enfermera le explica que ya no está disponible la vacuna contra la rabia, y alega que la escasez de vacunas afecta también a todas las otras clínicas y hospitales de la ciudad. Sin embargo, después de sobornarla con unas botellas de ron y la promesa de acostarse con ella, la enfermera le admite a Pedro Juan que el director de la clínica tiene una reserva secreta de la vacuna, y que se la vendería por cuarenta pesos. La clínica, un servicio gubernamental, no sirve al público en general, sino a los individuos con dinero que puedan comprar la asistencia que necesiten. Como este incidente lo demuestra, dentro de la Cuba post-soviética, los valores del individualismo y del capitalismo abrumaban los valores comunitarios de un sistema socialista en caída.

No obstante este mundo individualista, post-soviético y post-socialista, la búsqueda de una nueva forma de comunión se halla presente. Después de cuestionar la fe en su familia y en el socialismo, Gutiérrez explica que su vida "cae en un vacío terrible. Mi respuesta fue dedicarme a un alcoholismo y tabaquismo desenfrenado así como una promiscuidad sexual horrible" (2007: 146). En "Yo claustrofóbico" el narrador comenta: "Templaba mucho: el sexo desenfrenado me ayudaba a escapar de mi mismo" (1998: 30). El autor y Pedro Juan, su *alter ego*, comparten el ansia de ir más allá de sus propios ensimismamientos y autocompasiones para reunirse con otros, aunque este deseo se manifiesta en una conducta auto-destructiva.

El "sexo desenfrenado" que forma parte del esfuerzo de Pedro Juan para escapar de sí mismo, implica la violación de la frontera corporal que lo separa de la gente: al eyacular, él saca lo interno y lo privado de su cuerpo hacia el espacio público. Durante la aventura con Rita en "Yo, claustrofóbico", Pedro Juan comenta: "logré acumular suficiente fuerza de voluntad y sacar la pinga a tiempo para echarle toda la leche sobre el vientre" (1998: 32). El acto sexual se vuelve más abierto en el espacio compartido. La expulsión del semen a través de la frontera del cuerpo no sólo vincula a Pedro Juan con Rita, sino con un espacio que es exterior a los dos cuerpos. Este tratamiento del cuerpo demuestra un deseo de ir más allá de lo individual a lo comunitario y además, refleja el desmoronamiento de la barrera entre lo privado y lo público, característica intrínseca al voyeurismo.

Abrir lo privado a lo público es, de algún modo, un marco del acto sexual en general y, en mayor medida, del acto voyeurístico. Pero se puede considerar también un sello del socialismo. Desde una perspectiva marxista, la esfera privada resulta una "invención burguesa para oprimir a la clase trabajadora y para limitar a las mujeres" (Mandanipour 2007: 97). La abolición de la propiedad privada y, por extensión, la apertura del espacio privado al espacio público, es uno de los principios fundamentales del *Manifiesto Comunista*. José Quiroga investiga esta idea en el contexto de una fotografía tomada por Sergio Romero, en la cual una mujer está haciendo una llamada telefónica en La Habana; el texto de Gareth Jenkins que acompaña la foto explica que las personas que estaban en fila para hacer llamadas gratis escuchaban las comunicaciones de otros y hacían comentarios. En dicha imagen: "los cubanos no solamente son ignorantes del sentido de decoro del norte, sino que también el acto privado de tener una conversación telefónica se convierte en un ejemplo público de cómo la Revolución destruyó las nociones burguesas de privacidad" (Quiroga 2005: 106). Si escuchar la conversación del otro representa la manera en que la Revolución re-concibe la frontera entre lo privado y lo público, entonces ser un *voyeur* empujaría esta frontera aún más, ampliando hasta su límite lo que parece ser la norma socialista. El voyeurismo en *Trilogía* indica una adhesión continua a una promoción de los conceptos comunitarios, anti-burgueses y anti-privados, del socialismo, al mismo tiempo que critica el régimen socialista cubano por su ineficacia e hipocresía.

El cuento "Plenilunio en la azotea" provee un ejemplo concreto de cómo un acto de voyeurismo puede criticar el régimen socialista mientras insiste en la creación de un nuevo paradigma de comunidad formado en oposición al modelo estatal previo. Después de tener relaciones sexuales con Carmita, Pedro Juan pasea desnudo por la terraza,

[...] y allí estaban dos tipos, en la claridad azul del plenilunio. Lo vieron todo por una persiana entreabierta, y se guardaron las pingas. Muy sorprendidos. Asustados. Estuvieron mirando y rallándose pajas a cuentas de nosotros [...] Eran dos muchachos muy jóvenes y cogieron piñazos de todos los colores, pero uno dio unos pasos para atrás, sacó una pistola y me apuntó. Entonces comprendí. Estaban uniformados. (1998: 171)

Este es un caso de voyeurismo clásico: los hombres son "mirahuecos," espiando por las persianas y gozando de un acto sexual supuestamente privado. El hecho de que estos hombres son policías, sin embargo, complica la situación.

Como policías, representan al gobierno socialista. Loss y Whitfield relacionan la presencia importante del *voyeur* en la ficción reciente de Cuba al "régimen de vigilancia de la Revolución Cubana, (l)os Comités para la Defensa de la Revolución (CDRs), los comités de vecinos vigilantes cuyo trabajo es asegurar que en cada vecindario los individuos contribuyan a la Revolución" (2007: xii), forman parte del sistema de vigilancia total que, como comenta Whitfield, también incluye a la "policía omnipresente" (2002: 339). El uso de la policía misma como *voyeurs* subraya esta interpretación del voyeurismo como representativo del sistema de vigilancia perteneciente a la revolución socialista. Los policías, no obstante, reaccionan con miedo a ser sorprendidos en esa posición; las acciones y reacciones de estos representantes de la autoridad estatal construyen una crítica al régimen socialista en caída, más que demostrar la solidaridad con él.

La respuesta de Pedro Juan y sus vecinos, hacia las acciones de estos policías, indica la formación de un nuevo tipo de camaradería ante la degradación del ideal socialista revolucionario que ellos representan. Los vecinos vienen a mirar el espectáculo en la azotea mientras los policías acusan a Pedro Juan de crear un "escándalo en la vía pública". Entonces intentan esposarlo y llevarlo, supuestamente, a la comisaría; pero los vecinos se juntan para defenderlo, gritando: "Esto no es vía pública, no sean descaraos. Y ustedes, ¿qué hacen aquí arriba a esta hora? ¿Mirando huecos por las persianas? ¡Lo que son unos descaraos!" En un minuto se reunieron más de veinte vecinos y los acosaron" (1998: 171-172). Los vecinos proclaman su edificio como separado de la "vía pública" y entonces libre de la jurisdicción de la vigilancia estatal. La defensa de la esfera privada contradice la antipatía socialista a "las nociones burguesas de privacidad". Además, el hecho de que la población ya no tolere la intromisión por parte del gobierno en sus asuntos personales, demuestra que el régimen estatal se está debilitando, y que los ciudadanos rechazan la vigilancia. Al mismo tiempo que los vecinos se resisten a la intromisión del estado en sus vidas privadas, forman una nueva comunidad; esta nueva fuerza comunal sobrepasa la vieja vigilancia socialista como si fuera el remedo de una incipiente sociedad civil, y los policías huyen de la multitud de vecinos enfurecidos. De este modo, mientras el viejo concepto revolucionario de comunidad está amenazado por los mismos actos de voyeurismo que lo han caracterizado, un acto de voyeurismo también ayuda a formar nuevos lazos entre los residentes de Centro Habana.

### **El voyeurismo como comunión y la formación de nuevas conexiones sociales**

Los conceptos estrechamente vinculados de voyeurismo y exhibicionismo median constantemente nuevas conexiones sociales dentro de *Trilogía*. No se puede separar el voyeurismo del exhibicionismo. Freud dice: "toda perversión *activa* es acompañada aquí por su contraparte pasiva. Quien en el inconsciente es exhibicionista es al mismo tiempo *voyeur*" (1987: 152). El vínculo inherente entre el voyeurismo y el exhibicionismo es omnipresente en *Trilogía*, llegando a ser más consciente que inconsciente. Las personas espiadas son conscientes de la posibilidad o de la realidad concreta de que están siendo mirados, y actúan como corresponde.

El incidente de "Plenilunio en la azotea" es el único acto de voyeurismo que los personajes consideran una invasión a la privacidad. A diferencia de los policías, los *voyeurs* civiles en el texto usualmente miran una exposición pública en vez de espiar un momento secreto. Aun cuando un *voyeur* civil no mira una exhibición explícitamente pública, el narrador no caracteriza sus acciones como una invasión de la privacidad. Al describir a Hayda y a Luís en "Yo, hombre de negocios", Pedro Juan comenta: "Eran unos negros hermosos, altos, de unos treinta y cinco años cada uno. Hacían una buena pareja y por las noches un mirahuecos del barrio les rondaba por el patio para escucharlos gimiendo y gozando" (1998: 54). En esta instancia, aunque las actividades sexuales de Hayda y Luís toman lugar detrás de puertas cerradas, no se considera las acciones del "mirahuecos" como una invasión de su intimidad, sino como un testamento a sus cuerpos atractivos y a la calidad de sus aventuras sexuales. Si Pedro Juan es consciente de las actividades del mirón, parece lógico que el resto de la vecindad sepa de ellas también; de hecho, considera al *voyeur* como alguien "del barrio", parte de la vecindad. Sin embargo, nadie se preocupa por sus acciones como en el caso de los policías en "Plenilunio en la azotea". Un acto de voyeurismo no molesta a Pedro Juan, a Hayda, a Luís o a ninguno de sus vecinos, a menos que sea perpetrado por un agente del estado. Pedro Juan y su comunidad en el proceso de formarse no tienen problema con el voyeurismo en sí, sino con una invasión de la privacidad por parte del estado.

La mayoría de las veces, los personajes abren intencionalmente sus vidas privadas a la mirada pública. En el transcurso de sus paseos diarios, Pedro Juan con frecuencia mira y/o participa en actividades sexuales en espacios públicos, como ocurre en el cuento "Las

puertas de dios". Mientras Pedro Juan camina, se encuentra con que "un negro y una negra templaban sentados de frente sobre el muro del Malecón. Desde lo alto, Maceo los observaba a bordo de su caballo de bronce [...] No resistí la tentación, y me puse a mirarlos" (1998:178). Tener relaciones sexuales en el Malecón, uno de los lugares más conocidos y expuestos de La Habana, debajo del monumento de Maceo, un héroe del movimiento independentista, es hacer un show bastante público. Y aunque no hubiera público, Maceo estaría allí, observándolos. De esta manera, este encuentro ocurre bajo la mirada de una figura representativa de la historia cubana. Pedro Juan se junta con Maceo a mirar, y se suma con la pareja, tomando parte en su excitación: "Desvainé y también me masturbé" (1998: 178). Así, durante esta y otras ocasiones, Pedro Juan juega el papel del *voyeur* y del exhibicionista: se masturba en un lugar público mientras espía a una pareja teniendo relaciones sexuales en el mismo entorno público.

Este círculo de exhibicionismo y voyeurismo continúa, además, mientras que el lector también mira las acciones de Pedro Juan. Por medio del mismo acto de narrar, hace una exhibición para una audiencia de *voyeurs* ya que, "la posición del voyeur es por un lado un lugar de inactividad, incapacidad y exclusión, y por el otro genera una cierta reciprocidad desigual ya que Pedro Juan está consciente de la mirada del espectador y actúa para ella" (Whitfield 2002: 340). De esta manera, como observa Francisco Leal, a través de los cuentos sumamente sexuales e íntimos, "el exhibicionismo de Gutiérrez busca crear una cercanía entre las historias que cuenta y el lector; cercanía que curiosamente está marcada por la abyección y la repulsión" (2005: 53). Ya que superar la repulsión o el asco forma parte del voyeurismo, esta manera de establecer una relación entre el lector voyeurístico y el texto exhibicionista no debe resultarnos tan sorprendente. Mientras lee, el lector mismo está cometiendo un acto de voyeurismo, y así comienza a identificarse con el narrador, a pesar del disgusto que siente frente a las acciones suyas y los temas abyectos que él elige describir.

A pesar del énfasis reciente en la interpretación del voyeurismo, caracterizado por una naturaleza inconexa, existe una larga tradición literaria que lo estudia como "emblemático de una forma suprema de identificación y empatía" (Boxer y Phillips 1980: 78). Sandra Lee Kleppe afirma que Raymond Carver, un autor del cual Gutiérrez admite, "me ha influenciado mucho" (2007: 151), utiliza este tipo de voyeurismo. Kleppe señala que, a pesar del elemento disociativo de su ficción, "la mayoría de sus poetas-voyeurs también funcionan como mediadores que ofrecen un vínculo re-asociativo entre los lectores y los personajes" (2008: 62). La constante presencia activa y enredada, en *Trilogía*, del *voyeur/exhibicionista* y del espectador indica que hay un proceso similar en este texto.

El caso de Supermán en el cuento "Aplastado por la mierda" ejemplifica el modo en que el exhibicionismo y el voyeurismo se solapan para provocar en el lector una identificación con la obra. En un esfuerzo por ganar dinero, Pedro Juan se hace amigo de un viejo que precisa de un asistente. Antes de la Revolución, era Supermán,<sup>5</sup> famoso por un show en el cual eyaculaba en el escenario. Describiendo su show, Supermán dice:

Me sentaba en una silla y al parecer miraba al público. En realidad estaba mirando a una blanca, rubia, que me ponían entre bambalinas, sobre una cama. Esa mujer me tenía loco. Se hacía una paja y cuando ya estaba caliente se le unía un blanco y comenzaban a hacer de todo [. . .] Pero nadie les veía. Era sólo para mí. Mirando eso se me paraba la pinga a reventar y, sin tocarla en ningún momento me venía [...] lanzaba unos chorros de leche tan potentes que llegaban al público de la primera fila. (1998: 61)

Todos los integrantes de este círculo de exhibicionismo y voyeurismo están participando en él activamente, aunque en diversos grados. La audiencia mira a Supermán mientras que él monta el espectáculo. Él, a su vez, ve un espectáculo montado sólo para él. La pareja de esta exhibición secundaria sabe que es objeto de la mirada de Supermán; el propósito de sus acciones es excitarlo para que él pueda entretener a su propia audiencia con su proeza sexual. La eyaculación de Supermán forma un puente entre él y la audiencia, como sus "chorros de leche"<sup>6</sup> alcanzan a las personas en la primera fila, incorporándolas físicamente

<sup>5</sup> Aquí, Gutiérrez hace referencia a una figura histórica verdadera. El Supermán era una de las estrellas más famosas de los sex shows en La Habana antes de la Revolución.

<sup>6</sup> Este exceso de semen característico de muchos de los cuentos de *Trilogía* sirve como uno de los temas de análisis para Guillermina de Ferrari en su libro, *Vulnerable States*. De Ferrari desarrolla la idea de una economía de semen en la cual la gran abundancia de materia eyaculatoria indica que ha llegado a ser una "moneda devaluada," y que "la devaluación del semen ocurrida en la cima del período especial sugiere una noción de masculinidad que lo hace entre más atacada más espectacular" (2007: 192).

en el show y haciéndolas participantes activas. De este modo, se forman conexiones entre la audiencia, Supermán y la pareja sirviendo como objeto de la mirada voyeurística de él. Además, al jugar el rol de otro miembro de la audiencia, tanto Pedro Juan, que escucha la historia y la cuenta al lector, como el lector, que lee la historia, llegan a ser participantes adicionales en este círculo de ver y ser visto. Al encontrarse en la misma posición de Pedro Juan, el lector se identifica con su personaje y por medio de su inclusión en este ciclo de voyeurismo, forma un vínculo asociativo con los otros personajes también.

La conexión voyeurística forjada entre el lector y el narrador por medio de la narración se manifiesta aun más claramente en la relación entre Pedro Juan y Luisa. Sus aventuras sexuales están marcadas por los relatos de sus encuentros sexuales previos. Pedro Juan comenta: "Luisa me contaba sus historias porno con sus maridos anteriores, y yo las mías. Las susurrábamos al oído del otro, con lujo de detalles, y teníamos orgasmos y seguíamos y seguíamos" (1998: 198). Aumentan su gozo sexual a través de la narración de sus "historias porno" y funcionan como *voyeurs* y exhibicionistas, aunque en este caso su exhibicionismo es verbal y su voyeurismo es auditivo. Esta narración exhibicionista y voyeurística les permite involucrarse más activamente en una experiencia sexual que los une físicamente. De la misma forma que Pedro Juan cuenta sus historias a Luisa para excitarla, las narra al lector también.

En esencia, *Trilogía* es el catálogo de las "historias porno" de Pedro Juan. Es la narración de sus aventuras sexuales en un esfuerzo para "pinchar un poco," (1998: 85) para excitar al lector de la misma manera que él y Luisa se excitan el uno al otro. Así, hay una identificación fuerte entre el lector y los personajes, a través del modo en que ambos miran la vida sexual de otros buscando obtener placer, sea sexual o literario.

El voyeurismo en *Trilogía* no sólo crea lazos entre el lector y los personajes, sino también entre los personajes mismos. En algunos cuentos como "Aplastado por la mierda", este acercamiento puede tomar la forma de una audiencia. Los espectadores que asisten al show de Supermán actúan como un colectivo y no como individuos aislados:

Los maricones se disputaban para bañarse con mi leche como si fueran cintas de serpentina en un carnaval, entonces me lanzaban dinero al escenario y pateaban y me gritaban: "¡Bravo, bravo Supermán!" Ése era mi público y yo era el artista que los hacía felices. (1998: 62)

La audiencia de *voyeurs* constituye un "público" singular y unificado: tiran dinero, zapatean y vitorean al unísono. Además, un vínculo emocional existe entre la audiencia y el artista: Supermán está orgulloso de hacer feliz a sus espectadores. El hecho de que su audiencia en la mayor parte consista de homosexuales, mientras que él es heterosexual, hace que este vínculo parezca aun más fuerte, ya que supera la homofobia flagrante en el libro. La conexión emocional entre el exhibicionista y el *voyeur* en combinación con las acciones unificadas de la audiencia, crea una atmósfera carnavalesca de comunión social realizada por medio del libertinaje sexual. Aunque, claro, esta comunión ocurría antes de la Revolución. Después de la Revolución, el espectáculo se vio obligado a cerrar; sin embargo Supermán sigue inspirando a Pedro Juan, quien comenta, "me llevaba bien con aquel negro duro y viejo que sabía reírse a carcajadas de sí mismo. Eso es lo que yo quiero: aprender a reírme a carcajadas de mí mismo" (1998: 64).

La idea de una audiencia de *voyeurs* se repite en el incidente de "El bobo de la fábrica" en donde un grupo de mujeres que trabajan en una fábrica se juntan cada día para ver a un empleado con discapacidad mental ostentar su pene: "El tipo se sacaba aquel monstruo ya medio erecto y lo mostraba muy orondo, complacido de la admiración que causaba", mientras a las mujeres "le gustaba ver aquel trozo de carne negra y palpitante" (1998: 200). El paralelismo con el show de Supermán es evidente: en ambos casos, grupos de individuos se acercan para mirar una exhibición de carácter sexual, y en las dos instancias, las acciones de mostrar y de ver hacen que todos los participantes experimenten gozo. Las conexiones formadas al mirar al "bobo", sin embargo, van más allá de un acto colectivo de voyeurismo, ya que se produce la integración de las *voyeuses* y del exhibicionista en una unión sexual: "Una tarde, tres de la más jodedoras se lo llevaron al baño y trataron de masturbarlo" (1998: 200); aquí, se crea una relación física y más íntima entre ellos, además de tratarse de una acción colectiva: un grupo de tres mujeres y un hombre participan en el acto masturbatorio, en lugar de la figura solitaria que la imagen de este acto usualmente evoca.

El exhibicionismo y el voyeurismo crean lazos psicológicos, y también físicos, entre los ciudadanos de La Habana que se representa en *Trilogía*. En "Yo, Revolcador de mierda", Pedro Juan plantea que el exhibicionista juega un papel importante en la sociedad:



Así que un exhibicionista (y cada día hay más en los parques, en las guaguas, en los portales) cumple con una hermosa función social: erotizar a los transeúntes, sacarlos de su stress rutinario, y recordarles que a pesar de todo, apenas somos unos animalitos primarios, simples, y frágiles. (1998: 101-2)

El narrador comenta que el número de exhibicionistas que invaden los espacios de la vida cotidiana está creciendo cada día. Los individuos ya no están aislados por sus acciones, comienzan a formar un grupo social o una comunidad con un propósito, con "una hermosa función social". Estos exhibicionistas están al servicio de la gente que los mira, de las personas que, por medio de este acto de mirar, asumen el rol de *voyeur*. La creciente comunidad de exhibicionistas fuerza a los espectadores a trascender sus rutinas diarias y a recordar que forman parte de un conjunto más grande. El uso de la primera persona en plural por parte del narrador, el "somos", subraya este énfasis en lo comunitario. El lector, mirando a Pedro Juan, el exhibicionista y el "revolcador de mierda" (1998: 104) autoproclamado, se incluye en este "nosotros"; pero el "nosotros" no se limita al lector. Al mirar estos actos literales o literarios de exhibicionismo, los ciudadanos de La Habana de Pedro Juan, así como el lector, se acuerdan de lo que tienen en común con sus semejantes, es decir, la sencillez y la fragilidad.

Así, el voyeurismo impulsa a los personajes de *Trilogía* a reconocer la bajeza y la debilidad humanas, evidentes en los temas y elementos descaradamente sexuales o repugnantes del tipo de realismo sucio que practica Pedro Juan Gutiérrez. Estas cualidades también marcan el aislamiento y la alienación que enfrentan los personajes en la búsqueda bien reñida para sobrevivir, mientras La Habana del "período especial" se desmorona alrededor de ellos. Con todo, a través de la mediación del exhibicionismo y del voyeurismo, pueden identificar lo que tienen en común y volver a acercarse de maneras nuevas que abrazan estas características humanas. Pedro Juan comenta que las personas que lo rodean han sido demasiado marginadas. La sociedad puede dictar:

que debes eludir a aquel tipo porque es un loco, o un maricón, o un gusano, un vago, el otro será pajero y mirahuecos [...] y si se pasan treinta y cinco años martillándote eso en el cerebro, después que estás aislado te crees el mejor y te empobreces mucho porque pierdes algo hermoso de la vida que es disfrutar de la diversidad. (1998: 15-16)

El narrador alude a la idea de que treinta y cinco años de un régimen revolucionario condujeron a una sociedad excluyente. En lugar de criticar la noción entera de comunidad, en este período nuevo y transicional, pide abrazar la diversidad y crear una comunidad diferente, formada por los marginados. El lector de estos cuentos actúa como uno de ellos, como un "mirahuecos". A través de la identificación voyeurística con los personajes, se puede establecer nuevas conexiones con el texto. El lector, el narrador y los personajes se juntan en el acto voyeurístico que significa leer la *Trilogía sucia de la Habana*.

## Bibliografía

- Boxer, David y Cassandra Phillips (1980). "Will You Please Be Quiet, Please? Voyeurism, Dissociation, and the Art of Raymond Carver". *The Iowa Review* 10.3:75-90.
- Buford, Bill (1983). "Dirty Realism". *Granta* 8: 4-5.
- De Ferrari, Guillermina (2007). *Vulnerable States: Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*. New World Studies, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Freud, Sigmund (1987). "Tres ensayos de teoría sexual (1905)". *Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo 7. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires y Madrid, Amorrortu, 38-68.
- Grosz, Elizabeth (1989). *Sexual Subversions: Three French Feminists*, Sydney, Allan and Unwin.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2007). "Literatura, la libertad y lo sagrado: Una conversación con Pedro Juan Gutiérrez". Por Lori Oxford. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 23.1: 146-157.
- (1998). *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Jenkins, Gareth (2002). *Havana in My Heart: 75 Years of Cuban Photography*, Chicago, Chicago Review Press.
- Kleppe, Sandra Lee (2008). "Raymond Carver's Poet-Voyeur as Involved Spectator", *New Paths to Raymond Carver: Critical Essays on His Life, Fiction, and Poetry*. Sandra Lee Kleppe y Robert Miltner (eds.) Columbia, SC, University of South Carolina Press.

Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Leon S. Roudiez (trad.) New York, Colombia University Press.

Leal, Francisco (2005). "Trilogía sucia de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez: Mercado, crimen y abyección". *Taller de Letras*, 37: 52-55.

Loss, Jacqueline y Esther Whitfield (eds.) (2007) *New Short Fiction from Cuba*, Evanston, Ill, Northwestern University Press.

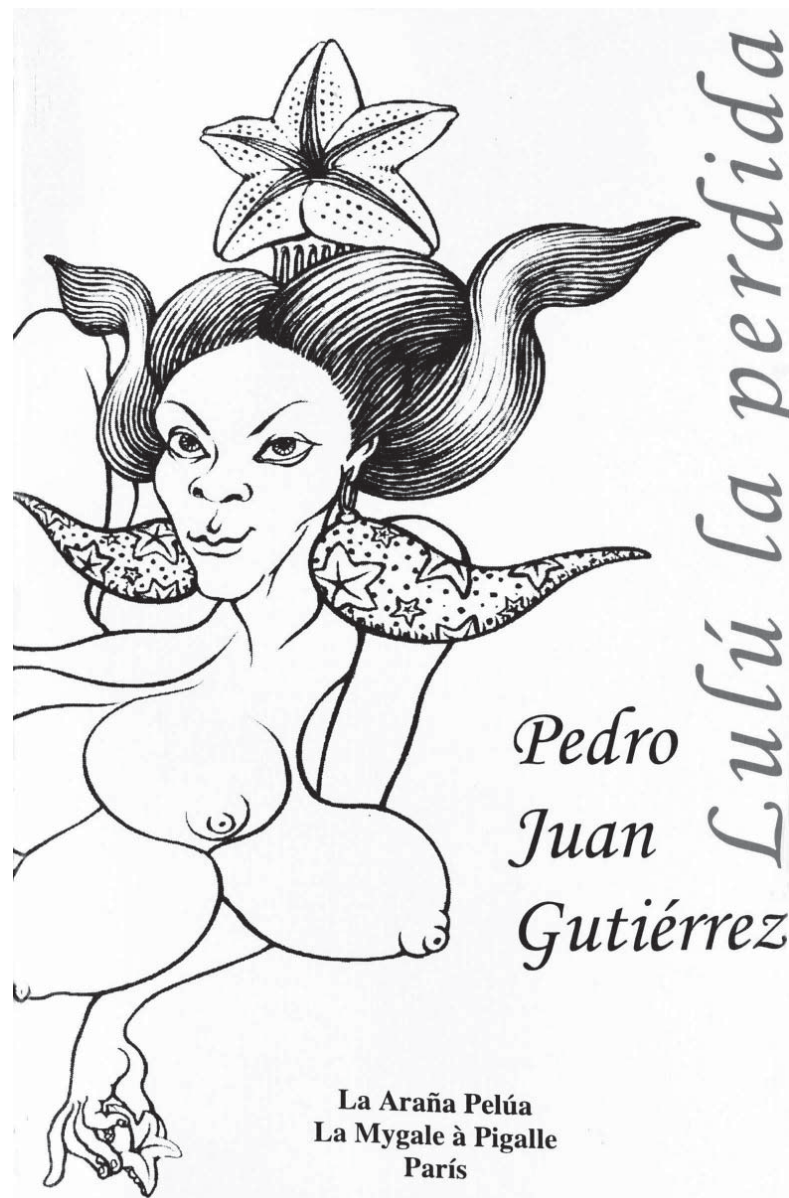
Madanipour, Ali (2003). *Public and Private Spaces of the City*, London, Routledge.

Magrino, William L. (2008). "American Voyeurism: Why does Raymond Carver Want Us to Watch?", *New Paths to Raymond Carver: Critical Essays on His Life, Fiction, and Poetry*. Sandra Lee Kleppe y Robert Miltner (eds.) Columbia, SC, University of South Carolina Press.

Quiroga, José (2005). *Cuban Palimpsests*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Rudinow, Joel (1979). "Representation, Voyeurism, and the Vacant Point of View", *Philosophy and Literature*, 3.2: 173-186.

Whitfield, Esther (2002). "Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de la Habana*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 36: 329-351.



Portada del poemario *Lulú la perdida y otros poemas de John Snake* (Francia, 2008).

---

## LA ESCRITURA SUCIA DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Teresa Basile \*

---

### 1. La escritura sucia

Para muchos críticos, la cuestión del "realismo sucio" en la escritura de Pedro Juan Gutiérrez resulta un punto problemático, en tanto reenvía al "dirty realism" estadounidense, a la literatura de Raymond Carver que "no parece tener mucho en común con Gutiérrez" (Birkenmaier: 2001) o a las de Henry Miller y Charles Bukowski (López Sacha), o porque lo "sucio" parece responder a la lógica de la demanda de un mercado, cuyo exotismo encuentra tela en lo sucio, lo sórdido o las ruinas de Cuba.

Más allá de estas objeciones, más allá de la posible etiqueta del "realismo sucio"; lo "sucio" traduce, como pocas palabras, la escritura de Pedro Juan Gutiérrez: da en el centro de sus textos, comenzando por la suciedad, la barrosidad de su lengua. Palabras como "peste", "hedor", "nauseabundo", "podrido", "apestosa", "puerco", "pudrición", "inmundicia", "cochambre", "grajo", "fétido" abundan en *El rey de La Habana* (1999) –novela a la que me voy a referir–, sin embargo la palabra clave es "mierda" que abre y cierra el texto y también las vidas de Reynaldo y Magda "venían de la mierda y en la mierda seguirían" (195), ensuciando con este término el cultismo y el culteranismo barrocos de Quevedo, Góngora y Lezama. Esta palabra soez tiene algunos antecedentes próximos en América Latina los cuales sería interesante estudiar, uno de ellos, "El coronel no tiene quien le escriba" de Gabriel García Márquez, recupera el exabrupto y la protesta de la palabra en el final del relato; o Linacero, quien cierra sus memorias con "*Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos, atentos y sin comprender*" en *El Pozo* de Juan Carlos Onetti; o el anuncio final de la "tormenta de mierda" en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. En estos textos, la palabra aparece como un injerto en la textura de una lengua literaria que le es ajena, de allí que su eficacia radique en el contraste, en lo imprevisible, en la osadía con la que corta la prosa. La colocación de la palabra al final de estos textos –provocando el cierre del relato– no hace sino reduplicar su efecto.

Pero Pedro Juan va más allá del injerto, del uso puntual, y articula una coprolalia que contamina la textura de su escritura, trama una isotopía de la basura y del excremento que organiza el relato y la vida de sus personajes: desde la basura de la cual Reynaldo obtiene la comida, y planea el negocio, el "bisnecito" de venta de latas, hasta el basural de chatarra en el cual construye su hogar –"mi casita"–; desde las creencias religiosas "Me cago en Dios" hasta el sexo; desde el olor de cada cuerpo hasta el escape de amoníaco que contamina el aire de La Habana en el Apocalipsis final del texto. Acá la mierda no es una excepción que interviene el relato, sino su centro, es productora de vida, de sexo, alegría y disfrute, "Entre los escombros y la cochambre, pero gozando", de comida, de trabajo, de casa, de hogar, de pobreza y hambre; de muerte: es el *olor de la miseria* (24) y de su mundo sucio.

También es productora de una escritura que recupera el discurso de lo bajo, la lengua escatológica, las hablas vulgares y las convierte en texto literario. Hace de la lengua de los bajos fondos, estigmatizada por los discursos higienistas, una herramienta crítica y punzante. Ricardo Melgar Bao analiza el doblez, la doble cara, del discurso sobre lo sucio y lo bajo que, por un lado, es empleado por las políticas autoritarias de exclusión social, por los discursos higienistas, desde los modernizadores hasta los neoliberales que estigmatizan al indígena, al pobre, al afroamericano, al joven marginal de las ciudades latinoamericanas; y por el otro, el empleo de estas imágenes de lo sucio y lo bajo por parte de las culturas subalternas logran, en muchos casos, resemantizar o carnavalizar los sentidos estigmatizantes de los discursos higienistas y escatológicos que emplea el poder, para reutilizarlos como expresiones disidentes y contraculturales. En *El rey de La Habana* encontramos otro doblez en la recuperación que el texto hace de la lengua soez y vulgar, para reactivar su violencia simbólica, para crear una lengua sucia que hiere cualquier rastro de humanismo en la representación de Reynaldo. En esta línea, tal vez sería necesario deslocalizar la etiqueta de realismo sucio de su anclaje en la tradición estadounidense, y relocalizarla en una genealogía latinoamericana. Graciela Salto hace este movimiento al

limitar los alcances del *dirty realism* en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez y vincular su estética con la preeminencia que alcanzaron en América Latina las ficciones de lo bajo y lo escatológico en los últimos años, tal como sostiene Melgar Bao.<sup>1</sup>

## 2. El discurso higienista de la Revolución y las "conductas impropias"

Resulta, entonces, tentador leer el *realismo sucio* de Pedro Juan Gutiérrez en cotejo con el discurso higienista de la Revolución cubana.

Para superar las "lacas" del capitalismo y romper sus "cadenas de enajenación", Ernesto Guevara propone en "El socialismo y el hombre en Cuba" (1965) una *ética* revolucionaria basada en cierta concepción del *trabajo*, entendido éste como un deber social y un aporte a la vida en común, que requiere la "entrega total a la causa revolucionaria". A través de un amplio proyecto educativo a cargo del Estado ("La sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigantesca escuela"), los individuos concientizarán los nuevos valores que van a regir. Desde esta ética del trabajo, sostenida en la austeridad, la disciplina, el esfuerzo, el sacrificio y el entusiasmo, Guevara imagina la emergencia de un *hombre nuevo* que será un *agente* clave en la construcción del socialismo, y *motor* de la sociedad.

La película *Conducta impropia* (de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1984) sintetiza y recorre desde su título, varias de las leyes, instituciones y políticas de control y persecución que el Estado revolucionario puso en marcha para concretar los valores del discurso higienista, en especial durante la década de los setenta. Varios de los entrevistados en el film describen los diversos modos en que la *conducta impropia* fue perseguida desde la "ley de extravagancia" en el comportamiento de los ciudadanos, la "ley contra la vagancia", la "ley del diversionismo ideológico", la "protección sexual y normal del desarrollo de la familia", que se ejercían contra hippies, homosexuales, prostitutas, testigos de Jehová, artistas, opositores políticos, y todo aquel que mostrase una *conducta impropia* o fuese un *antisocial*. Eran detenidos bajo estas leyes e ingresaban en un plan de rehabilitación y de reeducación, podían ser llevados a un retiro psiquiátrico o a los campos de la UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Revolución) o ser sometidos a las *depuraciones morales* que tenían lugar en la Universidad y en otras instituciones educativas, entre otras políticas.

Es posible recuperar estas pautas y valores en diversos textos, desde discursos de los líderes revolucionarios hasta poesías, novelas, ensayos, crítica literaria, etc. Duanel Díaz en *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana* repasa una serie de imaginarios y tópicos provenientes del discurso revolucionario, donde es factible rastrear la articulación de un discurso higienista en las "medidas de profilaxis", en las "depuraciones" de "homosexuales", "gusanos", "microbios" y desviados de diverso tipo; en el llamado a "limpiar nuestra cultura de contrarrevolucionarios, extravagantes y reblandecidos" (144-148).<sup>2</sup>

La ética del *hombre nuevo* y la racionalidad productiva del marxismo (en su versión más ortodoxa) ejercieron una crítica tenaz a ciertas particularidades del carácter nacional, a aquellos rasgos del "cubano" que ahora aparecían como rémoras al pleno desarrollo de la Revolución, como mitologías que era necesario dejar atrás ante la nueva razón: en especial ciertos estereotipos del cubano como un "hombre vivo, sabelotodo, gozador, de relajo, (...) que prefería el tango y las mujeres y el vivir del cuento y el carajo y la vela antes que trabajar, mala palabra", tal como aparece en *Sachario*, la novela de Miguel Cossío Woodward.<sup>3</sup> El relajo, la indolencia, el juego, el derrotismo, el erotismo, el choteo, la rumba y el ron, no eran las mejores cualidades para el esfuerzo que requería la "construcción del socialismo" o el éxito de la Zafra de los diez millones. Era, entonces, imprescindible, como ya dijimos, limpiar al cubano de estos rasgos, educarlo, reencauzarlo.

También la cultura afrocubana fue entendida como una rémora al desenvolvimiento del trabajo, en especial las creencias religiosas en tanto concepción del mundo precientífica y mágica, fueron vistas como costumbres del pasado que era necesario superar para promover el progreso. Al mundo de las supersticiones, la revolución le opone "una concepción científica del mundo".<sup>4</sup> Posición, desde luego muy diversa a la que, también desde el marxismo —un marxismo heterodoxo y atento a los contextos latinoamericanos— otorgaba a las culturas

<sup>1</sup> Cfr. Salto, Graciela (2005) "El silencio del Rey de La Habana y el neorrealismo cubano" en *Actas del Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana "Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana"*. <http://geocities.ws/aularama/ponencias/rstz/salto.htm>

<sup>2</sup> Ver en especial el capítulo "¿Qué es el diversionismo ideológico?" en: Díaz, Duanel. (2009) *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, Madrid, Editorial Colibri.

<sup>3</sup> Citado por Duanel Díaz, op.cit.: 108

<sup>4</sup> Cita de Duanel Díaz: 108

afrocubanas un poder revolucionario. Basta recordar las reflexiones que Alejo Carpentier volcó en varias de sus novelas sobre el impulso libertador de las religiones afroamericanas.

Este *hombre nuevo* requerido por la Revolución, este sujeto a la vez *pedagógico* y *performativo* (para decirlo en términos de Homi Bhabha),<sup>5</sup> como modelo del revolucionario para la pedagogía estatal, y también como agente del cambio social y pieza activa en la construcción del socialismo, es lo que está ausente en la novela de Pedro Juan Gutiérrez. Rey ignora los atributos y las prácticas del hombre nuevo: se encuentra fuera de toda institución ya que es un indocumentado sin "tarjeta de identidad", es un huérfano sin familia y sin casa, abandonó la escuela porque "a nadie le interesaba..."; y vive al margen de toda ética del trabajo, del sacrificio, del bien común, del esfuerzo, de la educación, de la concientización, del progreso, del desarrollo; es un sucio.

En *El rey de La Habana* hay una tensión entre la "suciedad" en que vive Rey y la posibilidad de "limpiar" su vida. Sabemos que a Rey no le gusta bañarse ("el agua nunca le había gustado"), vive en la mugre, la suciedad, la cochambre. Sin embargo, varios personajes lo someten a prácticas de limpieza, las mujeres que lo invitan a su casa, antes de tener sexo con él, lo bañan. Sandra, la travesti, lo obliga a bañarse e intenta sacarle "los piojos y ladillas" y, luego del sexo, "roció la habitación con alcohol y agua de colonia, encendió varillas de incienso". Fanática de la limpieza, vive en un departamento impecable a primera vista "Todo limpio, inmaculado, sin una mota de polvo, las paredes pintadas de blanco (...)". Sandra le aconseja "Rey, chinito, hay que bañarse todos los días, y afeitarse, y usar desodorante y ropa limpia. No seas puerco. Vas a coger sarna y me la vas a pegar a mí" (88). Pero el higienismo de Sandra es escenografía, maquillaje, ortopedia que oculta su tráfico de drogas en el mercado negro. Detrás de su limpieza, está el negocio "sucio" de la droga que se vende en el mercado "negro": ya dejamos atrás la ética revolucionaria y estamos en la moral del sobreviviente, en La Habana Negra de los 90. También su habitación es escenografía y prótesis, suplemento que procura ocultar la ruina: "La mitad de la habitación estaba apuntalada con unos gruesos palos. Por allí el techo y la pared estaban rajados de muerte y se filtraba la lluvia. Tenía muy mal aspecto. Sandra disimulaba aquella zona con plásticos y cortinas (...) En fin, toda una escenografía de casita de juguete para esconder los escombros y dejar visible sólo la belleza kitsch" (88).

A Daisy, la gitana, adivina y cartomántica que lo aloja en su casa, también le preocupa la limpieza, su rutina consistía en "(l)impiar el cuarto y toda la casa, recoger lo malo, tirarlo fuera a la calle junto con el agua del cubo. Perfumar la casa, poner flores a los santos, saludar a los orishas con aguardiente, miel, humo de tabaco, alguna fruta, lo que pidieran". Cuando lo hospeda a Rey, lo primero que hace es bañarlo, y el aseo de Daisy, si bien lo sorprende gratamente "Por primera vez en su vida Rey se sintió persona (...) Jamás había tenido a su lado a una mujer limpia, olorosa a perfumes y colonias", luego esa pulcritud lo estorba en las relaciones sexuales "no tuvo erección. Demasiado olor a jabón y perfumes" (173-177).

Pero en Daisy, la limpieza tiene un valor religioso, terapéutico, purificador según el ritual de la Santería: "Daisy insistió en la limpieza: –No busques más. Hasta que no te des unos baños con hierbas, te hagas el despojo y los remedios no vas a encontrar. Tienes todos los caminos cerrados y no me quieres creer" (183). La posibilidad de una salida está obturada en toda la novela para Rey, para este personaje que habita La Habana de los noventa.

### 3. De La Habana Roja a La Habana Negra. Operación Retorno

La década de los noventa se inauguró, como sabemos, con una profunda crisis –causada por la desintegración de la URSS y el fin de la Guerra Fría– que afectó tanto la economía como la cultura. Supuso el fin del discurso higienista, que ya en la década de los 80 se encontraba debilitado. Por un lado, la crisis económica se profundizó con la quita del apoyo económico por la Unión Soviética como parte del plan de reestructuración de su *perestroika* y *glasnost*, por la declinación de la economía cubana ya visible en el quinquenio anterior, y por el sostenido embargo económico, comercial y financiero norteamericano –endurecido por las Leyes Torricelli (1992) y Helms-Burton (1996). En *Las comidas profundas* (1997), Antonio José Ponte comienza con el vacío de los mercados y despensas para constatar luego el vacío cultural que ejercita el Estado. La narrativa de Pedro Juan Gutiérrez enfoca otro costado del ahogo económico, la emergencia de "una creciente violencia y marginalidad" que supone –para Duanel Díaz– dejar atrás La Habana Roja por La Habana Negra.

<sup>5</sup> Homi Bhabha, "Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna", en *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ed. Manantial, 2002, pp. 175-209.

Por otro lado, la desvinculación de Cuba de la Unión Soviética implica la pérdida del sostén ideológico como garante de la Revolución, y el regreso a la cultura nacional, el interés por "lo cubano", por los rasgos de la identidad nacional que las décadas anteriores se empeñaron en superar o reeducar. En *La fiesta vigilada* (2007), Ponte anota ciertos borramientos de la memoria soviética, y examina algunas operaciones de rescate y de regreso de la "cubanidad", auspiciadas por el deshielo tropical. En este escenario se gesta la literatura de Pedro Juan Gutiérrez, aquí está el inicio de su relato: los noventa aparecen como un eje que anuda la crisis nacional en la crisis de algunos de sus personajes. *El rey de La Habana* se abre con la "crisis en 1990" (9). En esta operación retorno de la cultura nacional, las novelas de Pedro Juan Gutiérrez dialogan con los tópicos que hacen a la identidad cubana y juegan con varios de sus estereotipos.

#### 4. Recuerdos del subdesarrollo

Entre otras cosas, lo que regresa en esta novela, es el "subdesarrollo" ¿Podemos leer en *El rey de La Habana* un diálogo con *Memorias del subdesarrollo* (1965) de Edmundo Desnoes, a quien cita en los epígrafes?

La novela de Desnoes pone en escena, desde la perspectiva escéptica del protagonista, la crítica al "subdesarrollo" del cubano que se hace visible en ciertos estereotipos del habanero indolente, sin cultura, incapaz de proyectar un futuro, flojo e irresponsable, aunque también alegre y hedonista.<sup>6</sup> Una de las vías de superación del "subdesarrollo" se abre con la Revolución:<sup>7</sup>

*Es sabroso, aunque todavía no haya sido civilizado, un buen plato de frijoles negros. Esto ocurre con todo lo que nos rodea: está hundido en el subdesarrollo. Hasta los sentimientos del cubano son subdesarrollados: sus alegrías y sus sufrimientos son primitivos y directos, no han sido trabajados y enredados por la cultura. La revolución es lo único complicado y serio que les ha caído en la cabeza a los cubanos* (17)

Así, la mirada voyerista del narrador protagonista, un burgués en crisis con sus propios valores, viene a trazar –por un instante– un punto de encuentro con las ideas revolucionarias.<sup>8</sup>

También, Sartre en "Ideología y Revolución" (1961) planteó la contradicción entre aquellos discursos republicanos que exponían la decadencia nacional, ya que atribuían al "cubano" una innata incapacidad para la democracia o el progreso, y la realidad de una revolución empeñada en sacar a Cuba del subdesarrollo. Asimismo, Fidel Castro auspiciaba en sus discursos y políticas la lucha contra el subdesarrollo.<sup>9</sup>

¿Podemos dibujar un arco desde el texto de Desnoes, publicado en los sesenta, que aboga por el fin del subdesarrollo que la Revolución traía, hasta la novela de Pedro Juan, escrita en los noventa, que reinstala la cuestión del subdesarrollo? En *El rey de la Habana* no sólo vuelve el tema del subdesarrollo, además regresa el texto mismo de Desnoes: retorna en el epígrafe de *El rey de la Habana* y en la publicación que se hizo en Cuba por parte de la Editorial Letras Cubanas en 2003, luego de tres décadas de ausencia.<sup>10</sup>

Una de las notas centrales del "subdesarrollo" para el protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, consiste en la incapacidad de almacenar experiencia, en la dificultad para memorizar el pasado y proyectar el futuro, en la eventualidad de vivir demasiado en el presente ignorando tanto las experiencias acumuladas en el pasado como las posibilidades que ofrece el futuro.<sup>11</sup> En *El rey de La Habana* regresa, de otro modo, esa incapacidad. Reynaldo sobrevive

<sup>6</sup> Cfr.: "Todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento (...) La gente (...) abandona los proyectos a medias, interrumpe los sentimientos, no sigue las cosas hasta sus últimas consecuencias. El cubano no puede sufrir mucho rato sin echarse a reír. El sol, el trópico, la irresponsabilidad" (34)

<sup>7</sup> El protagonista, sin embargo, se distancia de un tono celebratorio frente a la revolución: "Todos son unos ilusos. La contra, porque vive convencida de que recuperará fácilmente su cómoda ignorancia; la Revolución, porque cree que puede sacar a este país del subdesarrollo" (19)

<sup>8</sup> Este punto de encuentro entre la perspectiva del narrador burgués y las ideas revolucionarias, resulta un centro generador de ambigüedades, un foco de inestabilidad ideológica del texto. Si para el narrador protagonista, la Revolución augura el fin del subdesarrollo; por otro lado, también lo exhibe, lo hace visible al movilizar a los sectores humildes: "Desde que se quemó El Encanto la ciudad no es lo mismo. La Habana parece ahora una ciudad del interior [...] Ya no parece el París del Caribe, como decían los turistas y las putas. [...] Es la gente también, ahora toda la gente que se ve por las calles es humilde, viste mal [...] Todas las mujeres parecen criadas y todos los hombres obreros" (11)

<sup>9</sup> Cfr. Díaz, Duanel. (2009), pp. 106-110

<sup>10</sup> "Durante más de tres décadas este libro no volvió a publicarse, no se volvió a imprimir entre nosotros" (130) asegura el mismo Desnoes en el Epílogo a su nueva edición.

<sup>11</sup> Otra de las marcas del subdesarrollo se advierte en las miradas exotistas, tanto del turista como del colonizador, sobre lo cubano: así el protagonista encuentra en la perspectiva de Hemingway sobre Cuba, el estereotipo del cubano como un "salvaje" que prioriza sus instintos: "Para eso solamente sirven los países atrasados, para la vida de los instintos, para matar animales salvajes, pescar o tirarse en la arena a coger sol. Para gozar de la vida" (36). Responde al ideograma del habitante nativo o del latinoamericano como "naturaleza", tan presente desde los Diarios de Colón.

en una temporalidad vaciada de los saberes del discurso emancipatorio, casi sin hacer nada, casi sin pensar nada, sin proyectar nada y negándose a recordar, casi sin hablar, sólo posee una sexualidad desaforada. En esta novela, no hay *bildungsroman*, no hay escena pedagógica, no hay iniciación al ritual revolucionario, no hay pacto populista ni paternalismo, ni fuga.

### **Bibliografía**

- Birkenmaier, Anke: "Más allá del realismo sucio: El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez" (Versión original del texto publicado en *Cuban Studies* 32 (2001): 37-55)
- Bao, Ricardo Melgar (2003) "Entre lo sucio y lo bajo: identidades subalternas y resistencia cultural", en *Temas*, N° 35: 28-42, octubre-diciembre. En la web.
- Desnoes, Edmundo, (2003) *Memorias del subdesarrollo*, Editorial Letras Cubanas.
- Díaz, Duanel. (2009) *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, Madrid, Editorial Colibrí.
- Guevara, Ernesto (1965): "El socialismo y el hombre en Cuba", *Marcha*, Montevideo, 12 de marzo de 1965
- López Sacha, Francisco, "Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez", En: *Revista Temas*, N° 54, (Abril-junio, 2008): 144-150. La Habana, Cuba.
- Salto, Graciela (2005) "El silencio del Rey de La Habana y el neorrealismo cubano" en *Actas del Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana "Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana"*. <http://geocities.ws/aularama/ponencias/rstz/salto.htm>
- Salto, Graciela (2006) "Los silencios del realismo. Narrativa cubana de las últimas décadas". En: Noé Jitrik (comp.). *Aventuras de la Crítica. Escrituras Latinoamericanas en el Siglo XXI*. Córdoba, Alción, 2006, p. 85-91. ISBN 987-1359-08-X.

---

## CONJURAR EL MIEDO: LA ESCRITURA POÉTICA DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Samanta Rodríguez\*

---

A diferencia de lo que ocurrió con sus novelas desde que se dio a conocer, en España, la *Trilogía Sucia de La Habana* (1998), el escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez publicó sus poemarios espaciadamente, ajeno a las demandas editoriales y del mercado, desde finales de la década del 80 y en diversos países<sup>1</sup>. La palabra poética y la poesía visual de Pedro Juan hoy se conocen poco, pero configuran su expresión inicial: a finales de la década del 70 ya había incursionado en sus primeros poemas gráficos, y fue el trabajo en este terreno lo que le valió el ingreso a la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en 1982. Un breve recorrido a través de su poesía, nos permitirá entrever cómo, en las primeras publicaciones, el trazo poético de Gutiérrez se distancia de las características del "realismo sucio" –concepto del que suele valerse la crítica para abordar la estética literaria del autor– y de qué manera, a lo largo de treinta años, cartografía una cosmogonía de imágenes y recursos estilísticos que circulan y se resemantizan en la escritura, siempre puesta en relación con un complejo contexto sociocultural de producción.

En 1987 y en Cuba, se publica *La realidad rugiendo. Poesía graficada*. Este primer poemario, antes de alcanzar formato de "cuaderno", había constituido una muestra itinerante de poesía visual que se exhibió, ese mismo año, en La Habana, Matanzas e Isla de la Juventud. Cabe aclarar que no existen ejemplares en Argentina y que, en el *Website* oficial de Gutiérrez, solamente podemos acceder a los poemas en su versión escrita; limitaciones de recepción que no encontramos con los poemas visuales publicados posteriormente.

Definido por el autor como "una sustitución" de lo que en un futuro sería su libro "serio, legítimo, real" (Gutiérrez: en *Website* oficial), este aparente juego desinteresado puede concebirse como uno de los gestos fundacionales de su poética. Algunos de los conceptos que hallamos en este "cuaderno", no se abandonarán en los años siguientes: el cruce entre poesía y composición plástica; la interacción y el diálogo constante entre el afuera y la interioridad cotidianos como espacio de la enunciación; y la construcción de un lenguaje y figura de escritor que toma una postura fundada en múltiples rechazos, hacia el orden y las órdenes que imponen las "normas oficiales" de lo real.

En la poesía de Pedro Juan, la palabra –la materia verbal– y el lenguaje visual, como soportes de un único "suceso estético"<sup>2</sup>, dejan al descubierto la ambigüedad del signo, exhiben los planos de la representación y ponen en escena, al tiempo que dislocan, el suelo seguro de la realidad referencial: el "rugido de lo real" anunciado desde el título, solo podrá escucharse allí donde las grafías se tensionan para dar lugar a *otro* texto. En el espacio inasible del poema, el estruendo del afuera se escuchará "mirando". Estruendo que contrasta fuertemente con la voz del sujeto que enuncia y recorta su individualidad desde la sencillez del lenguaje coloquial, desde un marcado componente narrativo y desde la ausencia de complejidades retóricas.

Frente al rugido del afuera, en este primer libro, encontramos las huellas de un "hablar a solas" que, como ha señalado la crítica, caracterizó a muchos de los escritores cubanos de

---

\*Samanta Rodríguez pertenece a la Universidad Nacional de la Plata (Argentina), está finalizando la Licenciatura en Literatura Latinoamericana y participa del Proyecto de Incentivos: *Derrota, melancolía y desarme. Los años '90 en la narrativa latinoamericana*, dirigido por la Dra. Teresa Basile. Integra el Grupo Conestabocanestemundo® 2006: investigación literaria de poéticas de mujeres de América, performances en poesía y música. Publicaciones: Poemas en plaqueta serie *La voz, la sangre* (La Plata, 2003), categoría poesía en la muestra *La voz, la sangre* ® (taller Casa del Ángel, ciudad de Buenos Aires, 2004), Categoría relato en Arte Joven 2006, Secretaría de Cultura, La Plata.

<sup>1</sup> Por orden de aparición: *La realidad rugiendo. Poesía graficada* (Cuba, 1987); *Poesía* (Cuba, 1988); *Espléndidos peces plateados* (Argentina, 1996); *Fuego contra los herejes* (Argentina, 1998); *Non aver paura, Lulú / No tengas miedo, Lulú* (Italia, 2006); *Yo y una lujuriosa negra vieja* (Canadá, 2006); *Lulú la perdida y otros poemas de John Snake* (Francia, 2008); *Morir en París* (España, 2008). Poemarios inéditos: *Mediciones y sondeos* (1980). Este libro recibió una mención de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en 1980; *El último misterio de John Snake*, reúne 26 poemas escritos en La Habana y Tenerife, durante marzo de 2008 y febrero de 2009.

<sup>2</sup> Antonio Monegal analiza en términos de "suceso estético" al doble efecto perceptivo, visual y verbal, que resulta de los desplazamientos –en un soporte único– entre escritura y artes plásticas. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Ed. Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1998.



la llamada "nueva poesía de los 80": ese *nosotros* que se diluye en el *yo*, tras el deliberado gesto de apartarse del esquematismo ideológico y propagandístico revolucionario, que había regido la creación poética en años precedentes. En este "cuaderno" de *collages* reproducidos en pequeño formato —y más explícitamente en las publicaciones de la década del 90—, palabra e imagen poéticas exhibirán por sí mismas su relación con el afuera. La crítica al presente circundante, comienza a hacerse explícita con la elección estética, ya que el gesto de integrar literatura y artes plásticas implicaría poner en cuestión, en primera instancia, los hábitos de la comunicación de la poesía. Se asume un posicionamiento desde la intervención de la materialidad poética: allí donde se rompe la linealidad en los planos de la representación, la mezcla de códigos generará variables de lectura, no restrictivas; allí donde los sentidos se ponen en juego, la imagen poética exhibirá libertad.

Es posible percibir, en los comienzos de la escritura de Gutiérrez, una singular reelaboración de las huellas de aquellos escritores latinoamericanos que concibieron a la "imagen poética" como dínamo de su creación artística:

El "caracoleo sin rumbo" que dibujan los versos de *La realidad rugiendo*, nos devuelven a la "no definición" irónica que Lezama Lima propuso, en cierta ocasión, para la poesía —"caracol nocturno en un rectángulo de agua"—; poesía que se erige como "cuerpo resistente frente al tiempo" que no necesita definiciones, sino acercamientos que la digan *semilla*, infinita posibilidad "actuando en la historia". Por otro lado, la poesía graficada, el cruce de lenguajes, constituye una forma de mediación —el poema— gracias al cual accedemos a la "experiencia poética" que Octavio Paz<sup>3</sup> concibió, asimismo, como sitio de encuentro entre *posibilidad* —"algo que sólo se anima al contacto de un lector o de un oyente"— y *participación* —"el poeta crea imágenes, poesía; y el poema hace del lector imagen, poesía". Encarnadas en un instante, la experiencia del poema y la creación poética son "historia", se dan "en la historia" al tiempo que la niegan, para convertir la sucesión temporal en presente puro. Por último, no solamente en un epígrafe de este primer poemario, sino en el devenir del trabajo multidisciplinar de Pedro Juan, encontramos los ecos del trazo arbóreo de Fayad Jamís, —escritor, pintor, periodista y traductor— que en los años 50 había nutrido el campo de la poesía y las artes visuales cubanas, para dar cauce a la vertiente de la "poesía experimental" en la isla. Así es como Pedro Juan esgrime el trazo de "(l)os que hablan solos", pero de ninguna manera "andan solos"; y en el planear desnortado del "papalote sin brújula" que se echa a andar en *La realidad rugiendo*, se reactualizan los versos de un famoso poema de Jamís: "*Eres un loco de mirada triste/ que sólo sabe amar con todo el pecho,/ fabricar papalotes y poemas/ y otras patrañas que se lleva el viento*".<sup>4</sup>

Tendrán que pasar algunos años en la producción de Gutiérrez, para que la escritura se pronuncie frente al caos, para que el sujeto poético corporice al loco y al hereje. Un año después de este primer poemario, tendrá lugar la otra cara del rugido: el silencio.

En 1988 se publican, también en Cuba, quinientos ejemplares de una edición artesanal foliada y firmada por el autor, que se tituló sencillamente: *Poesía*. Impresos en pliegos de 11 x 21 cm., de colores y texturas diversas, independientes unos de otros y contenidos en una cartulina plegada, los ocho poemas de este *corpus* invitan, nuevamente, a una experiencia en cruce con las artes gráficas. Puesto en comparación con *La realidad rugiendo*, estos versos presentan una mutación estética en la que desaparecen las coordenadas urbanas y una única mirada glosa en versos el objeto que se anuncia en el título de cada poema. La naturaleza se despliega, ante el lector, como el objeto privilegiado de esa mirada.

Esta elección de estilo podría emparentarse con lo que en Cuba se denominó "tojosismo poético"<sup>5</sup>, que fundaba su creación en la exaltación de la naturaleza, principalmente a través de formas poéticas tradicionales; opción estética que los organismos culturales del gobierno habían alentado en los años 70, como otra de las alternativas posibles, además de la exaltación épica de la Revolución y de sus protagonistas. Sin embargo, para abordar la contemplación muda, casi encriptada, que gana el espacio del segundo poemario de Gutiérrez, es preciso tener en cuenta las políticas de vigilancia que, hacia finales de la década del 80, los organismos gubernamentales ejercían sobre las producciones culturales de la isla.

<sup>3</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, FCE, México DF, 1972.

<sup>4</sup> Fayad Jamís nació en Zacatecas, México, en 1930, y murió en La Habana en 1988. Desde 1951 expuso sus obras con regularidad en Cuba. En 1954 se trasladó a París, donde realizó su primera exposición personal patrocinada por el poeta André Breton. Regresó a Cuba en 1959. Poeta, pintor, ilustrador, periodista y traductor, fue coeditor de las Ediciones La Tertulia y director de Ediciones F. J. Dirigió la revista *Unión*, la plana cultural de *Combate* y el suplemento dominical del periódico *Hoy*. Ejerció la docencia enseñando pintura en la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán. Fue miembro del ejecutivo de la Sección de Literatura de la UNEAC. Durante once años, desempeñó el cargo de consejero cultural, en la Embajada de Cuba en México. En 1962 obtuvo el premio de poesía en el Concurso Casa de las Américas con su libro *Por esta libertad*.

<sup>5</sup> "Tojosismo" deriva de "tojosa": paloma silvestre.

La creación del Ministerio de Educación, en 1976, había propiciado la tendencia a una renovación estética que se alejaba de lo oficial dogmático, al tiempo que permitía formaciones de "sociabilidad independiente" entre artistas de diversas disciplinas; el nuevo Ministerio significó "una compensación de la autoridad ideológica en el proceso cultural, que desde los años 60 sostenían instituciones como el ICAIC [Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos] y Casa de las Américas".<sup>6</sup> Pero la ruptura frontal con el patrón ideológico marxista-leninista no se producirá hasta mediados de los 80, cuando la permeabilidad estética y una intensa cohesión generacional propiciaran el diálogo entre diferentes lenguajes artísticos y la emergencia de políticas intelectuales independientes "que intentaba(n) abrirse paso por debajo de las instituciones estatales" (Rojas, 2005). Esta "insurgencia cultural" fue sofocada por el gobierno entre 1989 y 1992, y dio lugar, al igual que había ocurrido hacia fines de los años 60, a una diáspora de artistas cubanos que comenzarán a producir en países de América y Europa.

En 1988, Pedro Juan aún era miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC), y de la Organización Internacional de Periodistas (OIP). No obstante la clara pertenencia del escritor a las instituciones creadas en el marco de la Revolución, su poesía parece interpelar un contexto de censura. Es preciso ensayar una lectura atenta de cada uno de los pliegos de este *corpus*, para vislumbrar cuáles son los caminos subterráneos que insinúa la palabra no dicha.

Los pliegos de *Poesía* configuran imágenes de la naturaleza que abisman al sujeto en el vértigo de la pregunta, en el trazo que no termina de graficar una respuesta, pero sí la percepción de un ciclo infinito de nacimiento y apocalipsis; un devenir del "tiempo en espiral" asociado a la contingencia de lo humano —El *Mar* "con la furia guardada/ o la tempestad a punto"; la *Tierra* que "esboza la respuesta, decanta los secretos" y "esconde el final"; el *Árbol* "libre de trampas/ resumen del inicio/ que borra el apocalipsis"—, y en el reverso de la contemplación muda se abre camino la poderosa sensación de lo incierto, además del borramiento del cuerpo del sujeto y de su participación en lo cotidiano. Será el anteúltimo de los pliegos, el que abandone al objeto "naturaleza" y produzca una clara irrupción en el entramado discursivo del poemario: paradójicamente, este poema titulado "Silencio", es el que le devuelve la voz a todo el libro —"como si estuviera escrito/ en un papel contaminado/ ese silencio a punto de romperse"—, además de explicitar la condena impuesta que obliga al escritor a replegar la palabra al interior de la palabra: "reptando/ en los alrededores/ ese silencio urbano/ inconforme/ con su condena/ a guardar silencio".

En *Poesía*, las estrategias de composición exceden el plano del verso e instalan la paradoja entre libertad e imposición: el mismo poemario, con su armado artesanal de pliegos sueltos, abre la posibilidad de que el lector elija libremente por dónde comenzar a leer, ya que, se encuentre o no, en el inicio, con el poema titulado "Silencio", este aparecerá por metonimia en cada pliego. Como ocurría en el libro anterior, la toma de posición se ejerce desde el soporte que sostiene el trazo poético, y desde el lenguaje trabajado hasta el extremo de evidenciar el revés sórdido que esconde "el rugido de lo real". En el silencio "se dice" doblemente.

Para escapar del silencio impuesto el escritor elige el diálogo, pero desde el intertexto literario: el poema "Llueve" nos espeja aquellas líneas que Julio Cortázar tituló, en 1962, "Aplastamiento de las gotas", en sus *Historias de Cronopios y de Famas*, donde la imaginación creadora y el humor corrosivo dejaban al descubierto la cara aplastante de la realidad cotidiana. El mismo Cortázar que en julio de 1970 había publicado un artículo en la revista "Casa de las Américas"<sup>7</sup>, en el cual exhortaba a los jóvenes escritores cubanos a "no escribir por obligación" ni por "consignas de la hora", a no sumarse al "estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico"; y agregaba: "creo que el escritor revolucionario es aquel en el que se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio" (Cortázar, 1970). Dieciocho años después, el ideograma de la libertad, presente en las reflexiones cortazarianas, se recupera en el poema "Llueve" de Gutiérrez. Y quizás no haya sido azaroso el hecho de que este pliego se halle colocado al final del poemario, ni que sus últimos versos digan: "la lluvia/ descubre un

<sup>6</sup> Rojas, Rafael, "Cultura y poder en Cuba: del compromiso a la neutralidad" en: *La utopía vacía. Intelectuales y Estado en Cuba*, Editorial Leykam, Austria, 2005.

<sup>7</sup> Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento" en: *Diez años de la revista Casa de las Américas*, n.º 60, julio de 1970.

*rescoldo de la memoria/ y es un hombre como yo/ desnudo y hambriento/ corriendo bajo aquel diluvio primigenio/ inocente/ es decir alegre/ libre*". [La negrita es mía].

En la génesis de la poética de Gutiérrez, el espacio de la poesía constituye el *decir* primigenio, desnudo y libre; un *decir* que reclama la urgencia del juego, para "conjurar el miedo".<sup>8</sup> La palabra se despliega como posibilidad de mediación entre la voz del sujeto y el caos del afuera; la imagen poética se erige con el privilegio del "asombro", es el instante que permite "echar luz" sobre la oscuridad que devuelve la realidad presente.

*Espléndidos peces plateados*, se publicó en Argentina en 1996; los 33 poemas que lo integran habían sido escritos dos años antes, entre Cuba y España. Tal como sucedía en las publicaciones anteriores, el sujeto que enuncia se encontrará irremediamente solo, pero siempre habrá un afuera como condición para que la enunciación tenga lugar. Pero la enunciación que ocho años antes había bordeado el juego, la ironía punzante o la contemplación muda, ahora rasga el espacio del poema con la pregunta explícita, en voz alta. En este poemario, el mar que se observa ya no es un límite, sino el espacio presente, revuelto y en permanente vaivén, por el cual se desplazará el cuerpo del sujeto, junto a los entrañables "espléndidos peces", entre la memoria y lo perdido.

El tono existencialista que universaliza el verso: "*pero nació como todo hombre, marcado para la soledad/ y el desespero*", se deshace allí donde la palabra exhibe las huellas de una experiencia singular: "*Tiene el cuerpo lleno de cicatrices./ Y comienzan a doler./ Le duelen las cicatrices de la utopía*". Experiencia que se duele individual, pero se reconoce colectiva; punto de ruptura en la percepción del devenir cíclico, en *Espléndidos peces*, las grietas se nombran, se interrogan: "*frente a la ventana, las luces de la noche, el mar rugiendo./ el tiempo en espiral (...)/ y quisiera que todo se detuviera para entender a dónde estamos (...)/ Este hombre necesita esconderse/ en un sitio dónde no se han descubierto los desgarramientos*".

Pero no habrá sitio, porque la errancia constituirá el espacio discursivo, y el cuerpo a la intemperie circulará por todo el poemario: "*te condenaste/ a ser el interrogador/ el caminante/ el hombre que busca*". Cada poema se configurará como un hurgar simultáneo en el pasado, el presente y el futuro, para poblar de sentidos la irremediable carencia que ha dejado el derrumbe de la utopía. Los acontecimientos políticos y económicos que en los 90 remueven los cimientos de la realidad de Cuba, se harán eco en la escritura de diversos autores cubanos, dentro y fuera de la isla. En Pedro Juan, la palabra poética se vuelve un "asunto geográfico", donde la historia pasada y presente de La Habana eclosionan en el *corpus* poético y en el cuerpo del sujeto: "*Me cataclisman los estruendos (...)/ Y me da miedo./ Es como si todos los edificios se cayeran juntos./ Dentro de mí, quiero decir (...)/ Sólo a mi me estruendan los cataclismos del derrumbe*". La materia poética se circunscribe a la palabra, el poema se construye con los escombros de la ciudad, mientras que la individualidad del sujeto se reconoce en la experiencia colectiva: "*Este poema aúlla ahora mismo./ se desgrana solitario a medianoche sobre La Habana (...)/ Por mi corazón pasa el desespero de todos./ Este poema es un puñado de vidrios rotos/ que aprieto/ y me desangra las manos*".

En *Espléndidos peces plateados* se escribe el cuerpo perdurable de La Habana, mulata y vital, con sus pequeñas historias de amor y de espanto; La Habana chorreando agua y hermosa, pero herida, a la espera y casi sin abrir la boca; se escribe también, el cuerpo del sujeto lírico, un yo "*en el cruce de todos los vientos*", un yo que se reconoce "*contracción y diáspora*". El trazo poético será la tabla de naufragio para salir a flote, desde el ojo del huracán, teniendo como única certeza lo perdido: "*Ahí están. Salieron al margen de este poema. Sin saber cómo./ Y tu mujer que ya no es tu mujer./ Que regresa, aterrada y fascinada a New York./ Y tú, que hablas y escribes y dibujas. Y hasta sonríes*".

Los poemas que reúne esta edición se configuran como manifiestos de una poética sólida, donde la vitalidad se abre paso entre las ruinas: mientras el cuerpo poético cartografía el itinerario que lleva al reconocimiento del "fin de la utopía", en donde "*todo permanece en el silencio gélido del último instante*"; la presencia de los espléndidos peces plateados —espejismos, esporádicos destellos de un tiempo pasado y joven— constituye un Eros que se atesora y se sabe único; un objeto, por momentos inasible, que se adivina necesario para "sobrevivir" a los derrumbes. Me interesa destacar la importancia de este libro en la obra poética de Gutiérrez. Desde aquí puede rastrearse el inicio de nuevos rasgos que constelarán la creación literaria del autor en los años siguientes, tanto en su producción poética como en su narrativa.

<sup>8</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, "Urgencia de la poesía". Ponencia dictada en el 10º Festival Internacional de Poesía de Génova, "Reconstrucción poética del universo". Junio de 2004.

En 1998 se publican, también en Argentina, 36 poemas que habían sido escritos en La Habana, entre 1995 y 1996. En *Fuego contra los herejes* el poeta radicaliza su posición construyéndose a sí mismo, alternativamente, como el hereje, el loco, el escéptico, el hombre vulnerable que esgrime la palabra como amenaza hacia el Poder. En un tiempo donde ya nada sucede, solamente la violencia del hambre y el riesgo de abismarse hacia la no lucidez, el sujeto poético romperá las reglas del juego: no se asumirá "ni lobo ni cordero". Y de las múltiples negaciones que esgrime su trazo, emergerán casi intercambiables entre sí, el yo "estoico, eterno y frugal", y el nosotros "mestizos (...) al aire libre/ ante todos /con música y ron y alegría y lujuria"; imágenes que no se construirán para alimentar la fantasía erótica y política occidental con estereotipos insulares, sino como experiencias mínimas de provocación y resistencia ante el discurso inderrrible del poder político y la realidad opresiva.

En *Fuego contra los herejes*, podemos encontrar contactos con el Ciclo Centro Habana, que se inicia, en narrativa, con la *Trilogía sucia de La Habana* (Gutiérrez: 1998); pero además, este poemario configura los primeros trazos de una estética que se reafirmará, ocho años después, en dos ediciones bilingües de poesía:

*Yo y una lujuriosa vieja negra* (Canadá, marzo de 2006) constituye una edición bilingüe español-francés y reúne 43 poemas –alguno de los cuales ya habían sido publicados en revistas literarias– escritos en La Habana entre los años 2002 y 2003; la edición se acompaña, además, de un CD con la voz de Gutiérrez "diciendo" sus propios versos, y la portada del libro se ilustra con una "naturaleza muerta" del autor, extraída de su colección de pinturas "Peces y manzanas". Por su parte, *No tengas miedo, Lulú. Poesía visual* (Italia, noviembre de 2006) recoge poemas inéditos, junto con algunos publicados en años anteriores.

Las huellas del propio autor en todo aquello que constituye el cuidado de la materialidad y el soporte de las ediciones, así como también el modo de participar en la difusión de su poesía, ilustran claramente la voluntad de intervención que Pedro Juan imprime a su producción artística, rasgo que se había fundado en su primer poemario.

En ambos libros, emerge la crudeza del presente percibido como "caos", susceptible de ser juzgado desde múltiples ópticas; un caos "generador de variables" que la poesía visual pondrá en escena para hacer estallar continuas posibilidades de lectura: mientras que en *Yo y una lujuriosa vieja negra*, la desmesura de lo real ha dejado como saldo una "ciudad antipoética", en donde "el panorama es pavoroso/ bajo el sol y el calor", en donde "es imposible escribir poesía nutritiva/ poesía alimenticia". Mientras que en este libro el sujeto poético endurece el trazo y decide el rechazo definitivo; en los poemas visuales de *No tengas miedo, Lulú*, se pone en escena la fragmentación de los cuerpos, el límite frágil entre erotismo y muerte, entre armonía y monstruosidad. Los poemas visuales se reconocen como piezas perdurables en un contexto social arrasado por la fugacidad, por lo efímero y cambiante, por lo desechable. En estos dos libros, y mediante diversas opciones estéticas, la poética de Gutiérrez exhibe la experiencia de lo real concebida como un *cross road*, un intercambio continuo, una mimesis absoluta, entre literatura y vida cotidiana, al mismo tiempo que configura un universo *posible* para el cual "ya no hay fronteras. Y mucho menos tribunas y púlpitos", que se erige en un tiempo donde "nadie cree (...) en monólogos unipolares".<sup>9</sup>

En el 2008, en la publicación francesa de *Lulú la pérdida y otros poemas de John Snake*, el heterónimo del escritor –John Snake, que había aparecido por primera vez en *Yo, y una lujuriosa vieja negra*– vuelve a circular a través de los versos, cartografiando un devenir que se intuye final. Atestado de alcohol, de sexo y de preguntas, por momentos frágil e infantil, soberbio y miserable, John Snake se narra y es narrado, con un registro coloquial, ya característico en el trazo poético de Gutiérrez. El personaje, el poeta, deambula a través de las páginas signado por el epígrafe de Rimbaud que abre el libro –"...no sabes dónde vas ni por dónde vas,/ entra en todas partes, responde a todo./ Como si fueras un cadáver/ ya no te podrán matar"–, se preguntan por lo decisivo, por lo inaccesible, por la génesis. "¿Dónde está?". No hay respuesta.

Los versos finales del libro nos devuelven hacia el principio, hacia el inicio de la poética de Gutiérrez, donde motivos como la noche, la soledad, la memoria, la búsqueda incesante, el deseo vital, la pequeña tragedia, la melancolía, se redimen en la escritura. La palabra poética conjura el miedo y se erige como única isla perdurable: "...simplifico/ cuando ya no puedo más:/ whisky, tabaco y silencio/ en el crepúsculo/ frente al mar (...) y sólo escuchamos/ en la soledad eterna/ el oleaje furioso/ contra los arrecifes/ y el viento/ aullando/ en la ventana".

<sup>9</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, "El caos", ensayo inédito publicado en el *Website* oficial del autor.

**La realidad rugiendo. Poesía graficada (Cuba, 1987)****La noche**

de vez en cuando  
 necesito quedarme despierto  
 hasta la madrugada  
 violar mis eficientes horarios  
 exponerme al sueño dislocado  
 y dibujar un caracol sin rumbo  
 que camina lentamente

**El adulto (tengo miedo de la felicidad)**

Me acobardan  
 el equilibrio  
 las proteínas  
 la buena salud  
 vivir sin pecados  
 dejar el borde  
 del abismo

por suerte la vida nunca es adulta  
 sino un tren errante  
 papalote sin brújula  
 al regreso  
 los muchachos del barrio  
 me asaltan  
 revólver en mano  
 y jugamos a los pistoleros

**Los que hablan solos**

*"Yo siempre he hablado solo  
 por las calles desiertas"*  
 Fayad Jamís

por el contrario  
 de lo que suponemos  
 muy pocos tenemos valor  
 para enfrentarnos  
 y hablar a solas

**Poesía (Cuba, 1988)****Mar**

la arena se desgrana  
 sobre los contornos del mundo  
 el origen de la vida  
 permanece bronco  
 entre el salitre y el yodo  
 con la furia guardada  
 o la tempestad a punto  
 la espuma roza apenas  
 a un hombre eterno  
 que pesca pensativo  
 trasunto de la eternidad  
 encaje del viento

de nuevo gira la espiral  
 y lo absorbe  
 para desintegrarlo  
 en una geología de ciclo infinito  
 de arena  
 salitre y yodo

### **Silencio**

ese silencio sordo  
 y lejanamente opaco  
 como si estuviera escrito  
 en un papel contaminado  
 ese silencio a punto de romperse  
 que uno presiente  
 reptando  
 en los alrededores  
 ese silencio urbano  
 inconforme  
 con su condena  
 a guardar silencio

### **Lluvia**

La lluvia atruena  
 lava el calor  
 con su viento  
 su aluvión  
 esas gotas se descuelgan  
 felices y se suicidan  
 en mi ventana  
 por alguna alquimia genética  
 la lluvia  
 descubre un rescoldo de la memoria  
 y es un hombre como yo  
 desnudo y hambriento  
 corriendo  
 bajo aquel diluvio primigenio  
 inocente  
 es decir alegre  
 libre

### ***Espléndidos peces plateados (Argentina, 1996)***

#### **Uno hace su historia**

Estoy solo, metido dentro de la noche,  
 como un pájaro de alas enormes.  
 Volando entre dos islas.  
 Volando siempre hacia ti.  
 Volando en silencio.  
 Aleteando en la noche para alcanzarte.  
 No sé si tú volarás hacia mí como hiciste siempre.  
 Ya no lo sé.  
 Tal vez soy yo solo volando en el silencio de la noche.  
 Respirando suavemente  
 y sabiendo que me acerco a ti.  
 Casi te olfateo. Casi te palpo.  
 Al final no importa si llego.

No importa si te encuentro.  
 Lo que importa es el viaje.  
 Lo que necesito es la otra isla.  
 Saber que existe la otra isla.  
 Y que llegaré al amanecer. Con la primera luz.  
 Tal vez ya nadie me espera.  
 Tal vez soy apenas un pájaro solitario perdido en el mar.  
 Volando lentamente, pero con rumbo perdido.  
 Un pájaro volando que te adora,  
 que se ha fabricado dentro la otra isla.  
 Y las alas se le caen.  
 Me pesan como dos plomos las alas.  
 Ya no sé si llegaré.  
 Ni sé si existe la otra isla.  
 No sé cómo vuelo,  
 entre la noche oscura,  
 sin viento, sin luz, sin rumbo.

### Noche de sábado

Llueve fervorosamente sobre la ciudad.  
 Llueve con truenos y luces apagadas.  
 Esa lluvia desoladora y fría  
 acosa al pequeño que me habita en el recodo.  
 En el recodo de los años.  
 Voy hasta allí, intento dormirlo,  
 pero las ráfagas de agua y los truenos entran por las ventanas,  
 se filtran por el techo medio derruido.  
 El muchachito toma la pluma y escribe miles de veces  
 la misma palabra con tinta negra sobre un papel amarillo.  
 Una sola palabra repetida mil veces.  
 Bajo las escaleras  
 y camino mojándome bajo la lluvia  
 y la noche, que se construye imbatible.  
 Noche que traspasa el corazón  
 con su silencio de lluvia.  
 ¿Adónde voy?  
 Abre la puerta. No hay puerta. Un barco enorme  
 enciende sus luces y se mece en el agua negra. Un barco  
 iluminado, borroso en la lluvia, entra al puerto lentamente.  
 El muchachito, aterrado, se acongoja, suelta una lágrima.  
 Ya no hay nada.  
 Ya no queda nada ni esperamos a nadie.  
 Sólo la lluvia.  
 Llueve sobre La Habana en tinieblas  
 y el niño despierto.  
 La Habana chorreando agua, hermosa y callada.  
 La Habana mulata. Y yo despiadado,  
 sigo buscando.  
 Este oficio insano de buscar en las tinieblas.  
 Hasta los fantasmas perdieron el rumbo.  
 Estamos solos tú y yo.  
 No insistas. Déjame caminar sin pensar en nada.  
 Ya no hay regreso a la inocencia.  
 Hemos caminado y perdimos la huella.  
 El viento ha borrado el rastro.  
 La lluvia, las liturgias del canto, el lodo.  
 Un rock duro está sonando lejos,  
 en el centro de la noche con lluvia y truenos.  
 No queda nada más.

La Habana está vacía y desolada. Solitaria y oscura.  
 Sólo el barco iluminado, lento como un fantasma iluminado,  
 sin prisa después de tanta borrasca. El barco entra al puerto  
 y La Habana herida, sin abrir la boca.  
 Tú y yo estamos solos, hermanito mío,  
 en esta ciudad imposible y mágica.  
 Después de la lluvia  
 presiento que te dormirás al fin  
 y la magia de los dioses negros  
 como un manto,  
 después de la lluvia y la noche.  
 La magia de los dioses negros.

### Nuestro hombre en La Habana

*"...después de todo, era posible  
 que se exagerara el valor de la felicidad".  
 Graham Greene*

Todas las despedidas son tristes.  
 Hasta el prisionero que cumple su condena abandona la cárcel  
 un poco entristecido, me dijo un amigo hace muchos años.  
 Por eso ahora no quiero despedirme de nada.  
 Dejaré abiertas las puertas y las ventanas. Y diré "hasta luego"  
 a los que se quedan.  
 Estoy persiguiendo algo que no existe. Y no sé cómo detenerme.  
 Estoy cansado y me endurezco como si siempre tuviera  
 una pistola en la sien. Como si todas las noches  
 pateara un cadáver sangrante en la calle y siguiera mi camino.  
 Creo que tengo una roca en algún sitio  
 donde debía latir otra cosa.  
 Creo que ya basta de proyectos para el futuro.  
 La larga utopía se está acabando.  
 Sólo necesito la fuerza de los orishas y despegar el vuelo.  
 Mi oferta final aún no se ha pronunciado. La utopía termina.  
 Nadie sabe qué puede comenzar ahora.  
 Nadie sabe si comenzará algo más.  
 Nadie sabe si aún estamos a tiempo.  
 Nadie sabe si aún es posible adaptarse.  
 nadie quiere ser el perdedor.  
 Aunque ya se mezclan ganadores y perdedores.  
 Todos, juntos, están de regreso.  
 Largas blasfemias del hombre que no duerme.  
 Imperturbables locuras de carnaval.  
 El romántico soñador está blasfemando.  
 Ahora tropieza con cadáveres en la escalera  
 y patea a los negros borrachos.  
 El eterno utopista no quiere saber nada de las dulces damas  
 que lo asedian.  
 Los espléndidos peces plateados juegan  
 con las ballenas de agosto,  
 pero nuestro hombre en La Habana  
 camina de prisa por Coyacán, entra en la casa de Trotsky,  
 donde todo permanece en el silencio gélido del último instante  
 y con un temblor ve a Dostoievsky llorando  
 en un rincón de la bañera.  
 Nuestro hombre en La Habana perdido en el laberinto frío  
 de la Catedral de San Basilio, en la Plaza Roja.  
 Ya no hay trincheras para ti. Tras de ti se cierra  
 el portón de acero.



Los espléndidos peces plateados saltan a tu alrededor.  
 Anuncian el fin de esta utopía.  
 Habrá que inventar otra.  
 El hombre duro  
 seguirá haciendo escalas porque nada termina definitivamente.  
 Todo se interrumpe. Y renace. Una y otra vez.  
 Es la historia de siempre.

### **Fuego contra los herejes (Argentina, 1998)**

#### **Animalitos enjaulados y embarrados de mierda**

Estuve siguiendo a Gunter Grass  
 por toda la ciudad  
 Yo me quedaba en silencio  
 recostado en algún rincón  
 escuchando  
 Alguien le preguntó por La Habana  
 y el tipo dijo: "Me recuerda a Calcuta.  
 Perdí el habla ante tanta pobreza y miseria. No pude  
 escribir en los primeros meses allí".

Yo también perdí el habla al escucharlo  
 Salí noqueado  
 y regresé a mi barrio  
 No había ni un poco de ron  
 para volver en mí  
 Doy unas vueltas  
 buscando algo que comer  
 hago una cola  
 para dos cucharadas de picadillo de soya  
 a veces me produce diarrea  
 pero no hay otra cosa

Estamos en la cola  
 y vienen unos tipos con camisetas del UCLA  
 y cámaras profesionales  
 Éramos un buen bocado  
 flacos y desnutridos  
 Trato de esconder mi rostro  
 pero el cabrón fotógrafo es bueno  
 (además tiene película abundante)  
 y dispara ráfagas

Se me aprieta el culo de vergüenza  
 y recuerdo que yo hacía lo mismo  
 en las favelas de Sao Paulo  
 en los basureros de Bogotá  
 y en los tianguis míseros de Guatemala  
 La gente escabullía el rostro  
 y yo no entendía por qué.

#### **Nuevo elogio de la locura**

*"los que han pecado conscientemente  
 buscan disculpa en la locura"  
 Erasmo de Rotterdam*

Rompo unas notas impublicables  
 sobre capitalismo y socialismo

las rompo rabiando  
 Entonces ¿qué hacemos?  
 Nada  
 Por ahora no podemos hacer nada  
 Además es peligrosa esa información  
 de los exploradores de avanzada  
 Aunque  
 después de todo  
 siempre es posible aterrizar  
 en los agobios eternos del ser humano  
 comida y dinero  
 Algunos escapan  
 de Tánger a Munich de Oxaca a Los Ángeles  
 de La Habana a Key West  
 Antes lo hicieron en sentido inverso  
 flujos y reflujos  
 como siempre  
 detrás del cabrón dinero  
 Los que se quedan buscan refugios  
 y se convencen de que todo pasará  
 y siguen sonriendo

Ah, qué mierda tan negativa  
 Es deprimente  
 y no sé por qué coño escribo así  
 Será la luna en cuarto creciente  
 y los unicornios perdidos  
 Todo perdido  
 rabos de nube estrellas corazones fugaces  
 tus huesos adorables  
 Tal vez puedo hacer el último intento  
 un verso  
 uno solo  
 sobre la posibilidad de rearmar la utopía  
 Mierda y más mierda  
 Tengo la espalda ardiendo  
 cruzada a latigazos  
 y todavía pienso en rearmar la utopía

Me falta lucidez  
 En el rebaño no hay buenos puntos de observación  
 y sólo vemos cabezas alrededor nuestro  
 La lucidez se enturbia si estás en el rebaño  
 ¡Mi reino por un poco de lucidez!  
 ¿Cómo salir del caos?  
 o al menos ¿Cómo entender el caos?  
 un oráculo que me lance las runas  
 y me diga  
 señor usted es un pesimista de mierda  
 no tiene razón para estar agobiado  
 manténgase tranquilo  
 sujete firme la cuerda y no afloje señor

Es así  
 Después de todo  
 Yo soy mi pequeño y poderoso Dios.

*Yo y una lujuriosa vieja negra (Canadá, 2006)*

### **Regreso prohibido**

Mi trabajo consiste en sacarte los ojos  
 arrancarte el pellejo

desollarte  
 dejarte loco  
 lanzar tu cuerpo a las llamas  
 para que jamás regreses  
 a la ciudad de tu infancia

### **La vida secreta\***

Desde mi azotea  
 La Habana de noche  
 apenas iluminada  
 frugal y estoica  
 La Habana soporta estos años  
 como una vieja dama/ sabia y silenciosa.  
 No despega sus labios  
 para protestar  
 y se deja lamer el costado  
 por la espuma y la salitre  
 La vieja dama oculta sus heridas  
 esconde sus cicatrices  
 y me confiesa/ tarde en la noche:  
 No importa  
 tú pasarás  
 todos pasarán.  
 Yo soy eterna  
 y siempre estaré aquí  
 con mi enorme corazón  
 palpitando al viento  
 Entrego mi amor/ y no sufro  
 Soy la ciudad de piedra  
 La ciudad eterna

\* Este poema, y al igual que otros extraídos de *Espléndidos peces plateados*, *Fuego contra los herejes* y *Yo, y una lujuriosa negra vieja*, se reúnen en la edición de poesía visual: *No tengas miedo*, Lulú (Italia, 2006).

### **Lulú la perdida y otros poemas de John Snake (Francia, 2008)**

#### **La virginidad de Rimbaud**

||

¿Demasiado difícil?  
 lo importante es difícil.  
 Mis lectores quieren carne y deseo.  
 Prohibición, Lujuria sadomaso, Hambre  
 y Miseria/ El Gran Burdel a toda máquina/  
 John Snake el pornógrafo/ Sí, muy bien, aceptado/  
 Pero pocos pueden ver entre bambalinas.  
 La mayoría prefiere disfrutar el montaje a distancia  
 y ya tarde  
 levantarse de su butaca/ aplaudir  
 y salir a la noche  
 a beber una copa/ hacer vida social/ y elogiar  
 a Johnny: "Oh, sí, es un gran pornógrafo. Siempre  
 se supera a sí mismo. Increíble. Algún día le darán  
 el Nobel de Pornografía".  
 Eso es simple.  
 Meter putas y chulos descerebrados  
 y lanzar el burdel a todo galope río abajo/  
 a favor de la corriente/

¡No!

Lo decisivo es inaccesible/ El manantial/ La génesis/  
¿Dónde está?

Ah, Johnny, te pones serio/ melodramático/  
Nada es decisivo, Jhonny/ No seas enfático.  
Vivimos rodeados de fantasmas  
que aúllan.

Condenados al fuego/ y tú  
aspirando a encontrar lo decisivo/ ¡No jodas, Johnny!  
Eres tan ingenuo y soberbio como Rimbaud.  
Creo que te pondré a un lado.

Ya no tengo nada que leer/ hasta los poemas  
de John Snake vienen saturados de frivolidad  
y celofán de colores.

**Poemas visuales de *No tengas miedo, Lulú* (Italia, 2006)**





## Argumentos

## EL FLUCTUANTE RELATO DE LA IDENTIDAD CRIOLLA. OBSERVACIONES A PARTIR DE NARRACIONES DE LA INDEPENDENCIA, DE DARDO SCAVINO

Juan Antonio Ennis\*

“Vengo de vivir entre los bárbaros”  
Carpentier, *El siglo de las luces*.

1

En un ejercicio ejemplar del cepillado a contrapelo de la historia al que convocara Benjamin, una de sus comentaristas más reputadas revisa, asociando dos nombres no habituados a encontrarse, lo que entiende una paradoja en dos tiempos. Así, “Hegel and Haiti” propone un verdadero salto de tigre sobre el continuum de la historia, desde lo inexplorado de un tema en la actualidad al silencio del filósofo de Jena sobre los hechos contemporáneos en la isla del Caribe. La primera paradoja es bien conocida y fue ampliamente trabajada por Louis Sala-Molins (1987: 206-280): los mismos pensadores que proclamaban la libertad como el estado natural e inalienable del hombre podían aceptar como un hecho igualmente dado, parte del mundo tal cual es, la explotación de miles de esclavos coloniales (Buck-Morss 2000: 822).

Ese cepillado a contrapelo se ofrece como metodología para llevar a cabo aquello que, según Benjamin (2003 [1935]: 79) ninguna historia de la cultura habría hecho hasta ahora: hacer justicia a la constatación de que no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de la barbarie. Carpentier ya noveló en *El siglo de las luces* las contradicciones del fervor jacobino a la hora de alcanzar el orden colonial, donde la historia de la abolición de la esclavitud que Victor Hugues trae con la guillotina y los impresos del decreto de Pluvioso del Año II será retrotraída ya en 1802 con igual o mayor ahínco. Quizás la imagen extrema de esta contradicción es la evocada por Buck-Morss (2000: 865), donde los soldados enviados por Napoleón a reprimirlos escuchan a esos antiguos esclavos cantar la Marsellesa y se preguntan si no estarán combatiendo en el lado equivocado. “Vengo de vivir entre los

bárbaros” (p. 242), dice Esteban al final del cuarto capítulo de la novela de Carpentier, luego de pasar por la Revolución y el Terror en Francia y de ver finalmente la ciencia y la racionalidad modernas aplicadas al tormento de los esclavos en las colonias holandesas –en un tránsito que en cierta medida encuentra reflejos en el trabajo de Buck-Morss.

El segundo momento de esta paradoja reside en el presente: “If this paradox did not seem to trouble the logical consciousness of contemporaries, it is perhaps more surprising that present-day writers, while fully cognizant of the facts, are still capable of constructing Western histories as coherent narratives of human freedom” (ibid.). La evidencia contraria, al ritmo de la progresiva especialización y compartimentación del conocimiento (incluso en el terreno de los estudios considerados “subalternos”), puede ser relegada al margen, puesto que toda evidencia contra el propio constructo pertenece sencillamente a la historia de otro. No habría, así, lugar entre las disciplinas universitarias que reproducen el relato heredado de la historia, para uno que reúna esos dos nombres: Hegel y Haití. Aquello, pues, que la autora propone a lo largo de un camino inevitablemente sinuoso, es una historia in-disciplinada. “My apologies, but this apparent detour is the argument itself”, dice Buck-Morss antes de comenzar a interrogar esta constelación desde los comienzos de la Modernidad occidental, en la “Edad de Oro” de la cultura en los Países Bajos, sostenida por el dominio mercantil y la economía esclavista. El problema reside en la forma del relato, en el examen de la violencia que lleva en sí el entramado de esta paradoja como relato coherente.

\* Juan Antonio Ennis (La Plata, 1979), profesor en letras por la Universidad Nacional de La Plata y doctor por la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Es profesor de Literatura Española en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral e investigador del CONICET. Autor de *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en Argentina desde 1837* (Peter Lang, 2008), y de numerosos trabajos de crítica literaria e historiografía lingüística publicados en medios especializados del país y el exterior.

Por eso mismo, como es sabido, las etapas críticas en el proceso de construcción de la nación se ven atravesadas por la disputa por el sentido de la historia, por imponer una narración legítima y un sujeto para ella. Entre los debates que tuvieron lugar en el Chile de los años 40 del siglo XIX, el suscitado por el estudio historiográfico de José Victorino Lastarria titulado *Investigaciones sobre la influencia de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile* (1844) ocupa un lugar central en tanto disputa por el sentido de la historia como relato de sí y fundamento de un proyecto de nación. La crítica de Bello en este sentido no apunta al rigor del historiador en su trabajo, sino a las bases ideológicas del mismo. El modelo del despotismo español es así una versión menor del romano, y lega apenas algunos monumentos mal mantenidos, al mismo tiempo que la solidez de una tradición y una lengua de cultura, la posibilidad de reclamar una estirpe occidental y con ello una parte en la civilización moderna. Así, Bello formula una política de la lengua y de la cultura que consiste en expulsar de la historia a todo aquello que no quepa en la gramática de lo Mismo:

*Las razas indígenas desaparecen, y se perderán a la larga en las colonias de los pueblos trasatlánticos, sin dejar más vestigios que unas pocas palabras naturalizadas en los idiomas advenedizos, y monumentos esparcidos a que los viajeros curiosos preguntarán en vano el nombre y las señas de la civilización que les dio el ser.* (Bello 1970 [1844]: 85)

Se trata, entonces, de pensar las formas y los usos del relato. Al introducir su ya clásico *La conquista de América*, Todorov dice que su tema es el más general del “descubrimiento del otro”, y que aquello que da título a su libro va directamente vinculado con el método elegido, uno más cercano al *mythos* (como relato ejemplar) que al *logos* de la razón argumentada. Posteriormente, Todorov (2008) ha vuelto a insistir en la necesidad del relato ejemplar, del cultivo de una memoria histórica como maestra del presente, en el sentido del *exemplum* didáctico-moralizante tradicional. El *mythos*, en este sentido, reside en el uso ejemplar de la historia, probablemente, entre otras cosas, en hacer hablar a esas piedras mudas. Una forma de pensar que pone en el centro la lógica del relato. El mito se emparenta con la arqueología en tanto hace hablar a los objetos, otorga sentido a su reunión. El paroxismo en este caso es el de Schliemann

ordenando (dando orden y llevando adelante) las excavaciones de Troya a partir del *mythos* de la *Iliada*: la dramatización de un juego de “asociación libre” con la *Iliada* que le permite poner un nombre, una historia y una geografía a todos sus hallazgos y polemizar con los historiadores profesionales que no podían oponer ninguna prueba material a la impugnación de su relato (Cobet 2007: 77s.). *Historia magistra vitae*, como reza la sentencia ciceroniana: al abrir su crítica al texto de Lastarria, Bello prefiere esa función ejemplar. Benjaminiano *avant la lettre* y a la inversa, proclama la necesidad de un ordenamiento teológico-teleológico de la historia para no dejarla revelarse como la montaña de escombros que el ángel de la historia no puede dejar de observar en la tesis IX:

*La historia es el oráculo de que Dios se vale para revelar su sabiduría al mundo, para aconsejar a los pueblos y enseñarles a procurarse un porvenir venturoso. Si sólo la consideráis como un simple testimonio de los hechos pasados, se comprime el corazón, y el escepticismo llega a preocupar la mente, porque no se divisa entonces más que un cuadro de miserias y desastres* (Bello 1970 [1844]: 76).

En ese sentido, la sabiduría divina aconseja dejar que el huracán de la historia como progreso termine de exterminar a aquellos cuyas voces recuperara al calor de la poesía independentista. La sentencia de Bello, así, no sólo contradice, sino que incluye su poesía anterior: no habrá poema que haga hablar a esos monumentos, sentenciados al exterior de la historia.

Veinte años antes de que Bello se encontrara trabajando en sus proyectos de mayor alcance y ambición en Chile, mientras procuraba en Londres dar forma a la primera empresa cultural criolla de valía en letra impresa, Bernardo de Monteagudo, en 1823, sentaba en su *Memoria* las bases para la que sería una de las premisas fundamentales del pensamiento de Bello en la legislación del estado y de la lengua. De acuerdo con la paráfrasis de Scavino (2010: 292):

*Monteagudo no podía ser más claro: la única clase verdaderamente emancipada con las llamadas revoluciones de la independencia fue la clase de los propietarios y capitalistas, porque la propiedad y el capital son, para él, y para los miembros de esta misma clase, sinónimo de emancipación e independencia, de modo que sólo una sociedad de propietarios y capitalistas*

*podría alcanzar la perfecta democracia. La mayoría de las flamantes repúblicas hispanoamericanas van a aplicar, en efecto, este principio limitando el derecho a voto a los propietarios y patrones.*

Pero antes, el mismo nombre aparece enunciando en la oración inaugural de la Sociedad Patriótica de Buenos Aires el relato de la “hermandad americana”. “Bernardo de Monteagudo, 1812”: este primer título con el nombre del revolucionario tucumano, además de las suyas, incluye otras marcas en la identificación criolla con el decurso de la historia americana que la Conquista habría venido a interrumpir. En la poesía independentista que Bello escribe desde Londres, la “hispana gente advenediza” ha venido a usurpar y vituperar el “imperio del sol”, y “nuevos y más felices capitanes” (“no se trata ya de guerreros incas, sino de militares criollos”, aclara el autor) vendrían a vengarlo. Así, “la epopeya popular americana de la revolución –entendida aquí en un sentido literal– suele aparecer como una inversión de la conquista o como una contra-conquista” (Scavino 2010: 97). La civilización que el sable criollo venía a redimir y que –en los versos de Francisco Acuña de Figueroa que Scavino cita algunas líneas antes de los de Bello– gritaba “¡Venganza!” por la boca de un Atahualpa redivivo, es veinte años después –cuando Bello ya ha abandonado el exilio londinense para convertirse en rector no sólo de la Universidad de Chile– silencioso monumento, resto incomunicable de una lengua desaparecida (como esa huella gramatical africana que los lingüistas se afanan en buscar en los diversos criollos, cuya base léxica es siempre la de la potencia colonial-esclavista europea).<sup>1</sup> El argumento de Lastarria coincide con la retórica independentista de Bello, sólo que veinte años más tarde, y la contradice al extremo al hacer heredero del ímpetu emancipador del araucano a un “pueblo” mestizo y no a la élite hegemónica cuyo portavoz era Bello, y que aparecía como la legataria del orden colonial. Con Álvaro Kaempfer (2006: 14):

*El predominio de la lectura liberal que ligó la formación nacional al peso, cohesión y*

*protagonismo de las elites se vio cuestionado por la presunción de otro agente en la narrativa histórica e historiográfica nacional. De hecho, el éxito del proyecto nacional en su enfrentamiento con el legado colonial, sugería Lastarria, habría dependido de un protagonismo mestizo, criollo y subalterno.*

La concepción romántica del pueblo y del pasado en Lastarria aparece así como una disidencia fundamentalmente anacrónica, pone en crisis el orden del relato que legitima el presente y amenaza con revelar la contradicción que le es inherente.

## 2

La exposición y respuesta, el esfuerzo por leer y pensar esta aparente contradicción es lo que Dardo Scavino ha dado en llamar *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio* (Eterna Cadencia, 2010). Un libro que, haciendo honor a su título, narra una búsqueda, expone (indisciplinadamente) sus hallazgos e incita a la lectura. Probablemente por eso, al intentar comentar el libro, inevitablemente se comienza hablando de otros.

Si lo criollo es lo doble y la afirmación de su identidad se despliega en este juego de la consustanciación y la indiferencia frente a su entorno, la fórmula hallada por Scavino resulta sumamente eficaz: doble relato, doble registro, complejidad de una hegemonía basada en la adaptación permanente. La «diferencia» criolla, el relato que articula su constitución como sujeto relacional,<sup>2</sup> se juega siempre entre la afirmación y la negación de una o más filiaciones: “Como cualquier otro relato –como cualquier otro mito, incluso–, la epopeya del pueblo americano delimita una identidad y una oposición, una identidad y un adversario, una equivalencia y un antagonismo” (Scavino 2010: 91). Esa diferencia, que permite alimentar el fervor independentista y posteriormente cimentar el dominio de una minoría, encuentra su riesgo en la etimología. Como recuerda Scavino al recorrer el “Memorial de agravios” (1808) de Camilo Torres Tenorio, el mote de *criollo* llevaba en sus antecedentes la impugnación

<sup>1</sup> “Analysis of discourse on the African contribution to Papiamentu has shown, however, that in the case of Creole languages their relation with the popular referred not only to the ‘primitive’ within European culture but that the ‘primitive’ of anthropology was identified as the lurking presence of their Afro-Curaçao speakers and its possible influence on the language” (Bachmann 2007: 103).

<sup>2</sup> La constitución relacional del sujeto criollo ya había sido explorada anteriormente (por ejemplo, por Mary-Louise Pratt), lo que diferencia el enfoque de Scavino reside en el énfasis en la constitución de ese sujeto a partir de ese relato cuya arqueología presenta el libro. Pratt: “El sujeto criollo poscolonial, como todos los sujetos, se constituyó relacionalmente, con respecto (entre otras cosas) a los españoles, los europeos del norte y los no blancos americanos. Dentro de la sociedad americana, ese sujeto se creó imaginativamente a sí mismo en parte a través de la imagen de la horda indígena construida como su otro bárbaro. Los españoles también eran bárbaros” (Pratt 1995: 328).



de toda legitimidad para el reclamo de trato igualitario como hermanos de sangre de los españoles: “Recordemos que *criollo* viene del portugués *crioulo*, denominación de los *criados* en, y de, una casa señorial, a los domésticos de una *familia* en el sentido romano del vocablo”. La doble preposición (en, y de) cobra sentido en cuanto el problema de la legitimidad y del relato que cimienta la hegemonía criolla es el del legado, la herencia, la propiedad recibida: “Los criollos ocupan, en este aspecto, la posición de los hijos no reconocidos y, por decirlo así, desheredados, en la perpetua situación de buscar ese reconocimiento y de reclamar una fracción proporcional de los bienes patrimoniales” (Scavino 2010: 73). Mabel Moraña ha caracterizado la posición liminar del criollo desde el Barroco, como un sector social que “afirmado a la vez en la herencia, la riqueza y la territorialidad, pugnaba por el reconocimiento social, la participación política y la autonomía económica” (Moraña 1998: 48). El estigma que justifica el recelo ante el criollo y el coto puesto a su ascenso en la estructura del poder colonial se relaciona precisamente (al igual que sucede con el indiano en la metrópoli), con su carácter de “gente advenediza”: “Se sabe, por ejemplo, que los criollos no alcanzaron puestos de jerarquía eclesiástica o civil, salvo excepciones. También existe extensa documentación que demuestra la resistencia al criollo dentro del clero regular. Se consideraba que la “santidad” de este grupo era dudosa, dado el medio social del cual surgía el criollo, dominado por el afán de éxito y ascenso social, la codicia y el resentimiento” (Moraña 1998:35-36). En *Narraciones de la independencia*, esta tensión se explica con especial eficacia a través del juego entre el *ius solis* y el *ius sanguinis*. Hijos de la misma tierra que Atahualpa, los criollos reclaman el concurso de sus descendientes para librarse de la opresión española como extranjera; descendientes de Pelayo y de su estirpe reconquistadora-conquistadora, una vez emancipados se afirmarán en la herencia del derecho de propiedad sobre esa misma tierra que conquistaran sus padres, para constituirse en la casta hegemónica. Por eso, como ha observado Palti (1994) también en Monteagudo, después del jacobinismo viene el descubrimiento de “los infernales efectos del espíritu democrático”, que lo llevarán a proponer un gobierno fuerte que, apoyado en las clases propietarias, reprimiera todo ímpetu igualitario y organizara la educación. Al organizarla, tiempo después, Bello afirmará que en Chile, el país es dirigido “por la clase de los propietarios, para suerte de éste” (cf.

Stuven 2000: 63). Las palabras cambian de dueño y su vaivén da sentido a la premisa del libro de Scavino (2010: 281): “No hay que pensar [...] las narraciones a partir de los sujetos, como si estas solo fuesen una transcripción de la “visión del mundo” de ellos, sino los sujetos mismos a partir de las narraciones”. El criollo, bajo el cual recae en la colonia la sospecha de ese carácter traslada al español el mote de “advenedizo” para reclamar la legitimidad de su herencia. La figura de Monteagudo recorre el texto de Scavino y lo cierra como ejemplo claro del vaivén característico del “fervor contradictorio” criollo: de su juventud apasionadamente jacobina a la defensa de la democracia de los propietarios, “las fluctuaciones de Monteagudo –las mismas que Ramos Mejía calificaría de “histéricas”– habían sido las oscilaciones de muchos personajes de su generación, e incluso de algunas generaciones que lo precedieron y de muchas que lo sucedieron” (Scavino 2010: 299).

El libro de Scavino divide su inventario en cuatro cuerpos: “Antes de las revoluciones”; “Durante las revoluciones”; “Después de las revoluciones” y “La hegemonía criolla y la constitución del pueblo americano”. En el tercero de ellos, casi cien años después de la revolución, Lugones integrará originalmente los dos relatos, el de la epopeya americana y el de la novela familiar criolla, separando la independencia de la revolución. Los criollos, para él, son descendientes sin dudas de los españoles, es más, de los hijos acriollados de los invasores árabes que emprenden la Reconquista y luego la Conquista. Lugones, que “no sólo descarta una alianza con los demás americanos sino que justifica y, por decirlo así, celebra su exterminio”, hace a estos guerreros artífices de la independencia, mientras la revolución se reduce al producto del interés económico de una ínfima burguesía –un interés económico que es, sin embargo, también sobre todo el suyo:

*La independencia había sido obra de guerreros, esos mismos guerreros que iban a dominar buena parte de la historia política argentina e hispanoamericana del siglo XIX. La revolución, en cambio, había sido obra de comerciantes e industriales, de contrabandistas y fabricantes de velas de cebo. La independencia criolla había favorecido esa revolución porque estos guerreros, al igual que sus antepasados, poseían el “monopolio de la tierra” y precisaban exportar sus frutos. (Scavino 2010: 197)*

El tránsito del proteccionismo borbónico al libre comercio es también la explicación que encuentra Justo Sierra en el capítulo anterior (“Justo Sierra, 1900”) para una evolución traducida a un registro biologicista especialmente caro a la época. En este marco, “Sierra sustituye [...] la metáfora botánica de la *raíz* por aquella de la *cepa*, dado que esta puede adaptarse a nuevos suelos y recibir, a modo de injertos, otros cepajes” (id.:188). En ambos casos, se trata de establecer la simultánea continuidad (de un grupo o, en el caso de Justo Sierra, de una empresa, de la apertura y salida del aislamiento de América) y ruptura en el proceso independentista.

El cuarto cuerpo abandona la titulación por nombres y fechas y contribuye a la definición de otro eje que ya se observa en el desarrollo anterior, ensayando una gramática del doble relato (de la epopeya americana y la novela familiar del criollo) que cimienta la hegemonía criolla que le da título que aporta a su (des)montaje arqueológico el rigor filológico necesario.

3

Il était un temps où l'archéologie comme discipline des monuments muets, des traces inertes, des objets sans contexte et des choses laissées par le passé, tendait à l'histoire et en prenait sens que par la restitution d'un discours historique; on pourrait dire, en jouant un peu sur les mots, que l'histoire de nos jours tend à l'archéologie, à la description intrinsèque du monument (Foucault 2004 [1969]: 320).

Todo está en un título. Haciendo uso de un estilo que, armado de las libertades del ensayo, no se sustrae sin embargo al rigor de un buen conocedor de su archivo, Dardo Scavino explora las *Narraciones de la independencia*, concentrándose en los documentos de esta época, pero ensayando asimismo saltos y cruces que van más allá del mero señalamiento de antecedentes y vestigios.

Un título que, por supuesto, incluye el subtítulo. Todo lo que va al frente. Más de cuarenta años después de que este uso en particular de la palabra ocupara su subtítulo más célebre y efectivo en su voluntad programática en *Las palabras y las cosas* de Foucault, la palabra “arqueología” no puede pensarse como promesa de originalidad, aunque sí, sin dudas, como desafío.

La historia dispone el suelo para la arqueología, o de otro modo: el arqueólogo

desmonta y relee el relato heredado, haciendo ver sus costuras y los vacíos que oculta. El paisaje que ofrece Scavino no traiciona la promesa del subtítulo, y ofrece desde el índice la imagen de una labor de arqueólogo. Una serie de piezas homologadas en la marca común del nombre y la fecha (desde Carlos de Sigüenza y Góngora, 1692 hasta Bernardo de Monteagudo, 1823) en una plausible disposición que no es necesariamente la de la sucesión cronológica sino la de la congruencia de un conflictivo y al menos doble relato de identidad criolla. Para proseguir con lo que se ha dado en llamar la armazón paratextual del libro, habría que completar con la indicación de la cita liminar que da título e impulso al trabajo, donde Octavio Paz describe la confusión del criollo, quien “se sentía heredero de dos imperios: el español y el indio. Con el mismo fervor contradictorio con que exaltaba al Imperio hispánico y aborrecía a los españoles, glorificaba el pasado indio y despreciaba a los indios”. La respuesta a esta contradicción, que Scavino identifica con el doble relato de la identidad criolla, se encuentra en la palabra clave no alojada en su envoltorio, pero de igual importancia en el sostén teórico del texto: hegemonía. La contradicción no es más que adaptación (la hegemonía, con Williams, es por definición adaptativa) y los vaivenes del relato no se limitan a la colonia y la independencia, sino que atraviesan los dos últimos siglos de historia latinoamericana en sus diversas modulaciones. Mediando el epílogo, la labor del arqueólogo actualiza su mirada. Como enseña Benjamin en el fragmento “Exhumar y recordar”, en el que el historiador o memorialista se equipara al arqueólogo, no son sólo los objetos hallados que se deben inventariar en el informe de este último, sino sobre todo aquellos que se debió atravesar para llegar a ellos:

*La hegemonía criolla resulta en este aspecto inseparable de la narrativa liberal y burguesa en América Latina. Esto explicaría por qué el racismo de esa minoría recrudescer cada vez que este proyecto se ve amenazado por la plebe o cuando sencillamente pone a los Estados al borde de la ruina, como ocurrió en algunos países de la región tras la imposición de los planes neoliberales durante los años noventa.* (Scavino 2010: 298)

La tesis de este doble relato, el de la epopeya de la independencia y el de la novela familiar criolla explica asimismo una relación entre historia y arqueología que también juega con

los pliegues de cada término. Es decir: más allá de la especificidad foucaultiana de la arqueología como práctica renovadora del discurso histórico, hay una arqueología que puede pensarse, con Furio Jesi, como suspensión de la historia, sustracción momentánea a su economía. Esta oposición entre historia y arqueología tiene a su vez su reverso violento en la sentencia de Bello. Allí, la novela familiar criolla devenida programa de estado se ocupa de pasar su relato a la historia, relegando su otro a una arqueología como disciplina de los monumentos mudos.

Por eso, en ese borde se juega algo que va más allá de la contradicción y que se presenta como el relato de un relato: de cómo el sujeto criollo se constituye a partir de la respuesta a dos interpelaciones: “Si un significante es lo que representa a un sujeto para otro significante, entonces *criollo* significa “europeo” para *indio* y “americano” para *español*” (p. 280). Pero ese borde nace de un riesgo y tiene una historia política que es la historia de las coincidencias y deslindes en el discurso, donde tras hacer gritar a Atahualpa para arrebatar la administración a los españoles, los criollos deben volver a Europa. O deben poner en limpio que esta independencia de España no tiene por objeto vengar al Inca, sino tomar a su cargo la administración de su expolio para integrarla al mundo del libre mercado. Uno de los textos fundacionales de la literatura latinoamericana postindependentista –paradójico síntoma, como señalara Pratt (1995: 303)– “La agricultura en la zona tórrida”, se escribe en Inglaterra después de 15 años de exilio. Probablemente el mapa de la arqueología de Scavino puede extenderse, completarse, ramificarse, y quizás esa es una de sus mayores virtudes.

Los criollos se independizan de España para volver a Europa. Romper con la madre patria sin salir de la matriz europea. Así, el viaje de vuelta se hace con libros. Si la *Bildungsroman* del jacobinismo criollo se escribe a partir del contrabando de libros franceses prohibidos, podría hacerse un relato del viaje de vuelta cuyo paradigma vislumbrara Mary-Louise Pratt en los *Viajes* de Sarmiento, pero que se abre de diversos modos con Bello y Echeverría (el joven poeta viajando a Europa con *La lira argentina* bajo el brazo), y encuentra un matiz particular o síntesis en el trabajo de Bello sobre el Cid, en el filólogo criollo que toma a su cargo el tesoro medieval hispano a falta de filólogo local que se ocupe de él). Hay una renovada y muchas veces contradictoria disputa por la lectura del pasado y una desesperada búsqueda de lectores: Bello en Londres,

Sarmiento y Echeverría en París cuentan con el distante lector americano, pero necesitan ser leídos por los europeos. Por eso toda arqueología de lo criollo es a la vez una antología. Como observaba Furio Jesi (1979: 50), la arqueología, «como ciencia del objeto, del documento no escrito, de la cosa antigua» tiene un parentesco cercano con “la ciencia del mito y la bibliofilia”. ¿Cómo?: “en la medida en la cual rescata a la cosa del fetichismo económico” (Jesi 1979: 50). La arqueología, usando el término de Agamben, profana el orden dado.

Hay, desde luego, una obsesión o principio rector de la antología (podría pensarse así, como una antología de lecturas), la matriz dada por el doble y contradictorio relato de la hegemonía criolla: “*Primus inter pares*: la epopeya popular cuenta la historia de los *pares*, mientras que la novela familiar narra los orígenes del *primus*.” (68) No casualmente, esta reflexión concluye el primer “excursus” del libro, “Hegel, 1807”. Los criollos vuelven a narrarse la conquista, hermanándose con sus víctimas para expulsar al otro dominante (hermanos que se unen fuerzas para acabar con el imperio de un padre despótico), para luego asegurar su hegemonía retomando el camino de la Historia, cuyo sujeto es Europa, pero esta vez la Europa de la modernidad ilustrada y el libre comercio. Como decía Alberdi: “Los americanos hoy somos europeos que hemos cambiado maestros: a la iniciativa española, ha sucedido la inglesa y francesa. Pero siempre es la Europa la obrera de nuestra civilización. El medio de acción ha cambiado, pero el producto es el mismo.” (Alberdi 1980: 91). Lo mismo valdrá para Justo Sierra, para quien “al fin y al cabo, no tendríamos que hablar de revoluciones sino de evoluciones” (p. 190). El libro de Scavino explora y dispone –como ha definido Didi-Huberman (2008) el procedimiento del desmontaje y montaje de la historia– las diferentes instancias y mecanismos que operan en el dispositivo de la identidad criolla, desde Sigüenza y Góngora hasta Octavio Paz, Neruda y Murena, revelando la contradicción como la garantía de la continuidad: la hegemonía del *primus inter pares* criollo se mantiene en la medida en que puede adaptar su relato y escoger el linaje que garantice la legitimidad de su herencia material y simbólica.



"Señoras por la mañana". Litografía de Moulin (Imprenta Bacle), Buenos Aires, 1833.

## Bibliografía

- Alberdi, Juan Bautista (1980 [1852]). *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina, derivadas de la ley que preside el desarrollo de la civilización en la América del Sur*. Halperín Donghi, Tulio (ed.). *Proyecto y construcción de una nación (Argentina 1846-1880)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bachmann, Iris (2007). "Negertaaltje or Volkstaal: The Papiamentu Language at the Crossroads of Philology, Folklore and Anthropology". *Indiana* n° 24; 87-105.
- Bello, Andrés (1970[1844]). "Investigaciones sobre la influencia de la Conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile. Memoria presentada a la Universidad de Chile en la sesión solemne del 22 de septiembre de 1844, por José Victorino Lastarria". *Antología de Andrés Bello*. Santiago: Fondo Andrés Bello; 75-89.
- Benjamin, Walter (2003 [1935]). "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker". *Das Kunstwerk mi Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp; 65-107.
- (2007). "Ausgraben und Erinnern". *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp; 196.
- Buck-Morss, Susan (2000). "Hegel and Haiti". *Critical Inquiry*, v. 26 n° 4; 821-865.
- Carpentier, Alejo (1980 [1962]). *El siglo de las luces*. Barcelona: Bruguera.
- Cobet, Justus (2007). *Heinrich Schliemann. Archäologe und Abenteurer*. Munich: Beck.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Foucault, Michel (2004 [1969]). "Introduction à L'Archéologie du savoir". *Philosophie. Anthologie*. Paris: Gallimard; 318-334.
- Kaempfer, Álvaro (2006). "Lastarria, Bello y Sarmiento en 1844: Genocidio, historiografía y proyecto nacional". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 63-64; 9-24.
- Jesi, Furio (1979). *Materiali mitologici*. Torino: Einaudi.
- Moraña, Mabel (1998). *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM.
- Palti, Elías (1994). "Orden político y ciudadanía. Problemas y debates en el liberalismo argentino en el siglo XIX", *EIAL*, 5, 2. [http://www.tau.ac.il/eial/V\\_2/palti.htm](http://www.tau.ac.il/eial/V_2/palti.htm)
- Pratt, Mary Louise (1995). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Bernal: UNQUI.
- Sala-Molins, Louis (1987). *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Scavino, Dardo (2010). *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Stuven, Ana María (2000). *La seducción de un orden*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Todorov, Tzvetan (1987). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

---

Observando el accidentado devenir del relato de la identidad criolla que instituye a su sujeto en el rol hegemónico que ocupará a partir de las guerras de independencia, el presente trabajo propone una aproximación a las vías de indagación que abre el último libro de Dardo Scavino, *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*, en un análisis centrado en las dos categorías que éste articula en su título: narración y arqueología.

By observing the checkered course of the narrative of creole identity, which establishes its subject in the hegemonic role that it will occupy from the independence wars onwards, the present work proposes an approximation to the lines of inquiry opened by Dardo Scavino's *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*, through an analysis focused on the two categories that the same title of the book articulates: narrative and archeology.

Palabras Clave: Identidad - Narración - Independencia - Arqueología - Scavino

Key words: Identity - Narration - Independence - Archeology - Scavino

## EL RIESGO BROMISTA. ENTRE TERRITORIOS, DEÍCTICOS Y VALORES “POST”. A PROPÓSITO DEL ÚLTIMO LIBRO DE JOSEFINA LUDMER

Hernán F. Pas\*

I.

En la entrevista que, hace ya tres años, ofreció al suplemento *N* de *Clarín* (01/12/2007), Josefina Ludmer comenzaba diciendo que ya no hacía más crítica literaria y que esperaba que su próximo libro, por lo tanto, no se incluyera en los estantes que destinan a esa disciplina las bibliotecas universitarias. Por entonces se conocían algunos breves adelantos (el de más difusión y polémica llevaba por título “Literaturas post-autónomas”, pero también se publicó una versión de “La ciudad en la isla urbana” como “territorios del presente” en la revista *Confines*, 2004), de los cuales no podía inferirse el pleno sentido de esa declaración. Aún en el más polémico Ludmer trabajaba con novelas de Aira, Link, Casas, Moreno, etc. Es decir, hasta entonces pura literatura –por más que en su lugar se hablara de “escrituras actuales de la realidad cotidiana”, que supuestamente esas escrituras borrarán la división entre realidad y ficción, o que no admitieran “lecturas literarias”. Por lo demás, el planteo de ese ensayo –publicado en *Ciberletras* y discutido profusamente en la web– aún se sustentaba en ciertas categorías de la crítica literaria (o, mejor: en ciertas categorías que la crítica argentina venía discutiendo con cierta fruición) como “valor literario”, “autonomía”, “realismo”, “ficción”, “poder crítico”, entre otras.

Al aparecer este año el libro tan anunciado, la declaración de Ludmer finalmente puede ser cotejada. Y puede que al ordenador bibliotecario le ocurra algo módicamente distinto al anhelo de su autora y le allane, como a cualquier lector confiado, el desconcierto. Porque, en verdad, *Aquí América Latina. Una especulación* es un libro que desconcierta. Para ser justos, desconcierta porque es un libro desconcertado. Tanto, que lo mínimo que podría decirse es que hay dos libros en uno. Un libro que en ciertas zonas todavía seduce y produce genuina cavilación, que es capaz de proponer formas más o menos sagaces de pen-

samiento; y otro que manifiesta palmaria-mente lo que se pierde cuando las formas básicas de la crítica se diluyen en la lógica arbitraria del recurso impresionista. Ambos forman parte del mismo objeto libro. Pero el primero se reduce a algunos momentos de la segunda parte, mientras que el segundo comienza con las primeras palabras en forma de pregunta: “¿Cómo especular desde ‘aquí, América Latina’? ¿Qué palabras y formas usar para pensar o imaginar el nuevo mundo?” (17) y se extiende generosamente en el segundo.

Además de la obstinada reedición del concepto “nuevo mundo”, que aparece con insistencia a lo largo del ensayo (“Cada territorio (cada posición territorial) es una noción, una imagen y un régimen de sentido para pensar el nuevo mundo”, 122), acreditando perspectivas como las de Toni Negri o Arjun Appadurai que poco agregan a la biblioteca más canónica sobre el tema, además de eso, deberíamos preguntarnos si el *desde aquí*, al contrario de lo que permitiría conjeturar esa construcción adverbial, no es un signo previsible de una posición exterior y exteriorizada, si el deíctico, que atraviesa toda la especulación del libro, no oficia con demasiada naturalidad de epicentro, tomando la segunda fórmula del título, esto es, América latina, en una entidad subsidiaria o en meramente una excusa. Porque además de que el “aquí” del título tiene una referencia acotada: Buenos Aires, “el tiempo del 2000 en Buenos Aires” (59), los motivos de reflexión responden en su mayoría a inquietudes que, ya siendo artísticas (la narrativa ficcional y el auge de la novela histórica, el mercado, la poesía “de los 90”, etc.), ya intelectuales (globalización, neoliberalismo, colonialismo, dominación, etc.) por lo general no exhiben una decisiva incidencia de la realidad o discursividad Latinoamericana que oriente o reoriente el encuadre epistémico de su cadena reflexiva. A pesar de que en determinados momentos escrituras de otros países latinoamericanos secundan el argumento del libro, las mismas quedan

\* (La Plata, 1974). Doctor y licenciado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Publicó el libro *Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía y tradición (1830-1850)* y varios artículos en revistas especializadas sobre literatura y cultura del siglo XIX y sobre literatura y poesía argentinas contemporáneas.

aplanadas por la lógica del discurso informativo (como en la página 93 cuando se constata que la idea de una política literaria no nacional se hace presente también en el Grupo del Crack de México). Y si bien algunos pasajes de la segunda parte (el que versa sobre los tonos antinacionales de la narrativa, el que configura la fórmula “isla urbana” o el dedicado a la lengua) ofrecen interesantes lecturas de narrativas contemporáneas latinoamericanas, la fuerza de esas lecturas queda percutida por la generalidad de las premisas y la sofocante insistencia degradada del *in-between* (una cosa es el tono antinacional que Ludmer constata en esas obras, otra el que ese tono sea compatible con el patrón de cierta tendencia post que en el libro se prescribe con la figura polivalente del “adentro y afuera” (137); una cosa es describir la imaginación de la degradación en el sujeto migrante, “como si la mierda fuera la sustancia orgánica del inmigrante ilegal” (183), otra el modo en que esa descripción se conecta con el imaginario público: habiéndonos quedado claro durante las 180 páginas que anteceden a esa cita que el régimen de sentido es lo real/virtual, lo intimopúblico, la realidadficción, nos enfrentamos con esta acotación a la cita precedente: “al boliviano le dicen ‘negro de mierda’ en la Buenos Aires de *Bolivia*” (183). Negro de mierda, bolita, bola de fraile, boliguayo, negro bolita, son algunas de las muestras lingüísticas del racismo que reinvirtió el característico gentilicio “cabecita negra” imputado a la plebe peronista (y al que apela de modo admirable un cuento homónimo de Rozenmacher) para referirse a la inmigración sudamericana y que todos hemos escuchado usar... *en* las calles de Buenos Aires y hasta canturrear con banderas y bombos en los estadios de fútbol. Si la película de Caetano transfiriere esa código para reencauzarlo artísticamente, ¿estamos frente a otro modo del adentro/afuera y de la realidadficción, como pretende el ímpetu argumentativo del libro, o es más bien un clásico ejemplo de la intersección entre arte y sociedad?

Es cierto que Ludmer utiliza diferentes íncipit: *aquí, desde aquí, aquí en, o desde* América latina. Sin embargo, en todas las variantes, como una cadencia tanguera y rioplatense, el fulgor de Buenos Aires abruma la referencia deíctica. Algo que, instigado por el auspicio del título, cualquier lector, desconcertado pero finalmente lúcido, no tardaría en colegir con cierta decepción. Esa experiencia decepcionante, que va del título al contenido del libro, para quienes hemos encontrado en Ludmer ejemplos elocuentes de procesar la teoría y de producir crítica en textos como *Cien años de soledad. Una interpretación* o *El género gauchesco. Un tratado sobre la*

*patria*, que mantienen vigencia justamente por el modo en que teoría y crítica se articulan (la pregunta no sería, entonces, la que abre este nuevo libro, ¿qué palabras y formas usar...? sino ¿de qué modo?), esa experiencia, decimos, también va de la teoría enunciada, implícita o explícitamente, a la crítica formulada. Claro que no literaria, porque se trata de otra cosa. Pero qué sea esa otra cosa y para qué sirve (para “dar la vuelta al mundo”, afirma Ludmer, 13) son preguntas que exceden la antigualla gremialista de los críticos literarios y se instalan en el centro del pensamiento crítico sin adjetivos. O científico, que era el modo en que Marx denominaba, como se sabe, el pensamiento desnaturalizador para oponerlo a los prejuicios de la doxa dominante.

## II.

El libro de Ludmer está dividido en dos partes. La primera titulada “Temporalidades”, armada con las anotaciones de un diario íntimo y sabático que se extienden desde el 25 de mayo hasta el 31 de diciembre del año 2000, y la segunda “Territorios”, que se abre con la lectura de la ciudad latinoamericana como isla urbana y concluye con una reflexión sobre el imperio a través de la lengua (quizás sea en el subapartado “El territorio de la lengua”, del apartado o capítulo denominado “Imperio”, pp. 186-215, donde se encuentre lo más interesante de la propuesta de Ludmer: allí la categoría analítica de la lengua como territorio cobra una singular inflexión en contraste con las páginas previas y, si bien muchas de las ideas desarrolladas penden, como reconoce la propia autora, de los trabajos de José del Valle, Ludmer demuestra su capacidad de lectura incisiva leyendo y poniendo en diálogo varias novelas y relatos en los que la lengua cumple un rol determinante). Desde el comienzo, se nos advierte que la especulación del subtítulo es una forma de la imaginación crítica, que toma ideas de todas partes y las utiliza para crear un nuevo modo de leer. No obstante, ese nuevo modo de leer retiene algunas lógicas formales que ya habían aparecido en previos libros cuyo subtítulo no era el de la especulación, sino el del tratado o el manual. Una de ellas es la opción por categorías analíticas generales (cadenas, series y anillos para adentrarse en la gauchesca, la figura del delito como instrumento crítico, y ahora el tiempo y el territorio como conceptos articuladores globales).

Las temporalidades de la primera parte se inscriben en lo que Ludmer llama “tiempo cero”, algo así como el corte temporal que inaugura la nueva era, el nuevo mundo, los nuevos modos de leer y de escribir, las nuevas experiencias (laborales, comunicacionales, afectivas) del nuevo tiempo. Uno podría pensar, con justeza, en el emblemático año 89. La caída del muro

de Berlín ha sido, en efecto, el fenómeno por antonomasia representativo de una nueva configuración geopolítica a nivel mundial. Sin embargo, el tiempo cero en *Aquí América Latina* es el año 2000. Habría que preguntarse los motivos de ese desplazamiento (Como enseguida veremos, el juego de las temporalidades no queda claro en el libro de Ludmer). Tiempo cero del año 2000: año milenarista en que supuestamente el sistema computacional entraría en debacle, en que estallan las arquitecturas represivas de la economía neoliberal (enquistadas, como cualquiera comprende si necesidad de recurrir a Fanon, en el consabido artilugio de las prebendas con que las élites del poder económico y político local pautaron los condicionamientos de los organismos financieros con sede en Washington), en que la comunicación vía internet cambia la experiencia de vida de miles de millones en el mundo y en que... Josefina Ludmer llega y se instala en Buenos Aires.

Si lo que Ludmer intenta significar es un conglomerado de problemas que involucra principalmente a Latinoamérica, ese conato da la sensación de llegar tarde. No en términos cronológicos, sino espaciales: de territorios. ¿Cuáles son los territorios del saber crítico recorridos por este libro? Los nombres que más brillan son los de Negri, Virno, Bhabha, Agamben, Sassen, Appadurai. Nombres, en definitiva, acordes con los temas tratados en el libro: globalización, neoliberalismo, imaginario público, memoria, identidades, diáspora, multitudes, imperialismo, nacionalismo. No obstante, Ludmer pasa impávidamente por alto las producciones críticas de Latinoamérica (hablamos de crítica sin adjetivos, no de crítica literaria que, como se sabe, no es tema ni método ni interés de este libro), producciones que abordaron con mayor o menor rigurosidad problemas similares desde ópticas disímiles, pero a las que vale la pena prestar atención cuando se habla de globalización e imperialismo en América latina, como, para dar sólo algunos ejemplos, los trabajos de Walter D. Mignolo, quien en *Historias locales/diseños globales* abordó el problema del poder global en Latinoamérica desde la perspectiva de una semiosis colonial en confrontación con el régimen epistemológico occidental, de Grinor Rojo, quien elucubra en *Globalización e identidades nacionales y postracionales* un modo distinto de pensar los efectos de la globalización económica y financiera polemizando implícitamente con Mignolo, de Abril Trigo, quien en *Memorias migrantes* trazó un vasto y agudo panorama de los estertores padecidos por la modernidad periférica bajo la globalización (basado en la experiencia uruguaya, pero que con más razón

se aviene al *aquí* bonaerense y porteño de muchas de las páginas de Ludmer), de Roberto Schwarz, en fin, que con el ensayo "Las ideas fuera de lugar" propulsó hace varias décadas un debate cuyo núcleo problemático aún hoy mantiene vigor.

No se trata de lo discutibles que puedan ser algunos argumentos o textos de, digamos, Virno o Agamben (*Infancia e historia*, de este último, puede pasar por un libro correcto y no mucho más). Se trata del desfase entre los argumentos y las situaciones que esos argumentos o textos deberían pretender azucar, tonificar, o en parte iluminar. Cuando leíamos a Homi Bhabha todavía en su idioma original sabíamos que categorías como *in-between* funcionaban mejor aplicadas a discursos textuales integrados por cierto canon historiográfico nacionalista (es decir, con un uso textual que los críticos del norte llaman *close-reading*) o como modo de no perder las sutilezas de la metacrítica (allí donde Bhabha reconvenía, por ejemplo, la noción de tiempo-homogéneo de Benedict Anderson), digamos, más como una herramienta de trabajo crítico que como una *teoría* en sí misma capaz de penetrar y explicar con suficiencia la hegemonía del discurso globalizado (entre cuyas cabezas de medusa la ecología y el racismo conquistan más territorios y afectos que cualquier otro discurso colonialista, como lo demostró el grotesco y fatídico *western* que montó G. W. Bush tras el 11 de septiembre). Sin embargo, Ludmer acude a Homi Bhabha por este último camino: "Los cortes generan lagunas temporales, algo como el jet-lag cuando se viaja en avión; Homi Bhabha (*The Location of Culture*) lo llama 'time-lag'. En la laguna temporal se hace nítido el círculo de las políticas imperiales. Se nos corta el tiempo desde afuera y desde el estado, se corta algún proceso, y se nos define como temporalmente diferentes según una historia desarrollista, en etapas, que es la historia del capitalismo y del imperio concebidos como modernidad, civilización y continuo progreso" (27). Y agrega: "América latina, en esa cronopolítica, está siempre en una etapa temporal anterior, atrasada o 'emergiendo' en relación con lo ya constituido" (idem). ¿Cuál es el interlocutor que prevé Ludmer para ese párrafo? Alguien cuya disciplina o trabajo lo prive de reflexiones semejantes. O alguien que simplemente no haya leído a Bhabha. De acuerdo. Pero, en cualquiera de los dos casos, ¿se justifica la cita plana de Bhabha para explicar lo que hasta el revisionismo más pertinaz ha explicado con distintas variantes (la de Abelardo Ramos en *Revolución y contrarrevolución en la Argentina*, purgada de los extemporáneos tópicos nacionalistas, hasta podría funcionar de auxilio legítimo). Qué decir de reflexiones como las



de Ángel Rama, Julio Ramos, Gregorio Weinberg, Walter Mignolo, J. C. Mariátegui y aun César Vallejo, quien en sus intervenciones en torno a los ismos de las vanguardias supo dilucidar como pocos en su momento los maniqueísmos, futilidades y desigualdades del cosmopolitismo de mercado. Todos hemos descubierto un punto (a veces un océano) en el que las teorías post no hacían más que replicar inflexiones y situaciones conocidas de larga data. Ludmer, por supuesto, también, y por eso acude inmediatamente a Alfonso Reyes (“llegamos tarde al banquete de la civilización”). Pero ese es un gesto que, como mínimo, peca de displicente. Salvo que los lectores que pretenda Ludmer se parezcan más a los contemporizadores televisivos que a los lectores potenciales que prevé su prestigiosa firma. Insisto con esto: toda la primera parte del libro de Ludmer da la sensación de llegar tarde. Lo cual se conecta, asimismo, con el tema de las temporalidades.

Incomoda, al menos, que tratándose de un libro cuya primera parte se dedica a trabajar sobre las temporalidades en ficciones de distinta índole no se termine de percibir con precisión el anclaje temporal de muchos de sus argumentos. No es que se deba al género de la especulación, el cual “toma ideas de todas partes y se apropia de lo que le sirve” (10), o bien: “consiste en dar una sintaxis a las ideas de otros y postular un aquí y ahora desde donde se usan” (Ídem) (cualquiera de esas dos definiciones, pero sobre todo la primera, ¿no explica un modo de entender la cultura bastante conocido y utilizado por letrados periféricos como Sarmiento? ¿no era eso lo que postulaba el sanjuanino para su empresa editorial chilena, cuando redactó el primer diario de Santiago, es decir tomar de los diarios extranjeros lo que le sirviera y reeditarlos en su propio periódico?; parece claro que lo que en esas primeras páginas se presenta como un nuevo modo de leer acorde al nuevo tiempo dictaminado por la era global-mundial-virtual/real no es más que una vieja estrategia presentada, como se dice de la cosecha de ciertos tónicos, en odres nuevos), no es que se deba a que la especulación postula un universo “real virtual” (11) y al mismo tiempo un modo de “entrar a la fábrica de la realidad por la literatura” (12) y que entonces debamos suspender, como pedía Coleridge para sus poemas, voluntariamente nuestra incredulidad frente a las argucias recurrentes del texto de Ludmer. Es la propia *forma* del diario íntimo la que termina por opacar la pretensión sugestiva de su especulación. En varias ocasiones Ludmer insiste en hablar de las “temporalidades de Buenos Aires año 2000” (117) no con una formulación abstracta (donde indagar algunas sincronías de la literatura latinoamericana contemporánea, por ejemplo)

sino mediante una deixis situada: “hoy, 30 de mayo del 2000” (113) o “A veces, en el 2000, me atacaba el aburrimiento” (38). De modo que estamos frente a un diario de apostillas y reflexiones pretendidamente liadas al fenómeno de la experiencia. Ahora bien, si entendemos experiencia no como una construcción discursiva inconmensurable, sino como un tipo de experiencia subjetiva narrativizada (que Walter Benjamin distinguiría con el nombre de *Erfahrung*, para diferenciarla de la experiencia, digamos, vivencial, o *Erlebnis*), es más que oportuno preguntarse cuál es la franja temporal que enmarca dicha experiencia (como *Erlebnis* y como *Erfahrung*). Sobre todo si se nos ofrece un cuaderno de notas que insiste en situarse categóricamente. Porque de lo contrario caeríamos no en la ambivalencia –zona de hilaridad para el mecanismo ficticio–, sino en el más absoluto contrasentido. En la entrada del “miércoles 31 de mayo”, Ludmer apunta la marcha encabezada por Moyano contra el ajuste tarifario, y liga esa experiencia a una reflexión de Paolo Virno sobre la *Gramática de la multitud* que, pertinente o no, la lleva a concluir: “la desobediencia civil anunciada por Moyano en el 2000 se hace visible en el 2001. Primero hay que pasar por el fin de la creencia en la representación” (32). Es decir que esa entrada se escribió, por lo menos, después de diciembre del 2001. Otro ejemplo: entrada del “sábado 10 de junio”: “Veo *Esperando al mesías* de Daniel Burman, una especie de adelanto alucinatorio del derrumbe de diciembre 2001 como robo futuro” (67). Por supuesto que, parte de la argucia, tiene que ver con un planteo macro, el del prestidigitador, el que se desliza como un *snowboard* del tiempo por el espacio público del decenio 2000. Hasta podrá acotar entre paréntesis: “y esto desde hoy, 2009...” (69) ¿Por qué entonces insistir con la *forma* del diario, si no se abandona el patrocinio que otorga esa prolepsis interpretativa? ¿Acaso porque el valor de un diario íntimo, o diario sabático, o cualquiera de esas formas de escritura yoística que hoy cunden en ciertas zonas de la literatura argentina y cuyo empachado prestigio nos abstiene de más comentarios reside en eso, en ser “literatura” (o lo que Ludmer llamaría “realidad ficción”)? No me interesa discutir aquí los sentidos de lo que se entiende por “literatura” (una discusión desde ese ángulo puede verse en “La literatura y sus restos” de Miguel Dalmaroni, publicado en [www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com)), pero si leyéramos el libro de Ludmer no como un ensayo crítico sino como una ficción crítica, entonces habría que decir que en ese terreno la ponderada ambivalencia (“este territorio conceptual, como casi todas las nociones que se usan en este libro, es ambivalente”, 188-189), produce el

efecto de lisiar la ambición. Ni una cosa, ni la otra, el libro de Ludmer transita la insustancial vara del medio camino y lo hace alegremente, como desentendiéndose de la mordacidad que sabe transmitirnos la labia popular con su fabuloso apego a la concisión: ni chicha ni limonada.

### III.

Sin embargo, hay un beneficio al que Ludmer suele recurrir y que el diario implosiona: la suspicacia bromista. El derrotero solaz siempre puede ser sutil y bienvenido, y a veces hasta necesario. En este caso se ofrece en el discurrir “como si”. Como si “viviéramos” los encuentros de Ludmer con sus amigos escritores, editores o poetas. Como si compartiéramos lo que dijo fulano, lo que opinó o refutó mengano. En fin, habrá a quien esas escenas o escuchas lo seduzcan (siempre hay una cuota del más pueril y desvirtuado voyerismo intelectual, quizás simplemente se trate de lecturas amistosas, al menos eso parece confirmar el prodigioso auge de las “intimididades públicas” y las libretas de ocurrencias colgadas en la web (en nuevo paréntesis: dudo de que éste sea el resultado de la velocidad comunicacional instaurada por la Internet; me inclino a creerlo más vinculado a la tradicional fama que la televisión expandió allá lejos y hace tiempo)). En todo caso, nos encontramos en una zona de interacción distinta. Algo así como una prosa menos grave o académica que, si en casos anteriores como en *El género gauchesco* o *El cuerpo del delito*, era absorbida por la lógica epistémica y la sintaxis ensayística, en *Aquí América latina* intenta serlo por una expresión de lo cotidiano, lo ameno, lo que transcurre en una mesa de café, en un restaurant o en un parque público. También es cierto que esa inflexión es coherente con uno de los postulados del libro: el de que “la imaginación pública sería un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de la realidad” (11) y el de que “lo público es lo que está afuera y adentro, como intimopúblico” (ídem). Pero aquí cabría preguntarse, ¿candidez o irreverencia? Hace ya muchos años —por lo menos desde que los estudios de género comenzaron a ganar espacio en la década del 80— que sabemos que lo público y lo privado, el espacio interior del *domus* y el exterior de la *polis* siempre estuvieron intercomunicados y, cual cinta de *moebius*, intrínsecamente ligados entre sí y que la división entre estado y sociedad civil, por un lado, y esfera pública y privada, por el otro, no fue más que una construcción política moderna que ancló sus fundamentos en confrontación con viejas teorías del derecho de gentes ligadas al corporativismo medieval. ¿Sigue siendo productivo, entonces, utilizar en pleno siglo XXI

la vulgata de que lo íntimo es público y viceversa?

Por lo demás, durante todo el libro se tiene la impresión de que “imaginación pública” es un analogon o sucedáneo de imaginario público (por ejemplo, cuando se dice: “La familia Maure de *Los Cautivos*, la del Campo y la del Desierto, estaban en la realidad y no solo en el teatro y en las ficciones nocturnas del 2000”, p. 70). Ante los lances del zigzagüe bromista (casi todo es ambivalente) es justo advertir la diferencia entre indefinición e imprecisa explicación. Con posterioridad al clásico estudio de Habermas, rigurosos trabajos como los de K. M. Baker, Mona Ozouf, Sarah Maza o Robert Darnton han reexaminado la construcción histórica de la llamada opinión pública —y, por corolario, del espacio público—, demostrando que la diversidad de agentes y circuitos de expresión nunca pudo redundar en un todo comunitario y homogéneo como ha sido tratada con frecuencia la figura de la opinión civil. Por lo tanto, aun en la era de las nuevas tecnologías de la comunicación, no todos tenemos la capacidad de mediar en esa esfera, de “fabricar realidad”, de intervenir en la creación del imaginario público, o al menos no todos tenemos las mismas capacidades (ya no en términos chomskianos sino en términos de orden político, crítico y simbólico). Cuando Ludmer escribe: “La memoria urbana es una experiencia pública compartida, una historia en presente que registra los acontecimientos del Salón Literario y del fantoche de Oliverio en el mismo nivel de realidad que nuestras cenas con Tamara, César, Arturo y Osvaldo. En la memoria intimapública de la ciudad todos somos contemporáneos” (114): ¿a qué totalidad atribuye esa memoria compartida? Apuntemos, de paso, para finalizar este excursus, una de las más tempranas revisiones a la teoría habermasiana de la comunicabilidad pública que, en manos de Oscar Negt y Alexander Kluge, tiene la feliz virtud de retener la visión crítica de la Escuela de Frankfurt sin condescender al dogmatismo adorniano. En ese punto, Negt y Kluge, sin embargo, son contundentes: “la construcción de la esfera pública deriva toda su sustancia de la existencia de dueños de la propiedad privada” (*Public Sphere and Experience*, 1993, p. 10). Un buen análisis que podría haber intercedido en la brumosa concepción de lo *intimopúblico* y aportado, a su vez, el tamiz necesario contra la cínica futilidad del anecdotario, como lo muestra la siguiente cita, perteneciente a la entrada del “Domingo 12 de noviembre”, que transcribo: “Cena con Ariel Schettini. ¡Felicidad! Tema: la sumisión. Comemos en un restaurant vietnamita: él cerdo y yo pescado, y conversamos sobre los pobres y la sumisión” (103). Si ante esta frase el lector puede que

sienta una vaga perturbación culposa frente al exhibicionismo temerario, cuyo antídoto recae sin opción en la expectativa de la conversación, al dar vuelta la página se sentirá libre de todo cargo y legítimamente defraudado, porque lo que sigue cumple con todas las variables de la sosa frivolidad y nada, ni siquiera el intento fallido de la metáfora del perro (¡de Schettini!) y la esclavitud valida el tema anunciado.

#### IV.

Quizás porque se trata, justamente, de la falta de validación en la literatura contemporánea o de los años 2000. Pero una cosa es el valor literario, en términos estético-formales, y otra el valor ético de la escritura. Una cosa es sostener, como hace Ludmer, que las nuevas escrituras ficcionales no conciden con lecturas "literarias" y pierden especificidad y valor literario, y otra muy distinta es suponer que, en el caso de que esa hipótesis sea cierta, la ética de la escritura (ficcional o no) se diluya en el marasmo de la impropiedad o de la "realidadficción" (hablamos de una ética de la escritura como rasgo o cualidad formal y no como una función o prescripción moral o ideológica previa). Dicho esto, hay que admitir que la tesis sobre literaturas postautónomas posee ciertos momentos de indiscutible sacudimiento. Aunque no tanto en su parte positiva y propositiva, sino por el contraste de lo que enuncia. Ciertamente, es fácil notar que la noción de autonomía ha sido y seguirá siendo una entelequia, un horizonte abstracto, y que ha sido y sigue siendo –aunque se disfrace con distinta terminología– un modo de operar en el campo de la literatura. En este sentido, es elocuente la algarada que produjo esa tesis en el circuito de la crítica argentina. Como también lo es

el hecho de que mucha, muchísima "literatura" que colma hoy los escaparates de las librerías responde más o menos fidedignamente, como escribe Ludmer, a "la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo" (151) (Y acá habría que abrir otro paréntesis y no dejar pasar el trazo últimamente visible de cierta tendencia de la crítica actual a embadurnar sus argumentos con tonos tertulianos, cercanos más a la verba afectiva de una escena de *coffee-house* que a la lógica argumentativa, una suerte de yuxtaposición entre el orden sentimental y el orden de las ideas que se sostiene en la vacua creencia de una escritura absorbente –que Ludmer llamaría con justeza "intimapública"– cuya pretensión de experiencia suele en cambio dejarnos absortos ante los tics de un narcisismo tan afectado como colegiado).

Lo que cabría preguntarse, entonces, es si la base de sustentación de esas escrituras no es, como lo fue con otros géneros y en otros tiempos, producto de la moda y de las consabidas sutilezas mancomunadas que confeccionan la agenda del mercado editorial y de la crítica. Preguntarse, en fin, si la vena yoística de esas escrituras no representa –como el rock barrial, la novela histórica o las tiras televisivas de lo doméstico– un momento más de estandarización procedimental incitada que de una legítima ambición de superar la medianía (como algunas de ellas pueden ser y son leídas), rasgo este último que aparecería como marca indubitable del Arte. Porque, en definitiva, y esta es una pregunta que aunque Ludmer no formula emana de su tesis, ¿con qué instrumentos se mide el atisbo de una desmesura? O mejor: ¿quién nos dice la legitimidad de esa ambición?

---

A partir de la lectura del recientemente publicado libro de Josefina Ludmer, *Aquí América latina. Una especulación* (Eterna cadencia, 2010), este artículo discute el tratamiento de algunos temas y la pertinencia de algunas categorías analíticas propuestas en el libro, como "autonomía", "post-autonomía", "imaginario público", "experiencia", indagando, asimismo, el problema implícito en la tesis de las literaturas postautónomas, visible también en el giro intimista de cierta literatura argentina y latinoamericana contemporánea.

From a reading of Josefina Ludmer's recently published book, *Aquí América latina. Una especulación* (Eterna cadencia, 2010), this article discusses the author's treatment of some issues and the appropriateness of certain analytical categories she proposes, such as "autonomy", "post-autonomy", "public imaginary" and "experience", exploring, likewise, the problem implicit in the hypothesis of post-autonomous literatures, also visible in the "intimate" turn of some contemporary Argentinian and Latin American literature.

Palabras Clave: Ludmer – Crítica – Literatura – Experiencia – Postautonomía – América Latina

Key Words: Ludmer – Criticism – Literature – Experience – Post-autonomy – Latin America

## Traslaciones

## JUAN FLORES: LA MEMORIA NIUYORRIQUEÑA

Alejo López\*

## INTRODUCCIÓN

Juan Flores es un prestigioso y reconocido académico en el área de los Estudios Puertorriqueños y los Estudios Latinos. Graduado del Queens College y con un Doctorado por la Universidad de Yale, Flores ha ejercido la docencia universitaria desde 1968, cuando fue nombrado Profesor Asistente en el Departamento de Estudios Germánicos en la Universidad de Stanford. En 1975 pasó a desempeñarse como Director del Área de los Estudios Culturales en el pujante Centro de Estudios Puertorriqueños de la Universidad de Nueva York (actualmente en el Hunter College), fundado dos años antes con el fin de establecer una institución para la investigación y documentación de la cultura puertorriqueña en los Estados Unidos. Esta institución ha jugado un papel decisivo en la consolidación de la cultura puertorriqueña en los Estados Unidos y en el desarrollo y orientación de varios de los departamentos de estudios puertorriqueños y latinos en el ámbito universitario de la ciudad de Nueva York. Actualmente Juan Flores es profesor del Departamento de Análisis Social y Cultural de la Universidad de Nueva York y forma parte del programa de Estudios Latinos de dicha universidad.

Entre sus distinciones se encuentra haber sido miembro de la Junta de Directores del Consejo de Humanidades de la ciudad de Nueva York, haber formado parte de la Fundación Rockefeller y haber recibido en el año 2008 el premio *Latino Legacy Award* del Smithsonian Institution. Además de ser el fundador del *Afrolatin@ Forum* y haber participado de varios comités editoriales en numerosas publicaciones, Flores ha traducido las *Memorias de Bernardo Vega* y *Cortijo's Wake* de Edgardo Rodríguez Juliá, y es co-editor de *On Edge: The Crisis of Latin American Culture; Companion to Latino Studies* y *Afro-Latino Reader*. Entre sus libros sobresalen: *Poetry in East Germany* (1971); *The Insular Vision* (ganador del premio Casa de las Américas 1979); *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity* (1993); *La Venganza de Cortijo y Otros Ensayos* (1997); *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity* (2000); *The Diaspora Strikes Back: Caribeño tales of learning and turning* (2009) y *Bugalú y otros guisos* (ganador del premio Casa de las Américas 2009).

Su vasta obra constituye un valioso e imprescindible aporte en el campo de los Estudios Latinos, y muy especialmente en el área de la cultura niuyorriqueña. El trabajo de Flores sobre la tradición literaria y cultural niuyorriqueña ha sido profuso y de enorme valor en el proceso de difusión, comprensión y valoración de las expresiones culturales de la comunidad puertorriqueña en los Estados Unidos, con especial énfasis en el desarrollo de una extensa y rica tradición poética. Libros como *Divided Borders* o *From Bomba to Hip-Hop*, son ya obras clásicas e insoslayables en el campo de los estudios literarios niuyorriqueños, así como los numerosos artículos, disertaciones y aportes que el profesor Flores ha desarrollado en estos extensos y valiosos años de estudio de la cultura latina en los Estados Unidos. Su obra ha abordado la cultura latina desde diversas perspectivas, incluyendo la compleja categoría de "raza" y la temática del racismo en este entramado cultural. Además de continuar con su investigación en el campo de la cultura puertorriqueña y latina, actualmente se encuentra trabajando sobre el campo de la teoría cultural y social, las comunidades diaspóricas y transnacionales, y la experiencia afro-latina en los Estados Unidos. Como parte de este trabajo de investigación se encuentra su antología de ensayos *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the U.S.*, de reciente publicación en los Estados Unidos, y el artículo hasta ahora inédito, "Tato(ao): La Poética del *Eye Dialect*", que incluimos en el presente número de la revista *Katatay*.

"Tato(ao): La Poética del *Eye Dialect*" constituye un nuevo aporte de esta valiosa obra crítica y ensayística sobre la literatura niuyorriqueña. Se trata de un breve ensayo centrado en la obra de Tato Laviera, figura eminente de la tradición poética niuyorriqueña, y autor sobre el cual Flores ya se había ocupado anteriormente en sus reconocidos trabajos, "Qué assimilated, brother, yo soy asimilao": La estructuración de la identidad puertorriqueña en

\* Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y adscripto a la cátedra de Literatura Latinoamericana II en dicha Universidad. Su tesis de Doctorado aborda la poesía niuyorriqueña de Tato Laviera a partir de la categoría de extraterritorialidad y su dimensión afro-antillana.

los Estados Unidos”, y su ensayo seminal “Broken English Memories: Languages in the Trans-Colony”, ensayo que publicamos en este número de *Katatay* en su traducción al español. En este ensayo fundamental de la crítica literaria sobre la tradición niuyorriqueña, Flores retoma el concepto de “memoria rota” desarrollado por Arcadio Díaz Quiñones en su ensayo homónimo de 1993, y reformula esta metáfora ampliándola y extendiéndola hacia el componente exiliar de la cultura puertorriqueña, a través del concepto de “breaking memory”, en tanto metáfora del poder transgresor y disruptivo de la identidad y la cultura niuyorriqueña, por medio de la hibridez e intersticialidad que instaura esta formación cultural en relación con la identidad y la unidad puertorriqueña. La obra crítica de Juan Flores asume la responsabilidad de indagar y situar en su lugar a la cultura niuyorriqueña, cultura que permaneció por largo tiempo relegada a los márgenes de los cánones y las tradiciones que la atravesaban, y al mismo tiempo, encerraban: por un lado la tradición insular puertorriqueña y su hispanismo de vocación independentista, y por el otro lado el canon WASP de las tradiciones norteamericanas.

La obra de Flores, de la mano del crecimiento exponencial del campo de los Estudios Latinos y de la comunidad latina misma en el seno de la sociedad norteamericana, supo poner en el centro de la escena el complejo y rico entramado cultural de la comunidad puertorriqueña en los Estados Unidos, junto al desarrollo de una nueva y particular dimensión identitaria y cultural por parte de este transgresor movimiento niuyorriqueño. De allí el inmenso valor que posee esta obra crítica y ensayística no sólo por su aporte al conocimiento de esta nueva expresión cultural niuyorriqueña, sino por su extensión, junto con el área de los Estudios Latinos, hacia el amplio movimiento de los derechos civiles y los grupos minoritarios en los Estados Unidos, orientándose fundamentalmente hacia la articulación de un discurso alrededor de la *latinidad* pensada en directa relación con la presencia latinoamericana, cada vez más influyente en el territorio y la cultura estadounidenses, y hacia un objeto de estudio inscripto dentro de las relaciones de dominación y subalterización propias de los sistemas coloniales y neocoloniales. Señalaba Frances Aparicio<sup>1</sup>, que el verdadero objeto de estudio histórico de los Estudios Latinos era “el sujeto colonizado”, y en esta misma línea, afirma el propio Juan Flores, que dentro de una perspectiva histórica, la razón de ser de los Estudios Latinos, y de su propia labor docente y ensayística por consiguiente, debe buscarse en los movimientos sociales y las aún no resueltas, luchas históricas contra el racismo, el colonialismo y la opresión de los grupos inmigrantes en los Estados Unidos, a punto tal, que debería entenderse a los “Estudios Latinos” como una “extensión dentro de la academia de los movimientos contra el racismo y a favor de los derechos de los inmigrantes”<sup>2</sup>.

Alejo López

---

<sup>1</sup> En Zevallos Aguilar, Juan. (1999) [Entrevista a Frances Aparicio] *Cyberalliu* 9/3, Julio.

<sup>2</sup> Flores, Juan (2000). *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nueva York: Columbia University Press.

---

## MEMORIAS (EN LENGUAS) ROTAS

Juan Flores

---

I

La memoria histórica es una fuerza activa, creativa y no simplemente un repositorio del peso muerto del pasado. La “memoria” ha sido asociada desde tiempo inmemoriales, con el acto de la inscripción, el cincelado o en un sentido más afín a nuestra era electrónica, con la grabación o el “re-cording”. No se trata, entonces, del hecho mismo de recordar sino del proceso de selección y disposición de los materiales de la experiencia en función de las necesidades e intereses actuales. De ahí que la rememoración implique siempre un corte, siempre una práctica selectiva, que reconfigura la experiencia pasada produciendo algo nuevo, sin existencia previa, pero que ahora existe sin duda en el imaginario del presente, así como en la “memoria” del futuro. La rememoración es un proceso abierto, sin conclusión ni clausura. Es una lucha por restablecer continuidades, por contar “toda” la historia, que por el reverso de la trama despliega siempre nuevas rupturas y exclusiones.

A partir de tales consideraciones filosóficas, Arcadio Díaz Quiñones –conocido crítico y profesor en la Universidad de Princeton– reflexiona sobre la condición de la cultura puertorriqueña contemporánea. En *La memoria rota* (1993), su muy comentada colección de ensayos escritos a lo largo de la última década, Díaz Quiñones identifica las lagunas más obvias de la memoria histórica puertorriqueña, señalando las rupturas y represiones que han reducido el horizonte crítico de la discusión intelectual y política más reciente. Esta “memoria rota” que Díaz Quiñones atribuye a las generaciones actuales es producto de la mutilación de la conciencia social tras siglos de colonización que culminan en la retórica triunfalista de la modernización de la década del cincuenta. Su opinión sobre la situación en estos momentos de fin de siglo es que aunque lo persuasivo de esa narrativa acomodaticia y populista parece haber menguado definitivamente, las brechas históricas que daban base a esas hegemonías siguen mayormente sin llenar.

A pesar de su enfático rechazo de toda presunción totalizante y de cualquier intención de presentar una “teoría rigurosa”, el libro de Díaz Quiñones, hilvanado en torno a la sugestiva metáfora de la “memoria rota”, puede muy bien convertirse en el libro de la década sobre la teoría cultural puertorriqueña; la contraparte en esta década de *El país de cuatro pisos*, de José Luis González en la de 1980, de “El puertorriqueño dócil”, de René Marqués en la de 1960, o de *Insularismo*, de Antonio S. Pedreira en la de 1930.

El ojo crítico del autor discurre ampliamente por la historia política y literaria de Puerto Rico y su familiaridad con el particular panorama nacional se enriquece con referencias continuas a las preocupaciones afines de otros teóricos culturales, desde Theodor Adorno hasta Frantz Fanon, desde Edward Said a Ángel Rama. En términos teóricos, las disyuntivas que señala en la historia oficial de la cultura nacional asumen la forma de eufemismos cuyo efecto es minimizar lo abrupto y violento de los cambios históricos impuestos, entre los que destacan la colonización europea, los siglos de esclavitud, la ocupación norteamericana, la debilitación de los movimientos independentistas y socialistas, y la emigración masiva a los Estados Unidos. Demuestra cómo la memoria dominante necesita “endulzar la píldora” del poder colonial, y construir y renovar constantemente la ilusión de armonía interna de condescendencia y consenso.

Palabras o frases como “familia”, “sinfonía del progreso” y “afirmación cultural” sirven para controlar y aplacar la discordia que es parte de la verdadera sociedad, la cuál, sin estas reconfortantes mitologías, se presenta como un complicado panorama de reclamos contendientes y contradicciones sociales. Según *La memoria rota*, el concepto mismo de “lo nacional”, lo que significa “ser” puertorriqueño, se ha convertido en un campo de batalla en la lucha continua por el poder interpretativo.

Una exclusión a la que alude Díaz Quiñones en repetidas ocasiones –quizá la más conspicua “rotura” de la memoria colectiva– es la comunidad de emigrantes puertorriqueños en los Estados Unidos. Todavía hoy se excluye de la historia nacional el éxodo masivo de puertorriqueños ocurrido entre las postrimerías de la década de 1940 y los inicios de la de 1960, parte integral y orquestada de la transición del país a la “modernidad”.

En otro ensayo titulado “Puerto Rico: cultura, memoria y diáspora”, el autor cita dos libros de texto de historia recientes, *Historia general de Puerto Rico* (Picó 1986) e *Historia de Puerto Rico: Trayectoria de un pueblo* (Silvestrini y Luque 1987), en los cuales sólo se le dedican unas cuantas páginas a la comunidad de emigrantes puertorriqueños. Con todo y sus correcciones revisionistas a los sesgos coloniales, clasistas, raciales y sexistas de la narrativa tradicional de la nación, la “nueva historiografía” que tanto prestigio intelectual ha ganado desde 1970 sigue presentando a la “otra mitad” de la población puertorriqueña como precisamente eso: un “otro” oculto en las alas del drama nacional principal. Los puertorriqueños “en el destierro”, o “de allá” siguen siendo una nota al calce, compasiva cuando mucho, pero en definitiva excluyente.

El crédito inmenso de *La memoria rota* es haber colocado la vida de los puertorriqueños en los Estados Unidos en la agenda del análisis histórico contemporáneo. La insistencia de Díaz Quiñones por así hacerlo se encuentra instigada seguramente por los muchos años que ha vivido y trabajado en Nueva Jersey. El autor señala que el largo alcance de dicha experiencia colectiva se remonta a las postrimerías del siglo XIX, y reconoce que no es el primero en traerlo a colación cuando menciona a los muchos escritores y pensadores que han reconocido su importancia, tales como Bernardo Vega, César Andreu Iglesias y José Luis González.

Pero Díaz Quiñones no se limita a llenar los blancos históricos y va más allá de esos tratamientos anteriores, proclamando el papel central y constituyente de los puertorriqueños en los Estados Unidos en la construcción y el “rompimiento” de la nación puertorriqueña en el siglo XX. Sus referencias a otros teóricos contemporáneos de las identidades diaspóricas y transnacionales como Edward Said, Partha Chatterjee y Renato Rosaldo le sirven para contextualizar esa división dramática de la historia puertorriqueña moderna; más que únicas o excepcionales, las disyuntivas culturales, ambigüedades y reconexiones experimentadas por los puertorriqueños en ambas localidades no son más que paradigmáticas de experiencias que le son familiares a más y más personas y naciones del mundo.

Sin embargo, a pesar de todo este esfuerzo de zurcido y emparche de una trama nacional, Díaz Quiñones todavía ha dejado la “memoria rota” puertorriqueña ante la necesidad de más remiendos. No resulta suficiente ya señalar la ruptura e intentar restaurar la unidad perdida mediante la mención de eventos y nombres olvidados. Estas costuras y fronteras de la experiencia nacional no pueden seguir postulándose como meras ausencias o vacíos, sino como lugares que pueden generar nuevos modos de relacionarse, nuevos significados. Es aquí precisamente donde, como en la narrativa oficial que intenta trascender, el autor vuelve a representar a la comunidad puertorriqueña en los Estados Unidos como una mera extensión de discursos que tienen su origen en el ámbito insular, como si su historia fuese un simple apéndice de “la historia nacional” que carece de sus propios contornos y dinámicas.

Parecería que para poder comprender esa “ruptura” que la migración implicó para la historiografía puertorriqueña, fuera necesario empezar a “recordar” todo el proyecto nacional desde el lugar mismo de su ruptura, o quizás, desde la mirada de los pasajeros que transitan en la “guagua aérea”. Rememorar en puertorriqueño hoy entraña necesariamente una visión doble, una comunicación donde los lenguajes mismos se bifurcan, se recombinan. Es ahí que las memorias puertorriqueñas pasan a ser narrativas intervenidas, registros mezclados y localizados específicamente en esos puntos donde el inglés rompe al español y el español rompe al inglés. De ahí que el acto de la memoria desafíe toda uniformidad, y subvierta el privilegio que antes se le adjudicó a cualquiera de los fragmentos por separado —español o inglés, “acá” o allá— para localizarse en la interacción viva entre estos diversos elementos que se originaron en la ruptura misma. Es precisamente en este momento que la metáfora de una “memoria rota” y los argumentos teóricos que la fundamentan pierden la capacidad para pensar adecuadamente la complejidad y densidad de esta experiencia de la migración y relación con la postulación de una identidad puertorriqueña.

## II

Esta “memoria” y este sentimiento de continuidad colectiva se “rompen” no sólo por la imposición abrupta de una serie de eventos históricos, sino por los discursos excluyentes que los acompañan y legitiman. Es por ello que aún cuando la emigración masiva de la población puertorriqueña implicó una escisión geográfica y cultural sin precedentes en la historia nacional, ha sido más bien la retórica simplista que define esta experiencia como “asimilación” o “genocidio cultural” la que ha perpetuado esta omisión tan obvia de las

experiencias de los puertorriqueños que viven en Estados Unidos del archivo histórico “nacional”. En *La memoria rota*, Arcadio Díaz Quiñones intenta asumir el proyecto ideológico de reincorporar en la narración de las experiencias de esta comunidad emigrante un sentido de continuidad cultural.

En uno de los momentos más conmovedores de su importante ensayo, “La vida inclemente”, el autor argumenta que “los inmigrantes fortalecían –de una manera imprevista por el discurso excluyente de algunos sectores de las elites puertorriqueñas– la necesidad de conservar las identidades, y, de hecho, la necesidad de fijar nuevas descripciones de la identidad” (Díaz Quiñones 1993: 50-51). En vez de abandonar la isla y olvidar su tierra nativa, “había en aquellas comunidades puertorriqueñas la posibilidad de un nuevo futuro que exigía conservar ciertos lugares reales y simbólicos, una nueva valoración de la geografía insular, de sus ríos y lomas, de sus barrios” (1993: 51).

Parecería que la separación geográfica y la distancia, en vez de diluir este sentido de comunidad o el vínculo con ciertos orígenes culturales, en cierto modo tiene el efecto contrario, pues con la lejanía se fortalece esa consciencia colectiva de pertenencia. Díaz Quiñones utiliza las anécdotas de Edward Said sobre la vida actual de las comunidades palestinas para afirmar que “la *pertenencia*, el sentido de ‘hogar’ y comunidad, se afirma sobre todo en la distancia, con la incertidumbre del lugar. Ello explica, quizás, por qué se puede dar la paradójica situación de que algunos en Guaynabo desprecian su cultura, mientras que otros, en Filadelfia, la defienden con pasión” (1993: 51).

Esta “paradójica” inversión de localización geográfica y sentido de pertenencia cultural se dramatiza intensamente en las miles de anécdotas de emigrantes que dicen sentirse “más puertorriqueños que nunca” cuando están en sus comunidades en Nueva York. También podemos identificar este mismo gesto en la preservación de ciertos referentes culturales, como se dramatiza en el surgimiento de grupos que interpretan bomba y plena y música jíbara en los vecindarios de emigrantes que van desde Hartford a Lorraine, Ohio, o desde Hawaii a Perth Amboy, o en la construcción de “casitas” al estilo isleño en los terrenos baldíos del sur del Bronx y Williamsburg, Brooklyn.

Esta diversidad de actitudes ante este sentido de continuidad cultural también ha sido un tema fundamental en muchas de las expresiones literarias y artísticas realizadas por puertorriqueños que viven en los Estados Unidos. Uno de los ejemplos más estremecedores es el inolvidable poema de Tato Laviera, “nuyorican”. El título mismo, “nuyorican”, identifica al hablante del poema, un puertorriqueño de Nueva York que le dirige un airado monólogo en español a su tierra nativa perdida. El texto se convierte en una apasionada súplica de un “hijo” de la emigración a su amado “puerto rico” para que no olvide por qué el hablante ha nacido “en otras tierras” y para que esté consciente del difícil entrelazo de lealtades culturales:

*yo peleo por ti, puerto rico, ¿sabes?  
yo me defiendo por tu nombre, ¿sabes?  
entro a tu isla, me siento extraño, ¿sabes?  
entro a buscar más y más, ¿sabes?  
pero tú con tus calumnias,  
me niegas tu sonrisa,  
me siento mal, agallao,  
yo soy tu hijo,  
de una migración,  
pecado forzado,  
me mandaste a nacer nativo en otras tierras,  
por qué, porque éramos pobres, ¿verdad?  
porque tu querías vaciarte de tu gente pobre,  
ahora regreso, con un corazón boricua, y tú,  
me desprecias, me miras mal, me atacas mi hablar,  
mientras comes mcdonalds en discotecas americanas,  
y no pude bailar la salsa en san juan, la que yo  
bailo en mis barrios llenos de sus costumbres,  
así que, si tú no me quieres, pues yo tengo  
un puerto rico sabrosísimo en que buscar refugio  
en nueva york, y en muchos otros callejones  
que honran tu presencia, preservando todos  
tus valores, así que, por favor, no me  
hagas sufrir, ¿sabes? (Laviero 1985: 53)*



En la literatura nuyorican abundan los textos como este poema de Laviera, que elaboran su fuerza afectiva a partir de esta pugna paradójica entre un Puerto Rico “real” e imaginario, y reclamos de identidad discordantes que oscilan entre un “aquí” y un “allá”. Sandra María Esteves, Víctor Hernández Cruz, Edward Rivera y Esmeralda Santiago trabajan en sus obras con esta “memoria rota” como un tema central, pero para demostrar cómo esta “ruptura”, –el punto mismo en que se interrumpe la memoria histórica–, más que constituir meramente un testimonio de exclusiones y fragmentaciones, es también el lugar que posibilita nuevos significados y nociones de identidad.

Esta escritura da fe del “acto” de la memoria en el momento de la “ruptura” misma, de modo que empiezan a restarle importancia a esos fragmentos dispersos que genera la “memoria rota” para incorporarse a esa práctica más creativa de estar “rompiendo la memoria”. Desde esta perspectiva la discontinuidad es, más que una amenaza ominosa a la práctica de supervivencia e inclusión cultural, una estrategia que permite examinar críticamente las continuidades prevaecientes para crear, e imaginar, nuevas continuidades.

### III

¿En qué idioma recordamos? ¿Será en el mismo lenguaje con el que le hablamos a los amigos o a nuestra familia en la vida cotidiana? ¿O es acaso que nuestra selección del idioma de la memoración implica, necesariamente una transposición, una traducción en el sentido literal de cruzar espacios, de “trasladar” “de un lado a otro”? Para los puertorriqueños de hoy, muchos de los cuales pueden estar en uno de los dos “lados” en un determinado momento, esta simbiosis entre lenguaje y lugar, y entre identidad y memoria, es un fenómeno muy notable. El español, el inglés y el spanglish, todos en plural y en minúsculas, se convierten en un depósito rico de códigos de expresión con los cuales se puede uno relacionar con el pasado.

Y es que el idioma no es sólo la estrategia mnemotécnica suprema, el vehículo idóneo para la trasmisión de la memoria. Sólo cincuenta años de historia puertorriqueña nos demuestran que el lenguaje también puede ser el lugar y el motivo de la acción histórica misma, el sitio donde se debaten nociones de identidad y comunidad que rebasan nuestras preferencias o confianzas particulares en una palabra o gramática específica. “La memoria rota”, o esta fragmentación de la memoria histórica puertorriqueña como resultado de este ejercicio de privilegios y supresiones selectivas, aparece del modo más evidente como “la lengua rota”, o como lo ha planteado Antonio Martorelli en su pieza dramática, como “la lengua mechada” (en Nydza Correa 1991: 161-164).

En el ensayo titulado “La política del olvido” Díaz Quiñones señala que no es necesario estar de acuerdo con el reclamo impreciso y de corte colonialista de que Puerto Rico es una “nación bilingüe” para oponerse críticamente a la ley que declara el español como la lengua oficial en Puerto Rico. Porque, aunque es fácil adivinar la agenda política del sector anexionista que ha impulsado el proyecto de Puerto Rico como una “nación bilingüe”, también es obvio que la campaña del *Spanish only* es una estrategia fallida de los líderes autonomistas –en este caso del ex- gobernador Rafael Hernández Colón en uno de sus momentos más desesperados de oportunismo.

“¿Qué alcance tiene la definición del idioma *único*?”, se pregunta el autor, “ante la hibridez y mezcla del español, del inglés y del spanglish que se oye en Bayamón, Pueblo Nuevo o en Union City? Las elites puertorriqueñas defienden, con razón, su bilingüismo, que les permite leer a Toni Morrison o a Faulkner, y acceder a la alta cultura del Metropolitan Museum o del New York City Ballet, y, claro, de Wall Street. La diáspora de emigrantes puertorriqueños ha ido mezclando su lengua, una vez más, en sus continuos viajes de ida y vuelta” (Díaz Quiñones 1993: 144-45).

Nueva York, nos recuerda Díaz Quiñones, ha sido una ciudad puertorriqueña y caribeña por más de un siglo, y ha recibido una influencia notable por medio de las vidas, escritos y producciones musicales y literarias de muchos puertorriqueños ilustres, que han compartido también con cubanos tan prominentes como José Martí y Celia Cruz. “Yo prefiero la hibridez de las nacionalizaciones”, añade Díaz Quiñones y concluye de la siguiente manera su reflexión sobre la política del idioma y las estrategias de resistencia de los puertorriqueños que se encuentran en ambos “lados” de la frontera lingüística: “¿Tendremos nosotros la capacidad de descolonizar nuestro imaginario, salir de la niebla colonial de que habló Hostos, sin renunciar a este revolú que nos identifica...?” (Díaz Quiñones 1993).

Cuando se trata del idioma, “este revolú que nos identifica” llega a convertirse en un verdadero “sanchocho”, si se nos permite esta comparación tan común y cargada, pero que

nos sirve para diferenciar este proceso dinámico de cruces y múltiples intersecciones de nociones como transición, transferencia, interferencia, o incluso desplazamientos en ambas direcciones. Nuestro idioma es un sancocho cuyos ingredientes incluyen, como ha aprendido Esmeralda Santiago, sofrito y no sombreros (1994: 34-36). Y es que no se trata de un proceso al azar, marcado por la confusión y la incoherencia, como lo quieren creer los que defienden las políticas del inglés o el español como idiomas oficiales y excluyentes. Visto más de cerca, este bilingüismo que ponen en práctica los puertorriqueños de ambos lados del “charco”, pero especialmente los de la mitad que se encuentra “acá” en los Estados Unidos, se ha convertido en un intrincado conjunto de tácticas y estrategias de afirmación y respuesta, con implicaciones políticas y poéticas muy profundas.

Me refiero específicamente al inglés “roto”<sup>1</sup>, el español “roto”, el español y el inglés que se “rompen” uno en el otro. ¿Quién que haya tenido contacto con algún puertorriqueño no reconoce la micropolítica semántica puesta en juego en una frase como “¡Cógelo con take it easy!” o “No problema”, o los significados laterales que se añaden al uso de palabras como “o.k.”, “fóquin”, o “bróder” en el contexto del español, o “pero”, “verdad”, “este” o “mira” cuando se habla inglés? No importa si el código primario es español o inglés, el “puertorriqueño” coloquial se caracteriza por su porosidad, su carácter subversivo y de “ruptura” de la autoridad exclusiva de un discurso monolingüe. La memoria e identidad colectivas encuentran una articulación apropiada en esta sensibilidad “macarrónica”, que produce una lengua vernácula que mezcla varios idiomas, resistiendo así a las presiones de ambos lados que intentan imponer un lenguaje oficial y una gramática correcta en la constitución “del” idioma nacional.

Los sueños de los puertorriqueños son, entonces, “*broken English dreams*”, como lo afirmó Pedro Pietri (1973) en uno de sus clásicos poemas de principios de la década de 1970. Este idioma cultural de muchos puertorriqueños y latinos en los Estados Unidos, la lengua que expresa sus sentimientos y fantasías, ha sido capturado en el título del último libro de la Coco Fusco, la crítica cultural cubano-americana –*English is Broken Here*– (1995) que incluye una serie de ensayos que reflexionan sobre “la fusión cultural en las Américas”.

Sin embargo, aun con lo fluida que puede llegar a ser esta práctica interlingüística, todavía existen un “aquí” y un “allá” como referentes de estos discursos. Su “translocalidad” no borra la eficacia del “*locus*”; todavía operan las fronteras de la diferencia y la distancia, sobre todo en relación al lugar y la localización. La geografía pasa a ser el campo metafórico más rico en esta política de “ruptura” lingüística y cultural: los contrastes entre el “aquí” y el “allá” permean el idioma mismo, desde el habla de todos los días hasta la jerga de las canciones populares y los giros y ocurrencias de la poesía bilingüe. El “allá” no es únicamente imaginario; es también reconocido y tematizado como un imaginario. El “allá y entonces” sirve como un punto de contraste que expresa la intensidad de cierta experiencia, e incluso –como en la poesía de Sandra María Esteves y Víctor Hernández Cruz– llegan a convertirse en modos de autodescubrimiento e intuición política.

Tato Laviera se ubica precisamente en este contrapunto de lugares como el eje articulador de su dramático poema “migración”. En el mismo la letra de la balada proverbialmente nostálgica “En mi viejo San Juan” comparte los versos y las estrofas con las palabras, también en español, de un puertorriqueño que recorre una noche de invierno las calles del “Lower East Side” mientras piensa en la muerte del compositor de la canción, Noel Estrada (Lavieria 1983: 37-39). Eventualmente, los acordes emotivamente cargados de “En mi Viejo San Juan” –tradicionalmente considerado como el “himno” del emigrante puertorriqueño o latinoamericano– resuenan en las barberías y los bares de El Barrio mientras sale el sol, jugando un rol entre consolador y desafiante con su vacilación tan familiar entre el “aquí y ahora”.

Este entrelace dramático y agudo entre dos lugares culturales, el citado “allá” y el “aquí” inmediato y físico, permite postular un nuevo proceso de formación de la identidad que se libera de este modo de la fijeza categórica de un lugar. En su interesante ensayo titulado “Migratorias”, Julio Ramos concluye su comentario de este poema de Laviera postulando una identidad práctica y portátil: “Porque se trata, precisamente, de 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, reinscripto, 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” (en Ludmer 1994: 60).

<sup>1</sup> El término inglés “*broken english*” refiere a la fractura de la pureza y estandarización lingüística. [N. del T.]

Estos mismos temas de un contrapunto espacial, histórico y lingüístico reaparecen unidos en el extraordinario poema de Laviera que se titula “melao”. En este texto se dramatiza de un modo paradigmático lo que he estado denominando a lo largo de esta reflexión como “broken English/ Spanish memories”.

*melao was nineteen years old  
when he arrived from santurce  
spanish speaking streets*

*melao is thirty-nine years old  
in new york still speaking  
santurce spanish streets*

*melaíto his son now answered  
in black american soul english talk  
with native plena sounds  
and primitive urban salsa beats*

*somehow melao was not concerned  
at the neighborly criticism  
of his son's disparate sounding  
talk*

*melao remembered he was criticized  
back in puerto rico for speaking  
arrabal black spanish  
in the required english class  
melao knew that if anybody  
called his son american  
they would shout puertorro  
in english and spanish  
meaning i am puerto rican  
coming from yo soy boricua  
i am a jíbaro  
dual mixtures  
of melao and melaíto's  
spanglish speaking son  
así es la cosa papá (Lavieria 1983: 27)*

Aunque la voz poética habla en inglés, el español se escabulle entre ciertas palabras, significados y sonidos que subvierten la estructura monolingüe del texto, cuya narrativa también oscila y se desplaza entre dos campos de referencias geográficas y biográficas. Es así como el texto cuestiona sistemáticamente la “oficialidad” de cualquiera de los dos registros idiomáticos. Una lectura repetida y minuciosa del texto nos revela un subtexto en español, como lengua vernácula que recorre el poema y estalla en el verso final, al mismo tiempo que pugna y se confunde con la semántica del inglés en el centro mismo del texto. La palabra que está en el centro del texto es “disparate”, que se escribe igual en ambos idiomas, pero que invoca “significados” simultáneos muy diferentes (en inglés, *disparate*, significa dispar). La fonética oculta (del español) contiene un significado reprimido y sintetiza a su vez una poética de la convergencia y la divergencia que subyace en esta política cotidiana de “romper” la memoria histórica y cultural.

“La memoria rota”, esa imagen que evoca la fragmentación de la consciencia histórica puertorriqueña, resulta entonces más apropiada, especialmente cuando se refiere a una experiencia migratoria que se re-imagina como un proceso dinámico y continuo de “romper” y “recordar”. Arcadio Díaz Quiñones ha logrado localizar esas lagunas y exclusiones de la agenda intelectual contemporánea, y ha señalado las implicaciones políticas de esta revisión histórica tan necesaria. Pero para “reparar” esta memoria puertorriqueña, de modo que pueda alcanzar mayor continuidad y coherencia, es necesario auscultar e interrogar las incoherencias y discontinuidades a partir de sus manifestaciones en la experiencia y expresión cotidiana. “Este revolú que nos identifica”, ese mortero tan elusivo en que se conforma la identidad cultural puertorriqueña, aparece como un campo magnético de unidad y diversidad, de relaciones y tras-lados.

Y esa memoria puertorriqueña comienza precisamente a “repararse” en la pareja compuesta por melao y melaíto, especialmente cuando melaíto –el “disparate sounding son” que habla en spanglish– afirma su “origen dual” al proclamar al final del poema “así es la cosa papá”.

## Bibliografía

- Díaz Quiñones, Arcadio (1993). *La memoria rota*, Río Piedras, Ediciones Huracán.
- Fusco, Coco (1995). *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, New York, New Press.
- González, José Luis (1980). *El país de cuatro pisos*, Río Piedras, Ediciones Huracán.
- Laviera, Tato (1983). *Mainstream Ethics (ética corriente)*, Houston, Arte Público.
- . (1985). *AmeRícan*, Houston, Arte Público.
- Marqués, René (1962). *El puertorriqueño dócil y otros ensayos*, Río Piedras, Editorial Antillana.
- Martorelli, Antonio (1991). “Imalabra II”. *Coloquio internacional sobre el imaginario social contemporáneo*. Nydza Correa de Jesús *et al.* (eds.), Río Piedras, UPR, s.f., 161-164.
- Pedreira, Antonio S. (1988) [1934]. *Insularismo*, Río Piedras, Editorial Edil.
- Picó, Fernando (1986). *Historia general de Puerto Rico*, Río Piedras, Ediciones Huracán.
- Pietri, Pedro (1973). *Puerto Rican Obituary*, New York, Monthly Review Press, 12-16.
- Ramos, Julio (1994). “Migratorias”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer, (ed.), Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Santiago, Esmeralda (1994). “The Puerto Rican Stew”, *New York Times Magazine*, 18 de diciembre, 34-36.
- Silvestrini, Blanca y Luque, María Dolores (1987). *Historia de Puerto Rico: Trayectoria de un pueblo*, Santurce, Cultural Puertorriqueña.

N.E.: Este ensayo apareció publicado como: “Broken English Memories: languages in the transcolony”, capítulo del libro *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity* (2000), Nueva York: Columbia University Press. Esta versión en español, a cargo de Yolanda Martínez-San Miguel y Silvia Solá, fue publicada en el libro *La venganza de Cortijo y otros ensayos* (1997) Río Piedras, Ediciones Huracán.

---

## TATO(AO): LA POÉTICA DEL EYE DIALECT

Juan Flores

---

Tato Laviera titula su nuevo libro *Mixturao*. Esto me hace pensar en otras palabras llenas de vitalidad como *asopao*, *encebollao*, *cansao* o *jabao*, o en los mismos títulos de los poemas de Tato como *asimilao*, *craqueao* y *melao*. Ese *-ao* final carga cualquier palabra, antigua o nueva, cotidiana o pomposa, con una sonoridad urbana, negra y afro-caribeña.

Entonces, ¿qué significa esa ubicuidad del *-ao* en la lengua de Tato Laviera? Basándose en la teoría de la transculturación de Fernando Ortiz (1978), Stephanie Álvarez Martínez la ve como “el símbolo lingüístico no sólo de la resistencia a la aculturación, sino también de una creativa neoculturación. Ambas residen en el componente africano de la cultura puertorriqueña, tanto en la isla como en la metrópoli” (2006: 35). Por lo tanto, el *-ao* no sólo expresa la intensa mixtura y fusión de las múltiples corrientes ancestrales de la historia cultural caribeña, sino que también evidencia la creatividad neológica e inventiva que surge de este proceso crucial. La idea de neoculturación indica que el proceso implica no sólo la mixtura y la “adquisición de otra cultura” (aculturación), tanto como la pérdida o desarraigo de una cultura previa (desculturación), sino la “creación de un nuevo fenómeno cultural”. Ortiz explica que, análogamente con la reproducción de los individuos, “la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos” (1978: 96-97). En otras palabras, el *-ao* no refiere simplemente a la adopción de otra cultura (hispanica en este caso) sino a la resistencia frente a una cultura, y no a la pérdida de una cultura previa (la africana) sino al engendramiento de una nueva, la cultura hispanica vernácula y afro-caribeña.

Mas allá de esta “original” transculturación o creolización neo-africana, en el caso de Tato Laviera nos enfrentamos también ante la nueva versión transnacional de este proceso, tal como aparece implicada en el uso del *spanglish*: *-ao* resuena así, y en cierta medida, como el inglés “ow”, tal como éste es usado en las letras contemporáneas latinas, por ejemplo, en el sugestivo título y nombre del protagonista de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), la premiada novela de Junot Díaz. Esta marcada alusión a Oscar Wilde es, en verdad, lo que podría denominarse un uso “afro-spanglish”; Díaz nos “sorprende” con una parodia afro-hispanica del muy inglés, empero rebelde y excéntrico Wilde. Conteniendo la risa pretendida, lo inverso sería: “Nos está wildeando.” El mismo Tato Laviera se refiere a esta estrategia de re-semantización como “afro-españoliso”; en el estribillo de su poema homenaje a Luís Palés Matos, dice jocosamente (y “*-ao-samente*”), de este renombrado pionero del africanismo en la poesía puertorriqueña: “También era grifo africano guillao de castellano” (1981: 66-67).

El *-ao* se encuentra por todos lados en la obra de Tato Laviera, en un conteo preliminar seguramente surge como el recurso estilístico más frecuente en todas sus obras, sin mencionar sus recitados. Sólo por mencionar aquellos que reuní compilando un índice provisional, y para evocar el colorido excepcional e ingenio inconfundible de su voz, aquí hay algunos de los que encontré: *eslembao*, *tumbao*, *colao*, *disgustao*, *babalao*, *encarcelao*, *agallao*, *pescao*, *bacalao*, *controlao*, *craqueao*, *enchulao*, *pasao*, *pasteurizao*, *homogenizao*. Incluso su propio apodo, Tato, forma parte de esta influencia lúdica y neocultural: a pesar de que nunca usa “Tao”, en cierto punto, en su poema “puertorriqueña”, juega con el significado literal de su nombre: “*tá tó*”, en otras palabras, y en su forma extendida y no transculturada, “*está todo*” (1985: 67).

Tato Laviera ofrece su mayor fundamento para este leitmotiv fonológico en su poema programático “*asimilao*”:

*assimilated? qué assimilated,  
brother, yo soy asimilao,  
así mi la o sí es verdad  
tengo un lado asimilao.  
you see, they went deep.... Ass  
oh..... they went deeper... SEE  
oh, oh,... they went deeper... ME  
but the sound LAO was too black*

*for LATED, LAO could not be  
 translated, assimilated,  
 no, asimilao, melao,  
 it became a black  
 spanish word but  
 we do have asimilados  
 perfumados and by the  
 last count even they  
 were becoming asimilao  
 how can it be analyzed  
 as american? así que se  
 chavaron  
 trataron  
 pero no  
 pudieron  
 con el AO  
 de la palabra  
 principal, dénles gracias a los prietos  
 que cambiaron asimilado al popular asimilao. (1985: 54)*

Aquí la estructura de esta sola palabra revela los múltiples niveles de resistencia creativa frente al inglés “assimilated”, y por obvia extensión, frente a toda la ideología asimilacionista que persigue al niuyorriqueño a partir de su identidad híbrida frente al uso del inglés norteamericano, tanto como frente al uso del español blanco y de clase media. El poema comienza con el inglés “assimilated” pero inmediatamente interrumpe esta carga y significado, en primer lugar mediante un signo de interrogación, luego por medio del coloquial “brother”, y más tarde a través de la re-significación del propio proceso por medio de una respuesta coloquial afro-hispánica incluyendo el -ao: “yo soy asimilao”. Algún tipo de cambio cultural está sucediendo, sin lugar a dudas, pero más que una aculturación se trata de una neoculturación. El diagnóstico continúa rápida y profundamente, y concluye con la idea de que la propia palabra “asimilao” es la evidencia de la no-asimilación: “the sound LAO was too black/ for LATED, LAO could not be/ translated, assimilated,/ no, asimilao, melao,/ it became a black/ spanish word...”

Y entonces aparece el próximo nivel o próxima dimensión del neoculturalismo: “asimilao” señala no sólo la resistencia contra la asimilación al inglés, esto es, al inglés norteamericano tal como es usado en las ciencias sociales dominantes con todos sus sueños y anhelos de un crisol de razas, sino también contra el español “estándar”, académicamente sancionado como tal, y la blancura privilegiada de la cual es su expresión. Justo en la mitad del poema y a continuación de “it became a black/ spanish word”, hay un giro crucial, indicado por el “but”: “but/ we do have asimilados/ perfumados...”. “Asimilao” es, por tanto, una resistencia tanto contra la palabra inglesa “assimilated”, como contra el uso “correcto” y estándar del participio pasado en español, “asimilado”. Junto con la resistencia étnico-nacional, hay también una fuerza de clase y cultural, entiéndase racial, propia del uso neocultural: aquellos que usan y son ejemplo de la palabra “asimilado”, son identificados como “perfumados”, una clara referencia a privilegios sociales y actitudes elitistas propias de ese estatus. Crear la identidad hispánica negra, cuyo epítome sería esta sola palabra, supone, por tanto, levantarse tanto contra lo no (o anti) hispánico, y lo no (o anti) negro. En ambos sentidos, es la experiencia vernácula y “popular” la que es aclamada. El “AO/ de la palabra/ principal”, como se lo pronuncia en el final del poema, rechaza la asimilación, esto es, la aculturación; en ambas direcciones y ambos sentidos, es a los negros, “los prietos”, a quienes hay que agradecerles: “dénles gracias a los prietos/ que cambiaron asimilado al popular asimilao”.

Este “cambio” de “asimilado” a “asimilao”, y más generalmente, este potente uso del -ao es denominado, en términos técnicos y lingüísticos, como el “debilitamiento de la intervocal /d/”. Se trata de un fenómeno muy reconocido en la historia de la investigación y el análisis fonológico del español, y a veces suele ser atribuido, al menos en parte y hasta cierto punto, a la influencia africana sobre el español desde la Edad Media. En su exhaustivo estudio, *A History of Afro-Hispanic Language* (2008), y previamente en el capítulo “The African Connection” de su muy citado libro *Latin American Spanish* (1994), el eminente lingüista John Lipski establece el -ao como uno de los signos más comunes del africanismo dentro de la historia de la lengua española, no obstante lo cual, es cuidadoso al reconocer que el fenómeno es

muy variable, y es más adecuado verlo como parte del fenómeno mayor del debilitamiento o supresión de las consonantes en la sílaba o palabra final, lo cual tiene poco o nada que ver con el contacto lingüístico. Los trabajos académicos sobre el tema suelen focalizarse en el español de América, y especialmente en la influencia andaluza sobre estas variantes, con mayor atención en el Caribe hispánico donde esta influencia es primordial.<sup>1</sup> Es importante enfatizar la comprensión de que, no obstante el grado de africanismo o andalucismo que haya en este desarrollo lingüístico particular, y cuán ubicuo y variable pueda ser, pareciera haber un fuerte consenso respecto a que es más frecuente en la lengua vernácula, en aquel sector que a veces es denominado “las capas más populares”. Una vez más, en términos de Tato Laviera, “cambiaron asimilado al popular asimilao”.

Otros dos puntos relacionados entre sí resultan pertinentes para esta relación entre la discusión académica y técnica del -ao y su presencia en la poesía de Tato Laviera. Uno es que el cambio de -ado a -ao en español es, en verdad, un desarrollo mayor del “debilitamiento” de la /t/ por /d/ en el proceso de vernacularización del latín al español; así, -atus gradualmente se volvió -ado. Esto es de especial interés para el proceso de re-creolización del *spanglish*, tal como se evidencia en “asimilao”, donde nos desplazamos de “assimilated” a “asimilado”, y luego a “asimilao”, es decir, del inglés al español estándar, y luego al español vernáculo. Más aún, hay grados de debilitamiento o atenuamiento de la intervocal /d/, desde una d pronunciada más suavemente hacia una /th/ y luego hacia una supresión total, o grado cero fonético. Esto es evidente, incluso ortográficamente, con la inscripción, en ciertos momentos, del -ao como -a’o con el fin de registrar que algo ha sido ocluido. La poética de Tato Laviera, tal como es articulada en “asimilao”, pareciera no conformarse con nada menos que el grado cero fonético, la total supresión de esa /d/ opresiva. Y no olvidemos que la versión femenina de esta supresión es aún más radical, implicando como lo hace la supresión tanto de la /d/ como de la /a/ final, o bien, la compresión de las dos a en una sola fuertemente acentuada, como por ejemplo en “asimilá”, o incluso “ná” por “nada”.

En términos menos técnicos pero tal vez más sugestivos, el despliegue de Tato Laviera del -ao hace referencia al *eye dialect*.<sup>2</sup> Se trata básicamente de una práctica ortográfica, cuya definición práctica sería: “es el uso de ortografías no estandarizadas (ortografías consideradas incorrectas) para crear el efecto de un hablante dialectal, extranjero o falto de educación”.<sup>3</sup> Generalmente, y en especial entre los lingüistas, la práctica del *eye dialect*, e incluso el propio término, tiende a ser desacreditado y mal visto. El argumento más común es que la escritura fonética tiende a generar o reforzar los estereotipos y prejuicios contra las personas consideradas menos educadas; y, a decir verdad, la escritura dialectal ha sido históricamente usada para burlarse de la gente pobre, y más notablemente de la gente de descendencia africana. Pero hay también razones más complejas, tal como lo explica el lingüista Ricardo Otheguy con palabras muy elocuentes:

*Encuentro la escritura dialectal un poco tonta. Escribir cosas como “wannacum” en lugar de “want to come” revela que el escritor piensa que “want to come” está en verdad dirigido a reproducir por escrito la forma en la que se pronuncia, y desde el momento en que esto obviamente falla, se vuelve necesaria una corrección bajo la forma del eye dialect. Es decir que el eye dialect se apoya fundamentalmente en un error de comprensión. Supone que la escritura convencional se encuentra en cierta forma destinada a representar la pronunciación, y en cuanto no lo hace, se requiere un mejor y más fonético tipo de escritura, especialmente, si ésta está destinada a representar el habla de gente cuyo discurso contiene una pronunciación con características no aprobadas por la sociedad. Pero la escritura convencional no representa el habla de nadie, ni siquiera aquella de los presentadores televisivos con su desempeño lingüístico intachable frente a las cámaras, por eso uno difícilmente necesita inventar una nueva escritura para responder al habla popular. La escritura convencional nunca representa la pronunciación de nadie en ninguna lengua (ni siquiera en español o en alemán), y la corrección implícita en el eye dialect resulta ilusoria. También ella falla en su representación de la pronunciación.*(2008).<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Ver, por ejemplo, Volker Noll (2005). “Reflexiones sobre el llamado andalucismo del español de América”. Le agradezco al profesor Ricardo Otheguy por ésta y muchas otras útiles referencias.

<sup>2</sup> El término inglés *eye dialect* no tiene traducción al español; refiere, como explica Flores a continuación, al recurso por el cual se intenta reproducir una ortografía no estándar de la lengua sin consignar, no obstante, un verdadero uso dialectal, sino tan sólo la representación cuasi-fonética de una pronunciación no estandarizada del inglés. (N. del T.)

<sup>3</sup> Wikipedia como “Eye dialect”.

<sup>4</sup> Comunicación personal por e-mail, 4 de diciembre de 2008.

De un modo interesante, empero, Otheguy reconoce con rapidez que su reacción al término *eye dialect* es “desafortunadamente una de tipo puramente técnica”. Desestima su propio argumento, tan bien esbozado y tomado, como una “deformación profesional, es decir, el error de un técnico, en este caso el lingüista, en ver el placer del escritor y el lector; es en definitiva, y por tanto, algo maravilloso desde el punto de vista literario y humano, sea tonto o no desde la perspectiva profesional”. En términos literarios, entonces, que es como debemos apreciar a Tato Laviera, el uso del *eye dialect* puede resultar una poderosa técnica, y tal como lo demuestra Laviera con su despliegue del -ao, puede acarrear un arsenal de herramientas culturales y políticas con las cuales contrarrestar la autoridad de las distorsiones eurocéntricas, elitistas y racistas. Ya existía allá por el año 1971 un serio estudio al respecto, “Eye dialect as literary device” (Bowdre), y con el correr de los años ha florecido, en el medio de ríspidos debates, un sub-campo completo de la historia y la interpretación literaria dedicado al estudio de la escritura dialectal.<sup>5</sup>

Traducción de Alejo López

## Bibliografía

- Álvarez Martínez, Stephanie (2006). „¿Qué, qué?! – Transculturación and Tato Laviera’s Spanglish poetics“. *Centro Journal*, XVIII/2: 25-47.
- Bowdre, Jr., Paul H. (1971). „Eye dialect as a literary device“. *A various language*, Williamson, J.V. y Burke, V.M. (ed.), Nueva York, Holt, Rinehart & Winston
- Laviera, Tato (1981). *Enclave*, Houston, Arte Público Press.
- (1985). *AmeRican*, Houston, Arte Público Press.
- Lipski, John (1994). *Latin American Spanish*, London, Longman, 93-135.
- (2008). *A History of Afro-Hispanic Language*, London, Cambridge University Press.
- Noll, Volker (2005). „Reflexiones sobre el llamado andalucismo del español de América“. *El español de América: Aspectos teóricos, particularidades, contactos*, Volker, Noll, Klaus, Zimmermann e Ingrid Neumann-Holzschuh (ed.), Madrid y Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 95-112.
- Ortiz, Fernando. (1978) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Sumner Ives, (1971). „A theory of literary dialect“. *A various language*, J. V. Williamson y V. M. Burke (eds.), New York: Holt, Rinehart & Winston, 145-177.

N.E.: El presente ensayo inédito fue cedido por Juan Flores para este número de *Katatay*.

Este Dossier reúne dos textos de Juan Flores que abordan la tradición literaria nuyorriqueña y la poesía de Tato Laviera. En “Memorias (en lenguas) rotas”, Flores retoma la metáfora de Arcadio Díaz Quiñones sobre la “memoria rota” puertorriqueña, y extiende este concepto hacia la cultura puertorriqueña exiliar en los Estados Unidos a través del concepto de “breaking memory”, en alusión al poder disruptivo de la cultura nuyorriqueña. Por su parte, en “Tato(ao): la Poética del *Eye Dialect*”, Flores aborda la poesía de Tato Laviera a partir del trabajo con el registro afro-caribeño y oral de dicha poesía.

Palabras Clave: Juan Flores- Tato Laviera- poesía nuyorriqueña- Eye dialect.

This Dossier brings together two texts written by Juan Flores about the nuyorican tradition and the poetry of Tato Laviera. In “Broken English Memories”, Flores takes the metaphor used by Arcadio Díaz Quiñones on the Puerto Rican “broken memory”, and extends this concept to the Puerto Rican exile culture in the United States through the concept of “breaking memory”, in reference to the disruptive power of nuyorican culture. In “Tato’s -ao: the Poetics of Eye Dialect,” Flores tackles the poetry of Tato Laviera from the Afro-Caribbean and oral resonance of this poetry.

Key Words: Juan Flores- Tato Laviera- Nuyorican poetry- Eye Dialect.

<sup>5</sup> Ver Sumner Ives, “A theory of literary dialect” (1971).



## Asteriscos

\* Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Berna: Peter Lang, 2010, 472 p.

En los últimos años han surgido diversos trabajos críticos enfocados en una narrativa, publicada principalmente en la década de los '90 y los comienzos del siglo XXI, en la que se configura un imaginario vinculado a las experiencias de desencanto, violencia, pérdida o duelo. Parece abrirse así la posibilidad de nuevos debates y análisis en torno a esta particular inflexión de la literatura latinoamericana del presente. En esta línea es que puede ubicarse la propuesta de la antología realizada por Fabry, Logie y Decock: los editores sostienen que el mito del Apocalipsis ha permitido desplegar un imaginario muy presente en la literatura latinoamericana, en particular durante los siglos XX y XXI, cuando se radicaliza y se vuelve central a partir de las traumáticas experiencias históricas sufridas. Esto se observa especialmente en la producción del Cono Sur donde, luego de las dictaduras de los años '70 y '80, la figura del Apocalipsis ha terminado por ser el eje vertebral de numerosos textos, tanto en sus aspectos temáticos como formales. Esto se debe a que este imaginario parece permitir múltiples representaciones de la violencia padecida en América Latina; el mito clásico, sobre todo el apocalíptico, es el lugar a donde se vuelve en los momentos de crisis y desorden social.

La antología está enmarcada por una introducción y un epílogo de Fabry y Logie; en el primero se desarrolla la propuesta y se debaten las cuestiones teóricas y las hipótesis que vertebran la colección. Las autoras subrayan que las escrituras más interesantes producidas a partir del mito “contienen, por decirlo así, las dos búsquedas paralelas que Parkinson Zamora considera constantes en el registro apocalíptico: la de un entendimiento de su contexto histórico y la de los medios de narrar ese entendimiento” (17). El prólogo, con una rigurosa actualización sobre los aspectos teóricos, abre el volumen que incluye veinticinco contribuciones; se trata entonces de un compendio ejemplar para la discusión tanto del discurso apocalíptico como de su importancia en la literatura latinoamericana actual. La publicación tiene su origen en dos seminarios y en un congreso internacional organizados por las editoras en las universidades de Lovaina la Nueva y de Gante durante 2008; es decir, el lector tiene en sus manos una antología que es fruto de un extenso trabajo de investigación, discusión e intercambio entre los participantes. Los ensayos dan cuenta de un *corpus* extenso, variado y de una notable cantidad de enfoques y perspectivas sobre el mito y sus versiones latinoamericanas.

Es imposible en este espacio referirse detenidamente a todas las colaboraciones y tópicos tratados; puede, sin embargo, señalarse que los veinticinco artículos están distribuidos en cinco secciones: la primera aborda el marco teórico y el estudio de los aspectos históricos-literarios. Allí se incluye el ensayo de Camille Focant, un especialista en el Nuevo Testamento, quien sitúa al género en sus coordenadas históricas y analiza las condiciones de aparición, su estructura literaria y su función en la Biblia. Julio Ortega, que reelabora aquí su conferencia inaugural para el congreso, traza una genealogía del discurso apocalíptico en la literatura latinoamericana a lo largo del siglo XX: se trata de versiones contra-apocalípticas que configuran imágenes del colapso de la modernidad en América Latina; los textos de Cortázar, Rulfo, Vallejo, Cardenal, Arguedas y Eltit proponen representaciones políticas en las que la postcatástrofe funciona como un instrumento conceptual más que temporal. Este primer capítulo se completa con los estudios de Marco Kunz y de Lucero de Vivanco Roca Rey; el primero analiza en la narrativa reciente el modelo bíblico como un motor de tramas que culminan en el momento del juicio o en la destrucción (en este sentido –señala– *Cien años de soledad* sería un texto paradigmático); Vivanco Roca Rey realiza una aproximación teórica al concepto de “imaginario” como categoría epistemológica y paso previo a su estudio de las específicas características de discurso apocalíptico en la narrativa andina peruana.

La segunda sección, “Textos fundacionales”, se ocupa de aquella literatura de un período temprano que puede considerarse paradigmática por establecer una vinculación explícita entre la crisis política y el discurso apocalíptico. Se incluyen dos estudios sobre poesía, uno de Hervé Le Corre que analiza la postura y los motivos apocalípticos en tres autores, Cardenal, Neruda y Aridjis, quienes más allá de su variedad formal e ideológica comparten “el perspectivismo apocalíptico” (122), y otro de Niall Binns dedicado a Darío y Huidobro. El capítulo se completa con las colaboraciones de Marie-Madeleine Gladieu, dedicada a *La guerra del fin del mundo* de M. Vargas Llosa, y de Gabriella Menczel enfocada en algunos cuentos de J. Cortázar.

La tercera parte, titulada “Tres narradores emblemáticos: Vallejo, Bolaño, Cohen” incluye siete artículos dedicados a estos autores en tanto representan el ingreso en la literatura de un registro absolutamente nuevo del imaginario apocalíptico. Los ensayos de Anke Birkenmaier y de Fernando Díaz Ruiz se ocupan de *La virgen de los sicarios* y del nihilismo radical de Vallejo; Bolaño es el objeto de estudio de Milagros Ezquerro y Cathy Fourez quienes realizan lecturas intertextuales de *Nocturno de Chile* y *2666*, respectivamente, a la luz de textos bíblicos. A su vez, Carmen de Mora indaga cómo en *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile* el imaginario apocalíptico cumple funciones temáticas y estructurales. Finalmente, Alejo Steimberg y Annelies Oeyen comentan la producción de Marcelo Cohen: en el primer caso, se describe el universo *Los acuáticos* y *Donde yo no estaba* como un mundo postapocalíptico en el que se cruzan la tradición mítica con lo *cyberpunk*; Oeyen, por su parte, analiza los ecos de la colonia penitenciaria de Kafka en el cuento “La ilusión monarca” de la colección *El fin de lo mismo*.

La cuarta sección está dedicada a Argentina y Uruguay, e incluye la producción de campos tan diversos como el cine, el teatro, la narrativa, las artes plásticas y sus representaciones apocalípticas de la historia y la dictadura. Sophie Dufays examina el cine de Eliseo Subiela y sus metáforas de la pérdida del paraíso y el naufragio; Laura Alonso rastrea el pasado argentino de horror en la dramaturgia de Jorge Huertas; Idelber Avelar se enfoca en la narrativa “más allá del apocalipsis” que surge en los ’90 con autores como Chejfec, Kohan, Becerra y en especial Ferreyra; Michèle Guillemont estudia la obra plástica de León Ferrari quien apela explícitamente al Apocalipsis bíblico para representar el terrorismo de estado; Norah Giraldo Dei Cas hace un recorrido por los distintos momentos de la literatura uruguaya en que puede rastrearse la representación apocalíptica, desde Lautréamont a Carlos Liscano, y María Semilla Durán demuestra la disolución del imaginario canónico argentino en su análisis de *El año del desierto* de Pedro Mairal, donde la destrucción total no da lugar al surgimiento de ninguna utopía posterior.

La quinta y última parte considera aquellas producciones que se ocupan de representaciones postapocalípticas. “¿Hay un sentido después del final? Entre ruinas e insignificancia” reúne cuatro artículos: An Van Hecke se ocupa de *Los rituales del caos* de Carlos Monsiváis cuyo eje conceptual es el análisis en clave satírica de lo que llama la cultura postapocalíptica en México. Pablo Decock encuentra que en *La prueba* y en *La villa* de César Aira los registros apocalípticos no pueden ser leídos en forma alegórica, antes bien, funcionan como una estrategia autorreferencial lejos de todo intento hermenéutico. Brigitte Adriaensen aporta una nueva perspectiva con su estudio de *Los elementales* de Daniel Guebel, donde el humor negro y el absurdo se acercan a la parodia e impiden la fijación de todo sentido político “serio”. Y Jens Andermann reflexiona sobre la reaparición de formas tradicionales de devoción popular y su representación en el cine (*La ciénaga* de Lucrecia Martel y *Ciudad de María* de Enrique Bellande) y analiza sus vínculos con la televisión en un mundo globalizado, marcado por el desastre y la violencia, donde parece problemático todo resurgimiento de las creencias populares.

El epílogo propone una tipología tentativa como forma de organizar los discursos en los que puede rastrearse el imaginario apocalíptico. Fabry y Logie señalan la relatividad de esas categorías en tanto son “porosas y los textos literarios en su labilidad rehúsan encerrarse en una casilla única” (457); sin embargo, no puede negarse el interés conceptual y pedagógico de una clasificación que tiende a “ordenar” el enorme *corpus* resultante de la totalidad de los ensayos.

La seriedad y originalidad de la propuesta (no abundan los trabajos que se ocupan de la literatura latinoamericana contemporánea en relación con el discurso apocalíptico) y los variados aspectos y enfoques abordados hacen de esta antología un material esencial para el que esté interesado en comprender y analizar distintos aspectos de la producción contemporánea en América Latina. Como ya se ha señalado al comienzo, esta obra viene a incorporarse a un debate muy actual en torno a la literatura de las últimas décadas (al

menos a buena parte de ella) en la medida en que propone un parámetro, un eje teórico y crítico, con el cual leer un conjunto significativo de textos. De este modo, resulta un aporte esencial y una contribución a la búsqueda de inteligibilidad en textos que, por muy cercanos en el tiempo, se resisten a menudo a la lectura de la crítica.

Ana María Amar Sánchez

\* Jorge Monteleone (ed.). *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010, 1008 p.

Las antologías suelen suscitar en el lector efectos contradictorios: adhesión o rechazo. Hay quienes buscan en ellas el poema perfecto, aquel que se desea encontrar como un tesoro. Pero también existen quienes detectan, en el conjunto, el poema que falta, cuya voz parece ser más potente desde la ausencia. Buenas o malas, a raíz de los hallazgos o a causa de sus omisiones, las antologías de poesía parecen ser, sin embargo, siempre útiles y vencer de paso algunas adversidades: reditúan un valor, un interés, una negatividad que resulta transitiva y ofrecen tras una disputa en sordina una verdad inmediata y positiva. Y todo eso más allá de aciertos y defecciones. Lo sabemos: las antologías tienen siempre que mostrar para demostrar y, como un libro mágico, dejan entrever los accidentes que configuran el mapa que toda lectura traza. Por eso hay algunas antologías, como ésta por ejemplo, en la que esa trama no sólo se hace visible sino que parece multiplicarse en otros tantos afluentes que, por imprevista y epifánica, deparan al lector una dicha enorme pues ¿hay algo más gozoso que encontrar una secreta familiaridad entre poetas dispares?, ¿que hallar el vínculo de pronto inédito entre el poeta de un siglo y de otro o el solapado parentesco que ahora sale a la luz entre poemas y poemarios que nacieron de voluntades estéticas totalmente contrarias? Si la etimología nos recuerda que es un florilegio, un ramillete, un haz de flores, el lector también deberá hacer su propia selección si quiere avizorar, entre poema y poema, el mapa latente y oculto que invita a infinitos recorridos.

Aun cuando las antologías nazcan por encargo; aun cuando el antólogo se esmere por alcanzar la completud imposible de la totalidad o pierda literalmente el sueño y la paz por ver representados todos los senderos de la poesía, las antologías de poesía parecen desentenderse de la previa intencionalidad que le dio origen, y hasta desligarse de sus propias razones de ser: se disparan solas hacia el territorio imaginario del lector. Allí sólo reina el que siga el método machadiano del no hay lectura sino aquella que se hace al leer. Únicamente leyendo, esa trama se vuelve visible, convocante. La autonomía de las antologías, que no suspende por ello el juicio crítico, encarna de alguna manera la potencia de su propio ser-antologías: que la selección suscite territorios significantes, más que dejarlos establecidos; que este conjunto o agrupamiento (Jorge Monteleone lo denomina “constelación”) no sólo prefigure itinerarios a seguir sino también fomente comparaciones y juegos, transformando a los poemas en auténticas piezas de un gran rompecabezas, un paradigma de existencia hipotética pero contundente a medida que irrumpen los poemas en la antología, esos artefactos que construyen pequeños universos de sentido.

Por eso, toda antología de poesía que se precie de tal pivotea sobre dos ejes: uno dice que toda antología es necesariamente incompleta *per se*, ya que no es posible superar el principio de selección que la constituye; el otro es el principio del movimiento sin el cual resultaría un mero catálogo, una lista muerta de poemas sin dirección alguna. Como tantas otras, que no podremos comentar aquí, la de Monteleone presenta estas dos facultades pero infunde, a propósito de arco temporal tan vasto que se propone abarcar (nada menos que dos siglos), un concepto de *amplitud* cuya pertinencia persigue un objetivo tan ambicioso como riesgoso y que requiere, al menos para llegar a buen puerto, sortear no pocos escollos. El primer peligro hubiera consistido en la exclusión de poetas que no hayan logrado con sus respectivas obras (aunque no necesariamente publicadas) la incidencia gravitante en el contexto poético de su época y sin embargo la decisión de una organización “constelada” —más que una basada en la diacronía— suscitó la formación de un conjunto estructural en el que los poemas se relacionan con otros independientemente de lo que pudieron lograr por sí mismos en sus propios poemarios. Esto es un acierto: no suspender la calidad poética pero potenciar la relación entre un poema y el otro, en una suerte de recíproca iluminación profana, significa no solamente dar a ver la trama latente y múltiple del mapa de la poesía argentina sino también dar cabida concretamente a los poemas de poetas que quizás no hubieran podido

conseguir un lugar en la antología. El otro peligro hubiera sido desvanecer el perfil de los poemas provenientes de poéticas fuertes, entendiendo por ello una poesía preocupada también en una teoría poética consciente, de aquellos poemas que apuestan más a una visión instantánea, menos reflexiva que empírica, y aun en este caso ambos caracteres pueden convivir sin riesgo de menoscabo alguno. Así, el antólogo decide por ejemplo la publicación de poemarios completos (como *Nidos de cóndores* de Olegario Andrade, *Luz de provincias* de Carlos Mastronardi, *Argentino hasta la muerte* de César Fernández Moreno, *Cadáveres* de Néstor Perlongher, *Hospital británico* de Héctor Viel Temperley), lo cual no sólo vuelve a esta antología sumamente útil a la hora de su consulta sino que se trata de poemarios que han contribuido enormemente a la constitución y destitución al mismo tiempo de los procesos de formación de una identidad argentina desde el esfuerzo titánico del hombre decimonónico por asumirse como un nuevo Prometeo en el poema de Andrade, pasando por esa égloga realista de Mastronardi hasta la visión irónica y distanciadamente paródica del libro escrito por César, el hijo de Baldomero. O bien un poemario como el de Perlongher que identifica uno de los tramos más oscuros y siniestros de nuestra Historia a través de la alegoría poética, de larga tradición en la literatura argentina si pensamos como uno de sus antecedentes en el siglo XIX “La refalosa” de Hilario Ascasubi.

Al lado de ellos, poemas más bien minimalistas, de perfil bajo en su hechura y conectados con el fulgor efímero de la vivencia, pueden dialogar con estos poemarios completos y portentosos a nivel imaginario y lo hacen primordialmente porque las poéticas de lo mínimo, en poesía, nunca devienen minimalistas: siempre hablan la lengua del menor (de lo menor) pero no son menores, en todo caso apelan a lo que Josefina Ludmer llamó a propósito de Sor Juana “las tretas del débil”. Esta artimaña de hablar desde el margen logra suscitar una consciencia poética que esta antología hace evidente. No hay poetas menores, sí los hay menospreciados: otorgarles un lugar en la antología permite que éste sea ocupado a través del mérito que surge del poema mismo, como si de pronto poetas no tan conocidos o incluso desconocidos obtuvieran de pronto lo que en la esfera jurídica se denomina el recurso del “ha lugar”, esto es, la posibilidad de hablar, de tener la facultad de asumir su derecho a la palabra para defenderse solos, la posibilidad de que todo sujeto se vuelva locutor, sujeto que habla, sujeto parlante. No se puede obviar que esta antología le da por fin lugar y otorga el “ha lugar” a poetas entrañables que otras antologías no han podido incorporar y que la crítica de poesía todavía no ha podido estudiar, ni tampoco las historias de la literatura, salvo honrosas excepciones claro está. Sólo a título de ejemplificación, señalaremos el nombre de cuatro poetas cuya presencia en esta antología la justifican con creces, aunque por cierto por diferentes razones: la neuquina Irma Cuña es una voz poética que merece más atención que la que ha obtenido hasta ahora, una voz que bien podría oficiar como una poética fundamental a la hora de hacer una historia de la poesía de la Patagonia. Lo mismo ocurre con un poeta como Rubén Sevlever, de Rosario, cuya obra es tan intensa como expresiva de la experimentación con el lenguaje. A su vez la presencia de Mario Romero, el poeta tucumano que muere poco años después de retornar del exilio en su propia provincia, repercute con fuerza en el conjunto: quien no ha leído su obra y le interesa la poesía, deberá hacerlo porque se trata de un poeta radical, cuyo desconocimiento por cierta franja de lectores de poesía incomoda no le ha pasado a quien escribe esta reseña, que lo ignoraba. Por último, la poesía de Samuel Bossini, conocida sólo imperfectamente en un reducido circuito que la creía más oral que escrita, refulege con una potencia inusitada, como si el lugar que encuentra ahora en este ámbito le otorgase no sólo su justo reconocimiento sino, más todavía, la posibilidad de dialogar de igual a igual, de tú a tú, con los otros poetas argentinos.

Cuatro razones de peso dan fundamento a esta antología de Jorge Monteleone que, como bien señala el título, comprende nada menos que dos siglos, que se inicia con la “Marcha patriótica” de López y Planes que prestará su texto a nuestro Himno Nacional y se cierra con los poetas nacidos en la década del Cincuenta. **La primera razón:** el admirable mapa poético que queda cartografiado es tan extenso como intenso. La intensidad de la extensión reside en un afán de expandir con un gesto democratizador la línea, siempre restringida, del horizonte de los poetas consagrados. Ahora, con doscientos años transcurridos, resulta que hay muchos más poetas que merecen ser antologizados de lo que uno puede imaginarse. Esta concepción, quizás a nuestro juicio la más imbatible y consistente de todas las que alientan esta antología, vendría a decir que la poesía no se queda encerrada en el círculo áulico de los poetas justamente consagrados, aunque entre ellos no falten quienes todavía hoy gustan de mantener en sus cabezas el aura que hace doscientos años Baudelaire no dudó en dejar caer mientras intentaba cruzar la calle recién pavimentada y todavía llena de barro. Esta antología dice: hay muchos poetas, festejémoslo con fervor whitmaniano, es

decir, con el fervor que nace y se nutre del presente democrático. **La segunda razón:** no es valiosa esta antología porque haya alcanzado las 1000 páginas, sino porque posee cierto gesto que busca compendiar, en el sentido que desea surcar innumerables voces líricas como si la meta fuese reconstruir la miríada poética no solamente de la nación sino de las diversas regiones, barrios, periferias, esto es, una vasta y reticular territorialidad en esencia inagotable. El lector tendrá la sensación de que no falta nadie pero será una sensación falsa: sí faltan nombres que quizás podrían haber sido incorporados o, mirados de otra perspectiva, haber estado en el lugar de otros. Pero, aun así, seguirían faltando nombres porque toda antología, fatalmente, debe ser fiel al rumbo que define su propio movimiento. De este modo han sido convocados a la antología numerosas voces que, desde el registro culto al popular, desde las estrofas neoclásicas al tango, desde los tonos de la inflexión gauchesca y folklórica a las formas poéticas que encuentran el modo de parodiarlos, han dado carnadura a los núcleos fundamentales del imaginario colectivo, sólidamente amasado en estos dos últimos siglos. **La tercera razón:** en estas constelaciones, el lector podrá darse cuenta de que la poesía habla de la Historia, que sus imágenes arrastran a la imaginación hasta los abismos de la barbarie y que, metáfora o alegoría mediante, su boca habla o calla, vocífera o maldice, dulcifica o impreca, pero siempre da como testimonio su ración de verdad. Un poco para conjurar la maldición platónica de que los poetas mienten (habría por supuesto que pensar el sentido adjudicado a la mentira) y otro poco porque si algo muestra esta antología es la verdad histórica de la poesía en tanto anclaje del poema en su propio presente. Dicho de otro modo: la fecha en la que surge nunca es un limbo, ya que su acta de nacimiento revela que no es un género, como se lo ha querido leer, individualistamente inofensivo e incapaz de vérselas con lo real. Si algo muestra (demuestra) esta antología es eso: la poesía está fechada, su estar en las nubes es más una mala fama que una constatación pues ni el Rubén Darío nefelibata, el que anda siempre en las nubes, lo creyó nunca. **La cuarta razón:** el lector descubrirá que en estos doscientos años los poetas que escribieron desde adentro y desde afuera de la nación, siendo o no argentinos, nunca estuvieron mirando hacia otro lado ni distraídos de lo real. Esta certeza no depende únicamente del pretexto del Bicentenario que le dio origen a esta antología, más bien lo que aparece es el juego laborioso de la perspectiva del tiempo que deja ver más allá de lo intencional: la contemplación y al mismo tiempo la mirada crítica de la poesía argentina.

Los poetas que no están adentro y los que, estando, debieran estar afuera de esta antología, no son intercambiables. Lo hubieran sido si la ley que los organiza en un espacio lar (porque después de todo una antología es eso: una casa), no hubiese optado por la figura constelada, *la figura en el tapiz*, nómada y sutil en sus significaciones, en la estela de Henry James. A su vez, es posible que muchos poetas que forman parte de esta antología rechacen en el fondo el formato expandido y horizontal que Monteleone ha querido infundir a ésta. Serán aquellos poetas que no están dispuestos a compartir la casa con más poetas, heridos narcisistamente por el horror que les provoca tanta multitud, la casa tomada de la poesía argentina. También es posible que piensen que muchos poetas antologados sean: unos bastante mediocres y otros decididamente pésimos como para estar ocupando habitaciones, recámaras y jardines, convencidos todos ellos, en sus afanes de autovaloración, que muy pocos son poetas de verdad y que a éstos se los cuenta con los dedos de una mano, porque los verdaderos son los que han sido tocados por la varita mágica de la Gran Poesía. Como hace todo antólogo, con esta antología, Jorge Monteleone confirma (afianza) la concepción que tiene de la poesía. Queda claro que su concepción no es elitista puesto que los poetas argentinos son muchos y la poesía transgrede las fronteras de los cotos privados y gana zonas públicas que comienzan a ser conocidas por todos.

Enrique Foffani

---

\* Laura Pollastri (edición literaria, coordinación y prólogo). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, 2010, 544 p.

*La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI* es el feliz resultado de una convocación: críticos, escritores y lectores de microrrelatos reunidos en un congreso internacional –el 5º de Minificción. Es, también, el testimonio de una invocación: del llamado a un lugar real y al mismo tiempo simbólico, una zona apartada: la Patagonia que, al igual que el género del microrrelato, se reconoce descentrada. El volumen reúne una selección de

las ponencias presentadas en el mencionado Congreso, que fue organizado por la Universidad Nacional del Comahue en la ciudad de Neuquén, en el año de 2008. Un motivo más de celebración es el hecho de que el libro inaugura la colección Memorias de la editorial Katatay, la que continuará publicando trabajos de reuniones científicas circunscritas al campo cultural y literario de Latinoamérica.

*La huella de la clepsidra* es una metáfora irrevocable de doble nominación: define el microrrelato en su forma de artefacto mínimo, estricto y puntual y, de cierto modo, sesgadamente, apela a esta recopilación de ensayos que, con sus propuestas e interrogantes, página a página, apuntalan el largo recorrido de los estudios sobre el género.

Laura Pollastri, reconocida teórica del microrrelato y a cargo de la edición del volumen, lleva a cabo un trabajo puntilloso que, con la precisión de una clepsidra, le imprime una notable organicidad a la obra. Es fácil detectar la voluntad por parte de la editora de entrecruzar y ensamblar las distintas perspectivas y los diferentes recortes desde los que se aborda el microrrelato, con la finalidad de que cada texto tome la posta del que lo precede y resuene en los sucesivos.

Las nueve secciones que contienen estas actas dan cuenta del vasto capital crítico que rodea al microrrelato. En el primer capítulo aparecen las voces especializadas de los teóricos del género, lo que significa una ventajosa manera, para quienes no conocen a fondo esta forma, de apropiarse de los elementos y rasgos característicos que definen al microrrelato. Lauro Zavala inicia la obra planteando la hipótesis de que a partir de los estudios de minificción surge por primera vez, en lengua española y proveniente especialmente de la literatura hispanoamericana, “un cuerpo de reflexión teórica de alcance universal, de carácter intertextual y de naturaleza posmoderna”, aunque el término intertextual haya sido acuñado por Kristeva y Todorov al traducir el concepto de dialogismo de Mijail Bajtin y la denominación posmodernismo provenga de la arquitectura estadounidense.

Los estudios de la crítica venezolana Violeta Rojo y de la española Irene Andres-Suárez instalan el debate sobre la problemática del género. Ya desde los títulos de sus trabajos – “Liberándose de la tiranía de los géneros: la minificción venezolana en los siglos XX y XXI” y “Poligénesis del microrrelato y estatuto genérico”, respectivamente– se advierte una radical diferencia de perspectiva. Mientras Andres-Suárez enfatiza la búsqueda de un nombre preciso y de límites definidos, Rojo postula hibridaciones, borramientos, descategorizaciones, escapando de la tiranía del género, al considerar su experiencia de antóloga. Se suman a estas discusiones sobre los invariantes genéricos del microrrelato, los sesudos ensayos de Gustavo Lespada, Basilio Pujante y de Ana María Paruolo, quien propone una relectura de las definiciones legitimadas y brinda una hipótesis en relación a la intertextualidad y a las estrategias de lectura.

Es posible, tal vez, recorrer los textos señalando algunos ejes que pueden vislumbrarse en la obra. Uno de ellos puede ser el que establece la diferencia entre lo específicamente literario y lo que lo excede. Pollastri, en la introducción del libro, manifiesta su preferencia por el término ‘microrrelato’ (en lugar de ‘minificción’) porque “el microrrelato compromete un amplio campo de reflexión que desborda lo literario”. Este es el criterio que fundamenta la inclusión de un capítulo dedicado al estudio del microrrelato desde la psicología, la antropología y la educación. Los trabajos que lo componen –como los de Noelia Soriano Bргуés, Cattaneo y Estevez, Brück, Zinkgräf y Formiga, entre otras especialistas– no solo son relevantes en sus campos específicos sino también un referente inestimable en los estudios literarios.

Otro eje que se advierte tiene que ver con el lector y el pacto de lectura: la distinción entre lo que es microrrelato y aquello que se lee como microrrelato, idea que por otra parte defiende la editora con firme convencimiento. La idea de “texturas próximas” –como se designa un capítulo– indica un alto grado de apertura de las condiciones formales del microrrelato como para que textos que son identificados en otros géneros tengan un cierto parecido con él; por tanto, plantean la posibilidad de leer ciertos cruces con el microrrelato de obras o partes que no fueron concebidos originariamente como tales. Los trabajos que conforman esta sección, al considerar desde las formas populares del Siglo de Oro, pasando por obras modernistas, por García Lorca vanguardista hasta las narraciones breves de Alejandra Pizarnik y los poemas narrativos de Marosa di Giorgio, hablan de la variedad temática y la amplitud del corpus desde las que se invoca a esta miniatura textual. En el ensayo que encabeza el capítulo, Enrique Foffani indaga en el carácter fragmentario de la obra de José Enrique Rodó, los *Motivos de Proteo*, obra que coincidiría con aquellas que “se piensan a sí mismas como in-acabadas en continuo devenir”. El análisis de la teoría del fragmento, en el lúcido artículo de Foffani, abre varios posibles caminos críticos que se instalan en el terreno de lo literario pero también de la filosofía y de la cultura.

En esta trama de voces múltiples que dialogan en *La huella de la clepsidra*, la de los expertos es esa voz reconocible que, al tiempo que describe su objeto de estudio, va gestando premisas teóricas que dejan huella. Me refiero a David Lagmanovich –cuyo reciente fallecimiento lamentamos profundamente–, uno de los primeros y conspicuos investigadores del género en Hispanoamérica, que convoca a Jorge Luis Borges: un desconocedor, quizá, del nombre microrrelato aunque ciertamente un versado en las formas breves. Lagmanovich –crítico y además microrrelatista– ofrece una antología selecta de Borges al registrar cronológicamente aquellos textos y fragmentos en los que lee un recorrido escriturario ‘borgesiano’ de “aproximación y final dominio del microrrelato”.

Un lugar destacado ocupan los estudios sobre escritores microrrelatistas, como Luisa Valenzuela, Mario Goloboff, Marco Denevi, Fernando Iwasaki, Luis Britto García, cuyos textos promueven reflexiones sobre estrategias escriturarias que caracterizan estilos, configuran estéticas y que, además y sobre todo, definen ciertas puntualizaciones teóricas productivas. En este sentido, Graciela Tomassini suma un aporte significativo con su examen de cierto discurso descriptivo que opera encubriendo una historia, un relato mínimo. Junto a Tomassini, también se destacan ensayistas como Juan Armando Epple, Stella Maris Colombo, Francisca Noguerol, Miriam Di Gerónimo, entre otros.

El espacio público del microrrelato, su lugar de aparición sería otro de los ejes que pueden trazarse en este trayecto de lectura. Si el microrrelato alcanza hoy una amplia difusión, en gran medida se debe a la apropiación legítima que han hecho del género los suplementos culturales de distintas e importantes publicaciones periódicas. Se reconoce así su relevancia destinando un capítulo completo al análisis de la cuestión canónica y del posicionamiento del microrrelato en la industria cultural.

Otro espacio irrumpe, con fuerza, en la trama de estas investigaciones; tiene que ver con lo territorial, con el paisaje y quizá también con un dilema de fronteras. El capítulo “Microrrelato y región” –como explica la editora– se inserta en esta obra para “poner en evidencia que hay diversas regiones que de manera sistemática se están dedicando a la difusión y al estudio del género”. Dos puntos cardinales trazan el territorio promisorio del microrrelato: el norte y el sur. Es lo que justifica que los estudios sobre el género, desde la región, elaboren en este caso un corpus de escritores del noroeste argentino y de la Patagonia, tanto la argentina como la chilena.

Laura Pollastri participa además en el volumen como autora del ensayo “El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato”, en el que diseña un extenso mapa de viaje y compone una génesis completa del género. Si para los poetas explorar el lenguaje es explorar el desierto, bien puede admitirse su antifrasis para el microrrelato que, desde la Patagonia, dice su región y la contra-dice. Pollastri explora el lenguaje y dice desde el desierto. Y este lugar de enunciación –que se reconoce periférico– adquiere una modalidad de militancia ante la hegemonía del centro.

Siguiendo esta perspectiva territorial, el Caribe anglófono ocupa un lugar destacado en el libro. Lo llamativo es que los trabajos allí incluidos no solo se abocan al análisis de narraciones breves de la región –a excepción del ensayo de María Laura Sosa cuyo corpus contiene textos de la canadiense Margaret Atwood– sino que los autores de esos relatos son mujeres: Rosario Morales, Opal Palmer, Jamaica Kincaid. Microrrelato se conjuga y completa aquí con el concepto de zona marginal o menor, incluso también –y evidentemente– con la emergencia posmoderna de las minorías.

Finalmente, vale destacar la inclusión en el volumen de la ponencia de Robert Shapard sobre la historia y situación actual de la minificción en Estados Unidos, sobre todo si se tiene en cuenta que por primera vez participa en un encuentro internacional sobre el género, al igual que Guillermo Bustamante Zamudio, fundador de *Ekuóreo*, publicación universitaria de Colombia. Su testimonio cobra importancia dado que, al tiempo que historiografía los avatares de la revista, plantea cuestionamientos a la crítica, al “ripio discursivo”, a la época –y en este aspecto, fundamentalmente, su ensayo, último texto del volumen, se lee en contrapunto con el que lo inicia –de Lauro Zavala– y con el tercero –de Andres-Suárez– y coincide con el segundo –de Violeta Rojo.

Bustamente defiende el microrrelato de las expresiones discursivas de la sociedad de masas, cuando declara lo que para él es la buena literatura breve y que nada tiene que ver con el laconismo o la fugacidad de moda: “Una buena microficción es un evento que te pone a trabajar. No que te llena, sino que te roba algo; no que te dis-trae, sino que te a-trae, que se las trae.”

Pensé en iniciar esta reseña describiendo el formato y la sobria y atrayente ilustración de la tapa del libro. Inmediatamente desistí. Pero ahora insisto y vuelvo al punto de partida: si

me limito a decir que la imagen de la clepsidra que identifica a esta obra cuenta el tiempo trasvasando los signos mínimos de la lengua es probable que, en cierto modo, esté definiendo el microrrelato, forma diminuta que deja su huella.

Graciela Simonit

---

\* Carmen María Pinilla (ed.). *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: PUCP, 2007, 378 p.

Aunque resulte extremo, son, en gran medida, la teoría y la crítica del arte las que moldean nuestra percepción de lo bello y del fenómeno artístico.

La *occidentalización* de las *formas de mirar* relegó durante siglos el arte popular americano a la condición de “artesañías”, objetos de rudimentaria manufactura sin ninguna relación con el mundo simbólico-cultural que les confiere sentido. Desde esta perspectiva, vale recordar el papel que, militantemente, las hermanas Bustamante desempeñaron en la vida política y cultural del Perú a partir de los '30. En el '36, Alicia –con la asistencia de Celia y ya egresada de Bellas Artes con el mejor promedio de su promoción– fundó la Peña Pancho Fierro, espacio cultural que durante tres décadas posibilitó la convergencia de intelectuales como Emilio Adolfo Westphalen, Martín Adán, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela y la obra de los mayores exponentes del arte popular andino. Como señala Lily Cueto, amiga personal de Celia y asidua concurrente a la Peña, fue Alicia quien, primero desde la Peña Pancho Fierro y posteriormente desde el Museo de la Cultura Peruana, al lado de José Sabogal, emprendió la difícil tarea de *descolorizar* la percepción visual de la sociedad limeña.

Fue justamente en la Peña Pancho Fierro, donde José María Arguedas conoció a las hermanas Bustamante. A partir de ese encuentro, la vida de los tres quedó amalgamada, por más de veinte años, en un proyecto político común en el que el arte popular y el mundo andino son concebidos como elementos sustanciales del socialismo mariateguiano: “Qué bien me siento cuando recuerdo que somos los tres un solo espíritu, casi una sola obra, y una fuerza que pesa y pesará más aún” (Carta de José María Arguedas a Alicia Bustamante, junio de 1941).

Concebido como un homenaje a las hermanas Celia y Alicia Bustamante Vernal, *Apuntes inéditos* presenta el archivo que Celia, primera esposa de José María Arguedas, guardó celosamente hasta su muerte en 1973. En el voluminoso archivo, conservado en la Colección José María Arguedas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, se encuentra un gran número de cartas intercambiadas entre José María y las hermanas Bustamante, entre éstas y sus amigos y compañeros, cartas entre Arguedas y otros familiares e intelectuales, apuntes y borradores de *Los ríos profundos* y de *Todas las sangres* y del cuento *El forastero*, artículos periodísticos y antropológicos, cuadernos con anotaciones manuscritas, fotos.

Cariñosas semblanzas de los hoy adultos sobrinos Nita, Alfonso y Víctor preceden la publicación del archivo personal de Celia Bustamante Vernal. Rememoran las vacaciones en la casa de Puerto Supe, donde la pareja Arguedas, Alicia y un sin número de amigos pasaban el verano. Hablan cálidamente de tías que preparan mermeladas, que llevan a los niños a la playa, de la sublime tarea infantil de matar moscas para que el tío José María pudiera dormir la siesta. Semblanzas que, además, aportan datos significativos sobre las tareas políticas con que Alicia combinaba sus recorridas por la serranía peruana en busca de piezas de arte popular así como sobre los trabajos de correctora de las novelas de Arguedas que Celia desempeñó durante casi dos décadas.

Publicado en el 2007, el criterio de edición que atraviesa el libro es la selección de aquellos documentos que permiten reconstruir no sólo la relación de Arguedas con su primera esposa y su cuñada sino también la activa participación de Alicia y Celia en el mundo cultural y político peruano.

Ordenados cronológicamente, los documentos publicados abarcan el período comprendido entre 1931 y 1972. Corroboran la participación de Alicia y Celia en el Socorro Rojo y su relación con el Partido Comunista Peruano (Carta de Marcos Chamudes a Celia, febrero del 31/testimonios de los sobrinos); presentan al joven Arguedas que, desde la prisión, escribe cartas de amor que develan su sensación de forastero en Lima: “Estoy aprendiéndote... ¿Cuánto tiempo he estado como a la orilla de un hermoso lago, cuya hondura me era imposible ver?...le faltaban luz a mis ojos; venido de los campos, venido de la altura; mis ojos habían visto la lejanía; guardaba en el corazón el canto de otras aves y otros ríos; pero me faltaba luz para iluminar la hondura de tu espíritu... la voz de la paloma no se oye aquí, ni



la voz de los jilgueros...no hay auroras con estrellas, allá, en las auroras, las aves cantan. Yo vine de allá, tu belleza era otra: cómo miraban tus ojos...” (Carta de JMA a Celia, 1938); hacen evidente el esfuerzo de José María y Celia por sustraer a amigos y familiares de los conflictos de pareja; resaltan la integridad personal de Celia, quien ya divorciada de Arguedas y aún después de su muerte, autorizó, generosamente, la publicación de su obra a editores extranjeros: “Creo que lo más importante para la obra de un escritor es que ésta se difunda en todos los países y es mi decisión colaborar en ese sentido...” (Carta de Celia Bustamante a Homero Castillo, Universidad de California, mayo de 1970)

Las notas explicativas sobre personas y situaciones con que Carmen Pinilla acompaña la publicación se nutren de su reconocida trayectoria como estudiosa de José María Arguedas, así como de entrevistas a familiares y amigos, sin perder nunca de vista la cuidadosa tarea de quien publica documentos de índole privada. Sus comentarios se organizan en torno a varios ejes temáticos: la relación de José María con Celia y Alicia, los sentimientos propios de esta relación, el proyecto de vida que los unió, la relación de la documentación con el trabajo literario y antropológico del escritor peruano.

Con respecto al aporte de la documentación sobre la literatura arguediana, hay menciones insoslayables: la correspondencia entre Arguedas y Enrique Congrains (1959) explicita sus respectivas concepciones sobre la novela; la biocronología redactada por el propio Arguedas (1955) en la que confirma la decisiva influencia de Víctor Hugo, Dostoievski, Gorki en su formación literaria; los poemas bilingües, escritos presumiblemente en 1962. En cuanto al campo de las Ciencias Sociales, los documentos traslucen su cercanía a renombrados investigadores de la época, tanto peruanos como europeos.

Los documentos que la socióloga Carmen María Pinilla presenta en esta ocasión desbordan la relación entre Arguedas y las hermanas Bustamante Vernal. Abren nuevas líneas de indagación sobre la obra arguediana. La relación de José María con la intelectualidad cusqueña, por ejemplo. De todos modos, es justo reubicarnos en el objetivo principal que animó la publicación. Como dice el antropólogo Alejandro Ortiz Rescanieri, amigo de la familia, Alicia y Celia “cuidaron, disfrutaron y sufrieron a Arguedas”. Ellas y su círculo de amigos y compañeros colaboraron en la maduración y universalidad de la obra arguediana. Y aún más, contribuyeron en cimentar *formas de mirar* desde el pensamiento visual americano.

Silvia Graziano

---

\*Mónica Marinone – Gabriela Tineo (coords.). *Viaje y relato en Latinoamérica*. Buenos Aires: Katatay, 2010. 338 p.

-¿De dónde es usted? [...] -De Puerto Rico. [...] -Eso lo ve hasta un ciego. [...] -Pero ¿de qué pueblo de Puerto Rico? Con una naturalidad que asusta, equivalente la sonrisa a la más triunfal de las marchas, la vecina de asiento me contesta -De Nueva York.

Luis Rafael Sánchez, *La guagua aérea*.

I. El libro *Viaje y relato en Latinoamérica*, en tanto obra, se nos ofrece en una cuidada y estética edición llevada a cabo por las investigadoras Mónica Marinone y Gabriela Tineo, conocidas por sus estudios de literatura y cultura latinoamericanas. En tanto texto, usamos términos barthesianos, el conjunto de ensayos en este volumen reunidos nos invita a experimentar, en la carne propia de la lectura, diversas escenas del “viaje” mencionado en su título.

Viajes en el tiempo, si atendemos a los períodos abarcados en las diferentes contribuciones. Así, de la mano de José Alves de Freitas Neto y su recuperación de las crónicas de Fray Bartolomé de las Casas viajamos a los tiempos de la Conquista y a la caída trágica del mundo indígena americano. El arco que va de los tiempos de la Independencia argentina a la invención de la Nación propia del Centenario, en los artículos de Néstor Cremona y Carola Hermida respectivamente. Por su parte, Rosalía Baltar nos invita a recrear experiencias concretas de viajeros del XIX desde el epistolario del arquitecto Carlo Zucchi a lo largo de sus desplazamientos desde Italia a Montevideo y Buenos Aires, hasta su regreso y que abarcan los gobiernos de Rivadavia y Rosas. De ahí, al Chile de Pinochet mediante el estudio de Hernán Morales sobre la novela *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, pasando por el momento histórico de entresiglos cuando Puerto Rico pasa de ser colonia española a formar parte de

los territorios estadounidenses abordado por Gabriela Tineo en su trabajo “Pasajeros imperiales”, por brindar sólo algunos ejemplos.

Viajes por los géneros discursivos: crónicas, crítica cinematográfica, relatos, ensayos, cartas, cuentos, novelas, poesía y, además, entre dichos géneros: del periodismo al cuento (caso Noriega Hope por Miriam Gárate), del cuento al ensayo (caso José Luis González por Malena Rodríguez Castro); por los lenguajes: los murales de Rivera (Julio Ramos), el cine (Gárate), la fotografía (Tineo); por las lenguas: portugués, inglés y, desde ya, los modismos, olvidos y recuperaciones de lo que genéricamente conocemos como el castellano o, si se quiere, el español, como ahora se la nombra, hasta el collage en que estalla el texto de Luis Rafael Sánchez, el célebre “La guagua aérea” que abre el volumen.

Viajes, en fin, por la heterogeneidad de la escritura de los diferentes colaboradores que en sus acercamientos y divergencias van configurando un entramado cuyo punto convocante es el asedio a la noción de viaje y sus vecinos desplazamientos, migración, tránsito, partida, llegada, diáspora y, por qué no, también residencia.

II. Abrimos esta reseña con una cita de *La guagua aérea* como epígrafe. ¿Cómo conjugar identidad y espacio?, se pregunta James Clifford en *Itinerarios transculturales*, al evocar culturas como aquellas que pueden ser estudiadas etnográficamente tanto en el Caribe como en Brooklyn. Desde una de las matrices innegables del relato, desde lo antropológico, desde los diversos testimonios históricos, el viaje se nos muestra como un tema fascinante y como una problemática insoslayable a la hora de pensar las culturas. En este caso, Latinoamérica con su Descubrimiento, su Conquista, las migraciones desde Europa a nuestras tierras y, en los últimos años, del regreso de muchos de los descendientes de aquellos europeos a España e Italia, principalmente, hacen del estudio de las huellas de los viajeros y la reflexión sobre el viaje como modo de ser en el mundo una necesidad imposible de dejar de lado a la hora de abordar seriamente su literatura, su historia, en fin, su cultura.

La construcción de imaginarios sigue senderos que, a modo de detective, indaga Marinone respecto del caso particular del río Orinoco. Signados por la visión paradisíaca de Colón, los relatos de viajeros van sumando capas a tal imaginario hasta llegar a la interesante estación que presupone *El soberbio Orinoco* de Julio Verne, el popular escritor decimonónico que nunca salió del continente europeo y hasta América viajó solamente sobre mapas y bitácoras. En ese marco y a partir del análisis de cuatro artículos de poca circulación, Marinone muestra en “Platillos en el Orinoco” la contribución de Alejo Carpentier a ese conflictivo imaginario al tiempo que arroja nuevas miradas sobre la categoría de lo *maravilloso* mediante la consideración de lo insólito.

¿Cómo no detenernos en el desplazamiento que va de la vida a secas a los relatos sobre lo vivido, es decir, del hecho de viajar al de escribir sobre el viaje? En “El viaje, de la práctica al género” Beatriz Colombi recorre definiciones, tropología, topos y tópicos, la estructura episódica y las características del narrador y protagonista del género discursivo en cuestión que, a su vez, lo ponen en contacto con la novela autobiográfica.

“La dimensión temporal de la condición humana hace de la vida un viaje” dice Víctor Bravo al comienzo de “De la naturaleza del viaje”. Este artículo cierra el volumen y eso ha sido, a nuestro juicio, una decisión acertada de las coordinadoras de esta publicación. Decimos esto porque el trabajo de Bravo nos brinda una suerte de ontología del viaje (de la cuna a la tumba, de la salida de sí hacia lo otro) que no desdeña el recorrido histórico por sus matrices canónicas tanto en el campo de la cultura occidental como en la específica de Latinoamérica.

III. En síntesis, la convocatoria de investigadores de Brasil, Puerto Rico, Venezuela, Estados Unidos y de diferentes universidades de la Argentina y el amplio espectro de escritores estudiados, entre los que citamos a Ricardo Rojas, Domingo F. Sarmiento, Alejo Carpentier, Rosario Castellanos, Edgardo Rodríguez Juliá y Pedro Lemebel, amén de la diversidad de lenguajes y géneros abordados desde la problematización del viaje, como hemos señalado antes, hacen de este volumen un serio y atractivo aporte al conocimiento de la cultura y literatura en Latinoamérica. En tal sentido, una vez más Marinone y Tineo evidencian su voluntad de establecer redes (de estudiosos, puntos de vista y reflexiones así como de centros universitarios de investigación) ya anunciada en sus dos publicaciones internacionales previas; nos referimos a *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina* (2007) y *Escrituras y exilios en América Latina* (2008). A modo de despedida, ofrecemos esta cita: “El tiempo pasaba, los viejos imperios caían y otros nuevos tomaban su lugar. Las relaciones de clases habrían de cambiar antes de que yo descubriera que lo importante no es la calidad de las mercancías ni la obtención de utilidades sino el movimiento;

no el lugar donde uno está o lo que posee, sino de dónde viene uno, adónde va y el ritmo según el cual llegará allí” (C. L. R. James, *Beyond a Boundary*).

María Coira

---

\* Antonio José Ponte. *Corazón de skitalietz*. Posfacio de Teresa Basile. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2010, 140 p.

\* Antonio José Ponte. *Las comidas profundas*. Posfacio de Adriana Kanzepolsky. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2010, 68 p.

Las reediciones recientes de dos obras importantes del escritor cubano Antonio José Ponte (n. en 1964) debe ser motivo de celebración para el lector argentino, ya que sus obras o son difíciles de conseguir o sólo se consiguen en ediciones que resultan caras en nuestro contexto. El motivo de celebración, además, debería ser doble debido a que estas reediciones aparecen acompañadas por dos excelentes posfacios —Adriana Kanzepolsky discute *Las comidas profundas*; Teresa Basile analiza en detalle el libro de relatos *Corazón de skitalietz*. Ambos posfacios ayudan a desentrañar las líneas fundamentales de cada uno de los libros y así permiten aprehender no sólo la singularidad de Ponte como escritor en el contexto cubano del „período especial“, básicamente un período de extrema escasez y necesidad económica que ha definido el *pathos* cubano característico del período post-soviético, sino también las razones por las que Ponte debería ocupar un lugar de excepción en el contexto de la literatura latinoamericana. Ambos libros, por otro lado, son la mejor compañía posible para *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, la excelente colección de ensayos acerca de su obra que Teresa Basile compiló para Beatriz Viterbo Editora en 2009. Es de esperar entonces que cada uno de ellos lleve a la lectura de los otros, que los inquietantes relatos de *Corazón de skitalietz* o la dimensión poética y extrañamente narrativa del ensayo sobre la escasez que representa *Las comidas profundas* lleve a la lectura de los ensayos sobre Ponte y despierten aún más el interés de los lectores por la importante obra de este escritor cubano.

La imagen de autor de culto de Ponte ha sido cuidadosamente cultivada por él mismo a partir de la publicación de una serie de obras en ediciones de corta tirada en Cuba y en el extranjero —como en el caso de *Las comidas profundas* publicada en Francia— y que incluso a veces parecieron difundirse más fácilmente en la traducción de Cola Franzen y Dick Cluster en *In the Cold of Malecón & Other Stories* (incluye los cuentos de *Corazón de skitalietz*). La singularidad de Ponte como escritor está marcada por una equidistancia que lo separa por igual de la retórica inflamada de la gesta revolucionaria y del carácter proliferante, multicolor, celebratorio con que se asocia la imagen mercantilizada *for export*, pero también mágico-realista, del Caribe. Esto, sin embargo, no lo vuelve un escritor crudo. En realidad, Ponte también está igualmente alejado de la desesperación saturada de una zona de la literatura del “período especial” que alcanzó gran impacto y de la que Pedro Juan Gutiérrez es una figura emblemática. Es esta distancia que Ponte establece en su obra con lo inmediato, lo que le prestó un aura particular, de esteta irreductible, al no dejar de lado nunca la contención emocional que parece emanar de una escritura que al carecer de estridencias y exabruptos mantiene siempre un equilibrio que no se puede desvincular de la sensación de despojamiento que producen sus historias y su economía expresiva. Ponte está muy alejado incluso de la densidad lingüística del neobarroco cubano y reniega de experimentar con las posibilidades de una verbosidad desbordante. En cambio, la limpieza y aparente sencillez de su estilo no permite el desahogo sentimental y habría que adjudicarle a la desesperanza, más que a la desesperación, la calidad casi metafísica de la reflexión que lo acompaña en sus obras, sin importar el género en el que se desempeñe. Es este sentido reflexivo, sumado a la consistencia de una voluntad de estilo muchas veces destacada por la crítica, lo que le presta a la obra de Ponte una unidad característica que lo hace inmediatamente distintivo.

Hay una especie de porosidad en el ejercicio de los distintos géneros, que parecen prestarse mutuamente estrategias y formas de articulación, y *Las comidas profundas* es un excelente ejemplo en este sentido. Así lo entiende Adriana Kanzepolsky en su posfacio al señalar “el arranque de novela” que marca la escena inaugural —que constituye además una escena de lectura— de *Las comidas profundas* y que representa simplemente una de las muchas inserciones narrativas que enriquecen la escritura ensayística de Ponte. Kanzepolsky analiza los procedimientos fundamentales y las operaciones constitutivas de la discursividad de Ponte, desestimando los contrastes fáciles en los que podría caer una lectura apresurada.

Señala la importancia de la oscilación como vertebradora del libro de Ponte —de toda su obra podría agregarse— pero rechaza la idea de que esta fluctuación se produzca entre un pasado de abundancia, un presente de escasez y un futuro promisorio, sino más bien considera que “el libro se instala en la certeza de la falta presente y la incertidumbre de lo porvenir” (57). Me pregunto si esta no es una de las claves centrales para entender ya no sólo a Ponte, sino también a la producción cultural cubana de los últimos veinte años y que permite explicar la razón por la que el “período especial” no sea visto desde la lente de la desesperación sino desde la melancolía que produce la certidumbre de la escasez. Esta oscilación permitiría entender el pliegue temporal implícito en el discurso oficial de la revolución de la que ha hablado José Quiroga, en donde el salto al futuro implica un regreso al pasado como una forma de resguardarse de la incertidumbre y neutralizar la espera. Justamente las dos estrategias u operaciones para neutralizar el estado de suspensión que produce la espera, afirma Kanzepolsky, involucran la renuncia —al alimento, y de ahí el mini-relato sobre Carlos V— o la entrega hacia el desvarío como forma de sustitución de lo deseado ausente. Es esta doble determinación de la renuncia y la falta en donde Kanzepolsky considera que Ponte construye su argumentación al mismo tiempo que “una suerte de canon organizado que reúnen alimento y palabra en la literatura cubana” (58), sin por ello evitar referirse a la escasez cotidiana del “período especial” en pinceladas narrativas en donde lo terrible no pierde nunca el sopor de lo absurdo.

Es esta calma ante el horror lo que le da a los relatos de *Corazón de skitalietz* su tonalidad particular, depresiva más que deprimente, en el que las vidas de los personajes parecen girar en el vacío, o mejor dicho, en un puro presente sin proyección futura, donde el pasado es casi inexistente, porque no se recuerda o porque parece haber sido desarticulado completamente. En el extenso análisis que lleva a cabo del proyecto literario de Ponte y de cada uno de los relatos que componen el volumen, Teresa Basile se refiere al “espacio inestable de la indecisión” (109) como el lugar en el que se instalan los cuentos, es decir un espacio y no una dimensión temporal es lo que define cada una de las tramas, a veces reducidas a un minimalismo que, sin embargo, nunca cae en lo prosaico. Basile enfatiza acertadamente que la austeridad de la escritura tiene su contraparte en el borramiento y el trabajo de descontextualización como operaciones fundamentales para la producción de la escritura. Este vaciamiento tanto espacial como temporal es lo que produce la desorientación en la que viven los personajes en cada uno de los relatos, volviéndose otro modo de indicar el impacto en el imaginario social producido por la escasez extrema del “período especial”: profesiones sin sentido (como en el caso del profesor de historia), gente que nunca termina de llegar (como en “Viniendo” o “Estación H”) o que vive en el minimalismo que provoca la reducción del espacio a una dimensión de gestos cotidianos, que nunca parece alcanzar un sentido (como en “En el frío del Malecón”). Para Basile la elipsis evidente en estos cuentos se convierte en uno de los núcleos a partir del cual se generan los textos: el modo en que cada uno de los cuentos se ocupa del contexto político-histórico, en el que no sólo el “período especial” sino también la idea de revolución misma aparece elidida, convirtiéndose en “la historia cifrada en la proliferación de palabras que la aluden sin decirla” (119). La figura de la dilación o el aplazamiento que Basile encuentra en algunos de los relatos también explica la sensación de desasosiego que producen estos relatos, ya sea por el trabajo con lo fantástico y con la temporalidad que destaca Basile —varios de los relatos podrían entenderse además como ‘historias de fantasmas’— ya sea por la espera que, junto con la descontextualización y las elipsis, genera el estado de vidas en vilo que caracteriza la trama de estos relatos. “Corazón de skitalietz,” que Basile considera una *nouvelle* a la que dedica un extenso análisis, termina por darle unidad a todo el volumen, pero a la vez parece proyectar sobre el vacío temporal que habita el desastre en que ha desembocado la utopía revolucionaria nuevos modos de articulación comunitaria —concluye Basile— basados en el rechazo de toda pertenencia esencialista, que estén más allá de los macrorrelatos y del Estado.

Jorge Marturano

---

\* Esther Whitfield. *Cuban Currency. The dollar and “Special Period” Fiction*. Minnesota, EEUU: University of Minnesota Press, 2008, 217 p.

*Cuban Currency. The dollar and “Special Period” Fiction*, de Esther Whitfield, comienza con una frase de Manolín, el médico de la salsa, correspondiente al estribillo de un tema musical de moda en Cuba en 1996, y que también aparece como epígrafe de la novela *El rey*

de *La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez: “Somos lo que hay / lo que le gusta a la gente / lo que se vende como pan caliente, / lo que se agota en el mercado. / Somos lo máximo.” Pero la audiencia de estas dos –aunque la misma– estrofas, es distinta: la de Gutiérrez está dirigida a un público fuera de Cuba. Es esta relación, la de un lector extranjero con la literatura cubana, la que moviliza la escritura del libro de Whitfield.

La autora centra su estudio en la franja temporal correspondiente al *Período Especial* en Cuba, enumerando e investigando los cambios fundamentales ocurridos en la isla a raíz de la despenalización del dólar. A partir del análisis de estas transformaciones, su exploración se orienta hacia los autores que considera representativos de la nueva literatura de ficción cubana, de un nuevo boom con características similares al de los 60: Zoé Valdés, Ronaldo Menéndez, Pedro Juan Gutiérrez y Antonio José Ponte. Luego de un capítulo de contextualización, los cuatro siguientes indagan los relatos y temas recurrentes tratados por estos escritores, agregando, cada vez, información e interpretaciones sobre los estereotipos, los clichés, el mercado, el turismo, el oficio del artista y escritor, entre otros.

La lectura que la autora realiza comienza con la despenalización del dólar en la isla en 1993, que será discontinuada en el 2004. Aunque la etapa de Cuba dolarizada fue breve, ésta provocó cambios drásticos tanto en su historia como en su literatura. La superioridad de la moneda extranjera frente al peso local dibujó una desigualdad que la revolución, en su momento, quiso eliminar. La literatura introdujo la figura de este nuevo capital en su interior, mientras los cambios económicos y sociales generaban la estructura de un nuevo boom, tanto literario como turístico y cultural.

Los autores que analiza Whitfield convirtieron la amplia recepción de su obra en el exterior (sobre todo en España y Francia) en una oportunidad: Cuba se volvió un lugar de poco consumo local, pero propicio para ser disfrutado desde afuera, y sus artistas se valieron de imágenes de marginalidad que respondían a las expectativas y gustos del lector extranjero. Se produjeron cambios fundamentales en el oficio de los escritores, provocados tanto desde afuera como desde adentro del país: la propiedad intelectual se vio afectada por regulaciones demasiado laxas en el interior de la isla, a la vez que el interés extranjero por publicar nuevos autores cubanos crecía aceleradamente.

El fervor revolucionario de los años sesenta fue bruscamente revisado, y se volvieron rentables ciertas imágenes que recuperaban el hedonismo, la simplicidad, y la marginalidad de la vida cubana. Aunque algunas partes de *La Habana* fueron restauradas en 1982, los visitantes querían aventurarse en sus círculos alternativos: las interminables colas para comprar alimentos en pesos locales, los edificios en ruinas, los rituales religiosos. Lo que estimuló el boom de imágenes habaneras fueron las fotos y videos que mostraban un área social problemática y una moral decadente.

El contexto de Cuba en los noventa entraña así una profunda paradoja: un estado socialista que se abre hacia el mercado capitalista. La relación de dicho contexto con la literatura que allí se produce es una de las inquietudes que motivó la escritura de *Cuban Currency*. El epígrafe que lo inaugura ilustra perfectamente esta cuestión.

Esther Whitfield señala algunos tópicos literarios de “exportación” que se han vuelto frecuentes y rentables: gente despreocupada, música, baile, sexo, ron (estampas propias del hedonismo de la etapa prerrevolucionaria); la relación entre una joven cubana con un extranjero adinerado (leída como una alegoría del vínculo entre un escritor isleño con un editor foráneo); escenas que ilustran las dificultades materiales de la subsistencia; y las imágenes de ruinas arquitectónicas interpretadas como la caída del sueño socialista.

*Te di la vida entera*, de Zoé Valdés, es, según Whitfield, uno de los relatos pioneros de la ficción del *Período Especial*, ya que en él se inauguran: una nueva relación entre la escritura cubana y el dólar; una temática y una estética de la carencia y la desesperanza; junto con un repertorio lingüístico asociado a las condiciones económicas y sociales de la década de los noventa en la isla. Este texto no sólo muestra un claro panorama de dicho período, sino que también anticipa el interés que el mismo generará en editores y lectores. En esta novela se instalan dos juegos de palabras: entre el nombre de su protagonista, Cuca –diminutivo de Caridad– y Cuba; y entre dólar y dolor. Juan, novio de Cuca, escribe el código de una cuenta bancaria en un billete de un dólar, instaurando así una relación entre el dinero y la escritura: el billete ya no vale en cuanto material, sino por lo que representa la escritura que hay en él. Ésta es una característica propia del capitalismo, que ahora tiene lugar en una sociedad socialista. La anécdota devela uno de los sentidos en que la escritura produce dinero, ya que la misma puede ser codificada para generar ganancias. La moneda y la ficción tienen una dinámica similar: sus estructuras significan algo, si y sólo si, se cree y se confía en ellas. El inusitado valor otorgado al dólar se contraponen al del peso cubano que llevaba

impresas imágenes de la revolución. El juego de palabras dólar-dolor es posible en el socialismo porque el primero ha traído pesar a quienes no lo poseen. El texto de Valdés, escrito desde el exilio, es entendido como un referente de la década de los noventa porque copia a la vez que critica el mecanismo del boom al dramatizar las nuevas relaciones entre el dinero y la escritura.

A partir de este relato y los que le siguieron, surgió en la isla un debate intelectual sobre si este tipo de literatura puede ser llamada “real”, “turística”, “falsa” o “demasiado cercana al mercado”. Se ha forjado un estereotipo de ficción cubana del que es difícil escapar: la triste paradoja de la nación, su gran pasado socialista y su actual dependencia del turismo, ha sido comercializada. Según Whitfield, tanto en Valdés como en otros escritores del período, esta mercantilización de la caída puede leerse no sólo como una dramatización, sino también como una posible advertencia sobre lo que está ocurriendo.

Ronaldo Menéndez, con su relato “Money”, también reflexiona sobre la economía cubana y sobre el lugar que en ella debe ocupar la moneda extranjera (se destacan la fuerte significación del referente y el idioma en que está escrito el título del texto); pero él lo hace no desde el exilio sino desde el interior de la isla, sufriendo el dilema ético de aquellos que lidiaron con el mercado desde adentro.

El ciclo de Centro Habana, de Pedro Juan Gutiérrez reafirma y complejiza las imágenes típicas de la vida en esta ciudad. El autor escribe desde el lugar representado en sus obras: un solar en pleno abandono y decadencia. Gutiérrez, cuya obra fue leída principalmente en el extranjero hasta el 2002, muestra lo que el mercado externo desea ver –y un poco más, adentrándose en lo inaccesible, en terrenos a los que el turista no se anima–, pero no se rinde ante él, sino que también lo critica. El epígrafe que citamos al comienzo es tanto un lamento como un manifiesto. Gran parte del valor reconocido a la literatura cubana y a Pedro Juan Gutiérrez, está dado por el efecto de “autenticidad” que provocan sus relatos en el lector; por el lazo entre la escritura y la vida real en la isla, que es, al fin y al cabo, lo que parece cautivarle. A pesar de presentar escenas de autenticidad, el escritor se posiciona como un outsider, al mantener una distancia de voyeur que conforma una de sus estrategias literarias.

Como Gutiérrez, Antonio José Ponte posa su lupa en la arquitectura cubana y sus ruinas, pero se diferencia del primero por el foco con el que las observa: explora la decadencia, pero sin los cuadros de fetidez. Si bien los cataclismos parecen ser el resultado de una guerra, ésta no tuvo lugar: las ruinas son la consecuencia de la desidia y de la falta de mantenimiento por parte del estado; de este modo la negligencia deviene una forma de violencia. Sostiene que las ruinas no son inocentes: responsabiliza al Estado cubano por el abandono de los edificios, y por utilizar las estampas de su decadencia para instaurar el imaginario bélico y amenazante de una guerra que nunca fue. Cuba se muestra como un palimpsesto, con un presente densísimo en el que aparecen su pasado glorioso y su caída. El autor se reconoce como un ruínólogo, dispuesto a apreciar la belleza de estas ruinas, aunque atento a los riesgos de su estetización.

Mientras Esther Whitfield revisaba los manuscritos de *Cuban currency. The dollar and “Special Period” Fiction*, el dólar fue retirado de circulación de la isla. Según Fidel Castro, el *Período Especial* había terminado. La autora toma este acontecimiento como una oportunidad para preguntarse qué es lo que tuvo de especial el *Período Especial*, y cómo éste logró afectar la literatura cubana percibida allí y en el extranjero. Arriesga que esos años fueron sumamente significativos: por el boom literario, por los mercados que se abrieron, por los nuevos lectores y la cubamanía emergente. En esta etapa, la producción literaria dejó de ser regulada y distribuida por el estado y, a pesar de que el dólar fue destituido de la isla, ya no será tan fácilmente borrado de su ficción.

Escritura, mercado, turismo, dinero, revolución, imágenes, paradoja, ruinas, socialismo; son algunos de los términos que proliferan en *Cuban Currency*. Whitfield desentraña las implicancias que presenta una sociedad en cambio permanente, con participantes que, inmersos en el ciclón, utilizan el material que los rodea, a la vez que lo critican. El análisis abre incontables aristas que la autora desarrolla compendiosamente para volver al hilo principal: las nuevas relaciones entre literatura y mercado durante el *Período Especial* y sus impactos en la narrativa. En una obra densa, rica, informativa y de profundo análisis, logra un panorama representativo de las principales inquietudes, confusiones y logros de la literatura cubana del *Período Especial*.

Josefina Stancatti

\* Duanel Díaz. *Palabras de trasfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid: Colibrí, 2010, 213 p.

A partir de la línea de investigación iniciada con *Mañach o la República* (Letras Cubanas, 2003) y *Los límites del origenismo* (Colibrí, 2005), Duanel Díaz se vislumbra como un crítico interesado por desentrañar las problemáticas centrales del ámbito cultural cubano. El cincuentenario de la Revolución Cubana ha motivado balances y este libro se inserta en la lista de trabajos críticos que revisan los principales debates intelectuales durante este período. El título elegido retoma las palabras de Rolando Escardó “Pero lo que importa es la Revolución/ lo demás son palabras/ de trasfondo”, poema en el que se lee el lugar que Trotsky reservara a la cultura. La operación que Díaz realiza ya desde el título es, entonces, una crítica a la revolución porque coloca en primer plano el trasfondo al abordar como eje central del libro el espacio otrora conferido a la retaguardia: los intelectuales, la literatura y la ideología.

Esta investigación que ahonda temas tan visitados por la crítica se aparta de los trabajos académicos anteriores para acercarse a los bordes ensayísticos no sólo por el tono polémico sino también por elecciones formales como la prescindencia de las notas al pie y del detalle exhaustivo de la bibliografía, cuestiones no menores para lectores interesados en consultar las fuentes aludidas. El fundamento de este cambio discursivo se basa en la intención de contribuir a la polémica sin por eso pretender exhaustividad en el tema, por el contrario, como el autor explicita en la introducción, el objetivo es abordar algunos momentos claves para visualizar una imagen de conjunto que permita comprender la historia de los intelectuales en el marco de lo que Portuondo llama “el itinerario estético de la Revolución Cubana”. Para esto toma tres tipos de textos —los que fijaron las bases de la llamada “política cultural”; los que fueron considerados como obras ejemplarmente revolucionarias y aquellas que, en determinadas coyunturas, fueron consideradas contrarrevolucionarias— y establece tres períodos bien diferenciados para repensar el objeto de estudio.

La primera parte, “Del pecado original”, abarca los debates de los años sesenta delimitados entre los célebres casos de *P.M.* y Padilla, casos que le permiten afirmar que el ciclo que comienza en 1959 se cierra con una “muerte civil” peor que el desinterés mostrado por el Estado en los tiempos republicanos. Para explicar cómo la mayoría de los intelectuales cayeron en la “trampa macabra” (29) de apoyar a la revolución y de realizar un *mea culpa* por no haber participado en forma directa, Díaz realiza un recorrido por la situación de este sector desde el inicio del siglo XX y se refiere a tres autores de la primera generación republicana —Jorge Castellanos, Fernando Ortiz y Manuel Poveda— quienes caracterizan a los intelectuales cubanos como “un grupo asfixiado por masas bárbaras y amodorradas” (31). Luego recorre el ideario del Grupo Minorista para contrastarlo con la posición que tiene a Juan Antonio Mella a la cabeza y que se identifica con “la doctrina marxista” (34). Como repetirá a lo largo del ensayo, Díaz toma partido a favor de uno de los grupos, claro que aquí los elegidos son los “humanistas”. Le interesa demostrar el “dilema” de los intelectuales que luego se manifestaría en la confrontación entre las dos revistas principales de los años cuarenta —*Gaceta del Caribe* y *Orígenes*— y se desarrollaría en los sesenta. El autor sostiene que el “Pecado original” (de los intelectuales) fue apoyar el cierre de la prensa libre en 1960 cuando *Bohemia* y el *Diario de la Marina* quedaron fuera de juego, en otras palabras, desde una mirada en perspectiva, para Díaz el pecado no es el que se les endilgó en ese momento —no ser verdaderamente revolucionarios— sino apoyar las medidas que marcaron el acercamiento de la Revolución al comunismo ya que luego se les vuelve en contra cuando estalla el conflicto entre “dogmáticos” (*Hoy*) y “liberales” (*Lunes de Revolución*) a raíz de la censura de la exhibición de *P.M.*, el documental de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal, en 1961 y luego con el caso Padilla.

“Los años duros”, se extienden durante los setenta, cuando se impuso una *doxa* cercana al realismo socialista que criminalizó toda alternativa en la figura crítico-jurídica de “diversionismo ideológico”. Esta segunda parte retoma el título del libro de Jesús Díaz para desarrollar y problematizar las temáticas que adquirieron relevancia para el gobierno revolucionario. Díaz parte de considerar que las declaraciones que vetaron *P.M.* ya anticipan el “principio totalitario del realismo socialista” (75) y utiliza la noción de “kitsch comunista” para referirse a la literatura que se impone en este período. Otro punto que relaciona con la prohibición de *P.M.* y los discursos de Castro en marzo del 1968 es el señalamiento de La Habana como foco fundamental de ‘debilidad burguesa’ y en esta línea contrasta *TTT* de Cabrera Infante con el poema “La Habana es una ciudad que espera”, de José Yanes. En relación con esto también desarrolla la posición de los origenistas quienes desde un imaginario

cristiano celebraron como un triunfo de la virtud la radicalización revolucionaria de fines de los sesenta que transformó radicalmente la ciudad capital.

En esta apartado se dedica *in extenso* a desarrollar cómo la ideología castrista aprovechó ciertas zonas de la “ideología mambisa” de Martí y a analizar la crisis del discurso nacional, cuestión que vincula a la influencia del ensayo “Ideología y Revolución” publicado por Sartre en *Lunes*. La hipótesis de Díaz es que este ensayo prefiguró el canon de la cultura cubana que se impondría en la década del sesenta en el que se cuestionaban estereotipos tradicionales de la cubanidad.

Con la pregunta “¿Qué es el diversionismo ideológico?”, Díaz aborda en el tercer apartado la configuración y los alcances de esa categoría que adquirió parámetros legales en la década del sesenta y del setenta al convertirse en delito. Díaz rastrea el origen del término y la preponderancia que adquiere al propagarse en los diferentes discursos como parte de la “lucha ideológica” dirigida a ‘defender la pureza del marxismo-leninismo contra todo tipo de deformaciones revisionistas’ (121). A lo largo de este capítulo sintetiza cómo el discurso del dogmatismo marxista-leninista se constituyó en la base teórica de los documentos que definieron la política cultural de los años setenta y la configuración de un canon que relacionaba tácita o explícitamente, calidad artística y compromiso revolucionario y que otorgaba preeminencia al factor clase sobre todos los demás.

En esta apartado Díaz también analiza cómo la asimilación de la contrarrevolución y la criminalidad común constituye una de las premisas de la novela policial revolucionaria a partir de que en 1972 la Dirección Política del Ministerio del Interior creara el concurso anual de novela policial. Dedicar gran parte del capítulo a caracterizar la configuración de este subgénero y vincula su final con un hecho extraliterario: el éxodo del Mariel en 1980 porque este hecho “si bien le permitió al régimen librarse de cientos de miles de personas potencialmente subversivas, el éxodo venía a constituir, entonces, una inequívoca evidencia del fracaso de aquella ingeniería social que pretendía, entre otras cosas, que la delincuencia desapareciera progresiva pero necesariamente en la sociedad socialista” (163).

El último apartado “Radiografía del deshielo tropical” lo sitúa temporalmente en un proceso que se inicia en los ochenta y se profundiza en los noventa como consecuencia de la crisis del marxismo-leninismo luego de la caída del Muro de Berlín y a la desintegración de la Unión Soviética. A Díaz le interesa poner en evidencia los deslizamientos terminológicos que encubren cambios ideológicos que apuntalan con nuevos fundamentos a la dictadura. En esta época se intentan corregir los errores del pasado basados en el dogmatismo, sin embargo, para el autor no se trata de simples errores, sino del resultado del “totalitarismo del sistema” cuyo *establishment* cultural controla este deshielo tropical. En este sentido, Díaz discute las posiciones de Retamar, Jesús Díaz, Abel Prieto al argumentar que esta operación de rescate del patrimonio cultural es el resultado del desplome del campo socialista y el consecuente desplazamiento hacia un nacionalismo ecléctico que necesita sacralizar la identidad nacional y, para esto, ampliar el canon. En esta línea de análisis, la vuelta a la “identidad” se convertiría en un nuevo espacio de integración y tolerancia frente a los sectarismos del pasado en el que la reconciliación se vincula con una búsqueda de autonomía en la cultura pero que tiene sus límites, hipótesis que demuestra con el análisis de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz, la película hecha en base a la novela y declaraciones de Anton Arrufat, Leonardo Padura, entre otros. En consonancia con la hipótesis anterior, Díaz destina un apartado a demostrar que Cintio Vitier, el “ideólogo del ‘período especial’” (180), representa la confluencia del culto a la identidad nacional y la deslegitimación de la crítica intelectual que caracteriza al deshielo. En este análisis realiza afirmaciones muy fuertes, como homologar el fascismo europeo a Cuba y la función de Ezra Pound a la de Vitier. Para contrarrestar la caracterización del intelectual cooptado menciona a quienes caracteriza como la “intelligentsia crítica que comienza a expresarse cada vez más y claro – Rojas, Ponte, Sánchez Mejías y el grupo Diáspora(s)”, grupo en el que, claro está, oblicuamente se incluye. Para finalizar el último capítulo analiza el “Pavongate”, una polémica reciente que le sirve de ejemplo para demostrar, una vez más, los límites del deshielo tropical, límites que el autor sustenta, principalmente, en el tenor de las críticas realizadas por aquellos que hablan contra la dictadura y los que lo hacen desde la Revolución.

El cierre del libro recupera el intento de la crítica por hacer recuentos y balances a propósito del cincuentenario de la Revolución. En este sentido, toma distancia de los supuestos de Roberto González Echevarría para quien lo más valioso de la literatura cubana de la Revolución tiene que ver con el rescate del archivo histórico. Díaz cuestiona esta noción y recupera la alegoría de la Hecatombe de Benitez Rojo para representar la transformación radical de la sociedad cubana: “Y es este otro lado de la revolución —no ya el recobre del



pasado, sino su destrucción— el que reflejan algunas de las obras canónicas de los sesenta” (200). En este balance señala que uno de los mayores daños de la Revolución fue sobre la crítica literaria, el pensamiento social y la producción cultural de aquella generación que se formó con la Revolución. Realiza un breve análisis sobre la narrativa actual partiendo de la hipótesis de que la nueva literatura cubana no refleja la ansiada transición del socialismo al comunismo sino de la dictadura a la democracia y de esta forma el escritor actual, libre de su “pecado original” reivindica el poder que se asocia a Virgilio Piñera y Lezama Lima, centro del nuevo canon, no sólo por la potencia fecundante de sus obras sino también por su ejemplo de plena dedicación a la literatura, afirmación que nos permite leer la propuesta de intelectual desarrollada a lo largo de este trabajo. A pesar de esta aseveración, Díaz no duda en señalar que en la cultura cubana reina la mediocridad.

Que Cuba desata aún polémicas es una cuestión ineludible, pero las posiciones se vuelven más candentes cuando los debates los encausan los propios cubanos dentro o fuera de la isla. En esta segunda posición, Díaz lleva al extremo su diatriba con lo que considera una dictadura al igualarla a las dictaduras de derechas como las del Cono Sur o la de Franco en España, afirmaciones que para quienes provenimos de alguna de estas latitudes aludidas, no deja de provocarnos escozor y duda. La debilidad del libro reside en caracterizar o valorar las obras según quién las escribe y a dónde se adscribe y, de este modo, reproduce el gesto que critica a los intelectuales ‘cooptados’.

*Palabras de trasfondo* constituye una intervención en un debate aún abierto y en cuyo interior se dirimen cuestiones de envergadura, por eso resulta insoslayable para los lectores interesados en las problemáticas actuales del campo cultural cubano, porque nos invita a desentrañar la complejidad de los debates implícitos y explícitos. Con una mirada sagaz, un tono ácido y una trama sinuosa, Díaz lee entrelíneas todo aquello que, según su perspectiva, anticipó el carácter totalitario de la revolución.

María Virginia González

---

\* Ana María Amar Sánchez. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2010, 235 p.

El nuevo libro de Ana Amar Sánchez propone un recorrido por las series literarias latinoamericana y española de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI, para pensar “cómo la literatura ha representado la situación del perdedor (y del vencedor), qué tipo de estrategias para sobrevivir propone, qué imágenes de ellos construye” (10-11). El trabajo articula los contextos de expansión de diversos modos de la experiencia perdedora, en coyunturas históricas tales como los procesos dictatoriales y posdictatoriales del Cono Sur, los sesentas mexicanos, la guerra civil y la posguerra franquista en España, y la situación puertorriqueña. Amar Sánchez instala de manera fuerte su voz crítica al reconocer la propia subjetividad como atravesada e inscrita en los procesos políticos y culturales que su investigación arma como objeto, y declara su “convicción, y el orgullo, de formar parte de aquellos que no coinciden jamás con los vencedores” (9). Su voluntad de volver a articular ética y política, de reafirmar una “ética de la convicción” (Badiou) como lugar desde donde repensar lo político, coloca entonces su texto en el mismo espacio del diálogo entre los debates teóricos y los textos literarios que la investigación reconstruye. Se trata de una perdedora que, en la trama de su presente, sabe que la figura del perdedor “interesa en tanto **resultado**, como imagen que anuda el episodio de la pérdida a un **después**” (73, resaltados en el original). Los perdedores, los derrotados en diferentes coyunturas políticas ofrecen una de las posibles maneras de sobrevivir en ese **después** (una manera diferente de otras como la adaptación, la traición o el olvido), modos de estar en su presente que “anudan diferentes problemas y muchas preguntas en torno a cómo cada elección implica una política inevitablemente ligada a una postura ética” (73).

El libro se estructura en cuatro capítulos, a lo largo de los cuales se irá recorriendo un nutridísimo **corpus** narrativo en diálogo con un vasta biblioteca teórica, una masa textual que se aglutina en torno de una serie de ejes: los diferentes nudos y tensiones entre política, ética y memoria, y los problemas en torno de sus representaciones. El recorrido propuesto subrayará así “relaciones que producen el efecto de un corpus común entre textos latinoamericanos y españoles en torno a las diversas inflexiones de la figura del derrotado” (17) Los capítulos I y III construyen una serie textual con relatos que toman partido por el

perdedor ético, constituyendo “a través de la figura del antihéroe una metáfora de la historia” (16). Estos capítulos se centran en textos que “proporcionan, de diversos modos, una respuesta y representan soluciones imaginarias a la pregunta sobre cómo vivir, qué hacer cuando nuestra historia se quebró y debemos sobrevivir entre los ganadores” (16). Los bloques de problemas que se anudan en torno de la figura del perdedor la revelan como una zona donde es posible poner en relación la narración literaria con cuestiones de política y ética, en tanto la literatura se despliega como un discurso que dramatiza los conflictos respecto del sostenimiento de la memoria sobre las experiencias de pérdida, que otras especies discursivas ponen en debate. El capítulo I lee en las transformaciones de la figura del detective en el policial latinoamericano de los últimos treinta años del siglo XX la configuración de la imagen de perdedor, en “un entramado de textos que son `instrucciones para la derrota´ como propone el héroe de [*Manual de perdedores* de] Sasturáin siguiendo el consejo de Marcelo Maggi, uno de los protagonistas de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia” (18). Se trata de un policial cuyo detective fuera del sistema define uno de los ejemplos más evidentes del “héroe perdedor como forma de representación ético-política” (24). El detective-perdedor ético es un héroe de nuestro tiempo, que asume la derrota como un triunfo ético-político en la confianza de su pertenencia a “un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota” (25). Hay también un conjunto de textos en los que la figura del derrotado aparece ligada a una situación política determinada, a una derrota histórica como las dictaduras del Cono Sur o la guerra civil española, “y la derrota adquiere un estatus específico, se liga a la diáspora, al duelo, al extrañamiento, a la absoluta convicción de la imposibilidad de cualquier regreso al pasado y de lo definitivo de la pérdida” (34). Amar Sánchez plantea la posibilidad de un **subcorpus** con las narraciones que focalizan en la necesidad de reflexionar sobre cómo afrontar la derrota en los momentos de transición inmediatos al desastre de la pérdida. Aparecen así miradas en las que la aceptación de la pérdida adopta los modos del conformismo, la melancolía, la resignación sin esperanzas, que se ligan a problemas de la relación entre memoria y escritura: “la dudosa legitimidad de cualquier reconstrucción, el refugio en la invención a la que aferrarse y desde la cual poder renacer alguna vez” (39). De todas maneras, la figura que tanto la narrativa española como la latinoamericana parecen privilegiar es la de un antihéroe perdedor “modelo” como una respuesta, una salida resistente, y cuya fuerza se funda en la negación a todo pacto que lo transforma en un “héroe perfecto”. Es “entre los noventa y el comienzo del nuevo siglo, cuando parece obsesiva la necesidad de dibujar un perfil del derrotado —y sus variables— que responda al deseo de construir una figura más cercana a lo imaginado que `fiel´ a lo real” (45). El texto paradigmático de esta línea es *El lápiz del carpintero* (1998), del español Manuel Rivas; una línea fuerte en la narrativa surgida luego del largo período de amnesia que se dio en la historia y la cultura españolas, en la que “el lento retorno de lo reprimido permite observar cómo la memoria sigue caminos muy particulares y la historia de los perdedores resurge y se escribe, triunfando, de algún modo, sobre el olvido, y logrando así —en lo textual— alguna forma de justicia o, por el contrario, aceptando la inevitabilidad de la derrota y la imposibilidad de sostener la derrota” (47). En este punto, el **corpus** español parece ser más homogéneo en la medida en que en las textualidades latinoamericanas tales alternativas han comenzado a emerger más recientemente en algunos textos de los argentinos Juan Sasturáin, Juan José Saer, Marcelo Cohen, y de la uruguayo Cristina Peri Rossi. La memoria del perdedor como anclaje del recuerdo tras la derrota para contradecir las soluciones propuestas por los vencedores es el eje de relatos como *Beatus Ille* y *Beltenebros* del español Antonio Muñoz Molina, que insisten en “la escritura como forma de preservar la memoria, de imaginar y reconstruir el pasado” (63) proponiendo así la axialidad de los textos del presente para procesar las historias de derrotas políticas. Estas novelas de Muñoz Molina trabajaron de manera temprana lo que ya se ha constituido en un **topos** para la narrativa española (el debate en torno a los vencedores y vencidos en la guerra y sus herencias en el posfranquismo), y por ello mismo habilitan algunos de los procedimientos que, como la parodia, típicamente trabajan con los materiales más necrosados de la serie literaria. Así, novelas como *El vano ayer* de Isaac Rojas sólo pueden surgir “cuando un género, una temática y una tradición se han saturado” (64). De este modo, la constelación de narraciones trabajadas en el primer capítulo ha sedimentado “la figura del perdedor como un punto de encuentro en torno al cual se organizan una serie de elementos; el perdedor funciona como una metáfora, una excusa, que permite debatir los términos con los cuales considerar diversas derrotas políticas” (69-70). En el cruce de problemas de política, ética, identidad y escritura, los relatos construyen mundos donde la derrota implica un trauma (entendido como su relación con el horror y el mal que la generaron), y el perdedor se define en un sistema que incluye

sus contrapartidas (vencedores y traidores). Se trata de textos por donde circulan subjetividades conscientes de pertenecer a los perdedores, y que plantean lecturas de la historia y modos de sobrevivir a la pérdida; textos que afirman la literatura como un lugar para el debate de los conflictos políticos, y la imaginación de soluciones.

En el capítulo II, Amar Sánchez transita por diferentes desarrollos respecto de la ética, la política y la memoria, en tanto categorías teóricas con las que analizar el concepto de “perdedor”, su distancia del fracasado, y sus vínculos con las ideas de duelo y resistencia. El perdedor se distingue del fracasado por su preciso anclaje político y porque “encarnan propuestas —conductas— que responden en el campo de la ficción a pérdidas políticas producidas en puntuales circunstancias históricas” (75). En tanto escritura, las ficciones del **corpus**, plantean usos de la política, debates y confrontaciones como estrategias resistentes a los discursos oficiales y mediáticos. En estas narraciones, los perdedores trasvasan el duelo “para construir un camino en el que la resistencia y la insistencia en la memoria impidan (...) el olvido” (77). Con las voces teóricas de Said, Arendt, Adorno, Foucault, Enzensberger, Agamben, Badiou, Espósito, Onfray, Rancière, Reyes Mate, entre otros, Amar Sánchez define perspectivas que se alejan de la tesis clásica que identifica la política con el poder estatal, e intentan ligarla “con una forma particular de la ética —la ética de la convicción—, fundamental para toda reconsideración de los debates a propósito de la memoria y el olvido” (88). Esto permite a la autora proponer al perdedor ético como la contracara del héroe clásico en la medida en que, en tanto este último está atravesado por una “ética de la responsabilidad” (que instala una demanda vinculada a un deber ser que reduce la autonomía del sujeto), el antihéroe perdedor se rige por una “ética de la convicción” no abstracta ni universal, que ligada a la política es “una ética ‘en situación’ y supone un sujeto que asume sus propias decisiones” (99). En el arte, la representación del horror se presenta como el espacio donde el nexo entre ética y política se hace fundamental. Los trabajos teóricos revisados por Amar Sánchez proponen una idea muy precisa del mal, ligada a la experiencia histórica determinada: el nazismo; Auschwitz ha obligado a repensar el mal para despojarlo de toda impronta esencialista o religiosa, y revelarlo “profundamente enraizado en las condiciones políticas que lo hacen posible” y alcanzando “tal naturaleza que **produce el efecto** de lo inaprensible, inenarrable, irrepresentable” (113, resaltado en el original). El trabajo se acerca entonces al mandato de salir de la trampa de “lo innombrable” de ciertas experiencias que se colocan en el límite, para iluminar la política presente y futura con la luz de lo aprendido en el curso de la historia. Narrar el mal es necesario en tanto implica un ejercicio de memoria y una práctica contra el olvido, y su búsqueda aparece muy tramada con cuestiones de ética y política. Así, la memoria resulta “de la práctica activa orientada hacia una determinada política: estamos comprometidos éticamente a recordar y transmitir el recuerdo” (120). Amar Sánchez instala su texto en y dialoga con una perspectiva en la que resuena Benjamin, y cuyo “eje lo constituye la visión del vencido, su recuerdo, su voz, la representación de una presencia borrada por los vencedores” (120).

El tercer capítulo analiza textos en los que el “mundo de los vencedores surge (...) como la antítesis de las figuras perdedoras analizadas en el primer capítulo” (125), ficciones que confrontan perdedores éticos con traidores y fracasados. Se trata de otras versiones donde no todos los derrotados serán perdedores éticos, y buscarán diferentes modos de adaptación a las nuevas circunstancias desde una concepción posibilista de la política que implicará otras maneras de aceptar la derrota, negociaciones y traiciones. En estas ficciones se pondrá a funcionar un tópico importante del **corpus**: “la fidelidad a sí mismo, la capacidad de resistir y sostenerse sin claudicaciones”. En ciertos textos, los vencedores se vuelven muy visibles y disputan protagonismo a los perdedores éticos, como en el caso de *Tiempo de venganza* del español Francisco González Ledesma. También aparece la figura del traidor, que “propone un vínculo con la política opuesto polarmente a los términos que la definen como un ejercicio ético” (139). Amar Sánchez convoca un texto de Borges, “Deutsches requiem”, como un texto fundante para el **corpus** que propone, en el sentido de que “anticipa nuestro presente y el triunfo de la ‘banalidad del mal’”, en tanto “admitir la banalidad del mal no significa banalizar el crimen, lo banal es la naturaleza de los criminales, no el genocidio” (155). La ficción borgeana anticipa además lo que la autora llama la “**ética de la escritura** —una ética del relato— producto de estrategias textuales específicas” (157), y que se define “por las posiciones que asume la enunciación y sus evaluaciones con respecto a los hechos —históricos o imaginados— que narra” (178). Los textos que se centran en el otro del perdedor ético, en el infame, “ya sea dándole la voz o representándolo, construyen una ética de la escritura que se funda en una constante tensión”. Como los antihéroes éticos, también los

“fracasados sin honra”, los “vencedores repugnantes” son opciones imaginadas con las que la literatura da espacio a la voz infame “para recordar su vigencia y poder resistirla” (169).

Por último, el capítulo IV tomará como eje el análisis de dos novelas que “se plantean como casos `especiales´ y notablemente paradigmáticos de la visión **contra** el perdedor” (174, resaltado en el original): se trata de *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Ambos proponen un tipo especial de relación con la historia, tensando los vínculos entre lo documental y lo imaginario. *Historia de Mayta* se ubica en el polo opuesto del **corpus** que Amar Sánchez organiza en su libro, al construir “un perdedor no sólo antiheroico, sino patético, inútil y despreciable” (179). Por su lado, *Soldados de Salamina*, a través de lo que en el trabajo se nombra como la “alternativa humanista”, licúa, atempera la diferencia entre los bandos, configurando un “relato lábil” que “se desliza hacia una visión despolitizada de los derrotados y de los vencedores, apelando a su universal condición humana” (195). El capítulo presenta un apartado final donde se propone otro **subcorpus** agrupando narraciones en las que “la pérdida, lejos de producir una afirmación en la resistencia, toma la forma de la desilusión e, incluso, del cinismo” (203)

El valor de este tercer libro de Ana María Amar Sánchez puede sostenerse en una serie de argumentos que legitiman un trabajo en el ámbito académico, tales como el rigor y exhaustividad con que se aborda un material extenso o la puesta en relación de campos académicos habitualmente diferenciados como son las literaturas españolas y latinoamericana. Pero, tal vez su principal mérito sea el modo en que la autora pone en juego algo del orden de la propia experiencia histórica para articular un núcleo de problemas y debates, expandiendo una ética de la crítica donde el discurso crítico se rearticula con la política, en la voluntad de intervenir sobre espacios socialmente más significativos que los medios académicos.

Gonzalo Oyola

\* Rose Corral. *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009, 220 p.

\* Christina Komi. *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2009, 272 p.

Cuenta Rodríguez Monegal que en el ocaso de la década del 40 Juan Carlos Onetti le solicita una reunión para contactarse con Borges, es en esta ocasión que el narrador uruguayo profiere su ya tantas veces mentado: “Henry James...ahora que están juntos... digánme... ¿¿¿qué le ven al coso ese??!!”, signo inequívoco del fracaso de la entrevista. Monegal identifica también en el irreverente tono de Onetti un remedo del hablar *compadrito* de Roberto Arlt y deduce que es sobre este último que deberían haber conversado con Borges. Postula entonces una especie de homenaje o justicia poética por parte de Onetti para con Arlt, que finalmente llegará en 1971 en el –ya también reconocido– prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* escrito y titulado por Onetti como “Semblanza de un genio rioplatense”.

Revisiones textuales que mencionan estos y algunos otros núcleos de contacto entre Arlt y Onetti existen, pero no proliferan estudios sistemáticos que investiguen y desarrollen en profundidad las relaciones intrínsecas de sendas poéticas narrativas. El libro de Christina Komi –Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad París III y docente en la Universidad de Dijon, y además traductora– apuesta por restituir esta falencia al proponer estos *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Esta aseveración se sostiene repasando la abultada y cuidada bibliografía que cierra el volumen de Komi, en la cual sólo cuatro publicaciones integran el apartado “Estudios sobre Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti”, entre ellas, cabe destacar el artículo de Rose Corral “Onetti/ Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes” que, re trabajado, forma parte del otro libro sobre el que, más adelante, versará nuestro comentario.

El aporte inicial de Komi cimentado en un férreo constructo teórico propone la agudeza en la observación, y siguiendo a De Certeau logra diferenciar entre la fijeza del concepto de espacio y el devenir del concepto de lugar “para establecer la relación entre el espacio y su atmósfera, para determinar la relación entre la ciudad como espacio construido y la ciudad como espacio social y conjunto de mentalidades” (15). Desde Spengler y su proposición del

“alma urbana o colectiva” focaliza en “la ciudad del texto, narrada o fundada por la escritura”. Incorpora una categoría –acaso la más novedosa y productiva– creada por Aldo Rossi durante el análisis de grabados y pinturas italianas sobre ciudades del siglo XVI: la de “ciudad análoga”. El concepto se entiende como “el encuentro de las imágenes de un contexto sociohistórico concreto con figuras imaginarias, estructuras de una memoria profunda o de una intuición que este contexto evoca en el sujeto de la percepción” ya que “la imagen de la ciudad, pictórica o literaria, sea cual fuere su grado de *realismo*, es siempre una abstracción, una figura imaginada, el resultado de un orden espacial que, establecido por medio del discurso, se convierte en un medio de percibir el entorno”(19).

La geografía urbana se recorta espacial y temporalmente en la Buenos Aires de Arlt –*Los siete locos* y *Los lanzallamas*– y Onetti –este último restringido desde sus iniciales cuentos publicados en la década del treinta hasta la aparición en 1941 de la novela *Tierra de nadie*, es decir, que expresamente se deja fuera el ciclo de Santa María iniciado en 1950 en *La vida breve*. En la elección se trasluce la acertada intención de Komi para restaurar una insuficiencia por ella relevada, la de “limitar la relación entre los dos autores exclusivamente a la semejanza de los personajes, las descripciones o los ambientes. Se trata más bien de sistemas narrativos que funcionan según lógicas distintas que, no obstante, confluyen hacia una misma concepción del mundo contemporáneo. En las obras de ambos, más allá de *analogía*, se debería hablar de *complementariedad*, tanto más vital, cuanto surge de la diferencia” (24, subrayado nuestro).

A partir de aquí y durante tres apartados principales la noción de experiencia decantará en precisos mecanismos dicotómicos productores de sentido: exterior/ interior, objeto/sujeto, ciudad como máquina viva/ mundo humano cosificado, fabulación/ ensueño, *ailleurs*/ aquí, rebelión/ evasión. Esta caracterización del espacio urbano como consecuencia de la experiencia de los personajes a través de la percepción o “experiencia del afuera”, en términos de Merlau-Ponty, conectan desde lo disímil la cosmovisión de ambos narradores rioplatenses. Anota Komi: “la versión de la ciudad arltiana está incluida, de manera implícita en el mundo urbano de Onetti, bajo aspectos diferentes. La sociedad mecanizada e industrializada, la producción en serie forman parte de la misma estructura de un texto como *Tierra de nadie*: una multitud de personajes parecidos que ejecutan gestos repetitivos y sin sentido; la fealdad del mundo exterior y la presencia de un espacio desolado es el trasfondo permanente” (93).

Es necesario destacar en el capítulo “Dos maneras de representar el espacio” lo que consideramos una contribución novedosa y, asimismo, de las más arriesgadas, con su consecuente fundamentación. “La ciudad como experiencia ciclotímica, tal y como surge a partir de la lectura del díptico arltiano, se vincula con el expresionismo; mientras que la discontinuidad del mundo urbano, tal y como surge a partir de la escritura onettiana, se asocia no sólo con la novela norteamericana sino también con el cine- norteamericano y también italiano, sobre todo con el neorrealismo” (123). El tópico de Arlt y el expresionismo ya fue señalado con anterioridad, pero la referencia del primer período onettiano con la estética cinematográfica no representa un sendero transitado a fondo por la crítica hasta la actualidad; recién desde el año pasado a instancias de la publicación del epistolario de J. C. Onetti con el crítico e historiador del arte Julio E. Payró –edición crítica de Hugo Verani– se visualizan con mayor claridad las relaciones de Onetti con la pintura, la música y el cine. Entendemos que Komi no tuvo acceso a este trabajo antes de la configuración de su estudio.

En el cierre la fabulación desde Arlt, a modo de “explosión”, ya como acción o explicitación por la palabra, o desde Onetti, como “introversión” por medio del repliegue y la ensoñación, conduce a Komi a diferenciar respuestas encargadas de decodificar estímulos ya que “la ciudad en tanto construcción –y también la ciudad análoga en cuanto representación– es ante todo un símbolo...una organización de sentido, dotada de significaciones siempre abiertas y flexibles...por lo tanto, las pensiones anónimas, los rascacielos y los carteles luminosos, en Arlt y en Onetti, los cuchitriles de la zona industrial, las enormes obras, en Arlt, los carteles publicitarios, los semáforos y las avenidas ruidosas, en Onetti, son, no solamente agentes organizadores de la vida en la ciudad, sino también sus emblemas” (253).

En el párrafo inicial de esta reseña refrescábamos la anécdota entre Borges y Onetti, insertada por Rose Corral –Doctora en Letras e investigadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México– en el capítulo “Narración y simulacro en Onetti y Arlt” que forma parte de *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, un exhaustivo estudio compuesto por nueve trabajos escritos entre 1992 y 2007. Corral es una reconocida especialista en la obra arltiana que ha publicado textos de referencia como *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt* o la “Introducción” a *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, por citar sólo dos ejemplos.

Respecto al apartado que propone “vasos comunicantes” entre Arlt y Onetti resalta la lectura contrastiva entre *El astillero* y *Los siete locos* concentrando el recurso a la farsa, la mentira, el simulacro porque “en un caso como en el otro se trata de invenciones que niegan o distorsionan lo real; delirio de dominio, de omnipotencia, en el caso del Astrólogo y de sus adeptos... por otra parte, la parodia delirante de trabajo y de eficiencia que llevan a cabo Larsen y los dos empleados que lo acompañan en el astillero, el delirio de poder de Petrus...” (129). Esto cobra sentido cuando Corral deduce que “si en Arlt la farsa que construye el Astrólogo *potencia el sueño*, el deseo de otra vida, en Onetti, en cambio, y esto nos parece esencial, la farsa, el simulacro de trabajo en el astillero, tiene una función inversa: *despoja al sueño* de su sustancia, exhibe su fragilidad y mentira, su absurdo también” (130, subrayado nuestro). En este registro Corral consigue leer a Arlt inmerso en el universo ficcional, en el “mundo de las novelas”, para desasirse del lastre preconceptual que ciñe la “empresa o proyecto del Astrólogo” al entramado político- ideológico.

El saldo positivo se acrecienta con la configuración del concepto que da título y sentido a la investigación completa, ya de lleno en el campo arltiano: el de *disonancia*. En palabras de la autora: “con la poética de la `disonancia`, Arlt, que no era un teórico, logró acuñar en 1941 un concepto que es una buena síntesis de lo que entiende por modernidad, una modernidad que se centra en lo dispar, contradictorio y conflictivo, y cuya mejor expresión se encuentra sin duda en sus propias novelas” o “la modernidad y la crítica a esa modernidad se dan la mano en muchas de las mejores páginas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, y configuran ese `estilo nuevo` al que se referirá años después Arlt en sus crónicas” (37). La novedad se establece en el gesto crítico de nutrir con fundamento a un autor habitualmente soslayado en sus reflexiones sobre el campo literario de la época, más allá de sus clásicas “Palabras del autor” en *Los lanzallamas*.

La pulsión de rescate continúa en otros de los capítulos del libro y consigue compaginar setenta y tres crónicas y dos cuentos, publicados en la prensa mexicana de los años treinta en el periódico *El Nacional* sin conocimiento del autor. Acompañan algunos de estos materiales fotos de las ediciones originales de las páginas del diario, lo que brinda la ventajosa posibilidad de observación de algunas ilustraciones y otros elementos paratextuales. Corral, profunda conocedora también del período mexicano de la época de Arlt, traza relaciones con textos de Alfonso Reyes o Jorge Cuesta, miembro del grupo de los Contemporáneos; a partir de estos cruces sostiene una lectura renovadora en el sentido de un Arlt que “nos da una lección de apertura y de inclusión, rasgos que se volverían cada vez más escasos en la escena literaria de los años siguientes” (37).

Entre los valores documentales se consignan también las reproducciones fotográficas de la portada de la revista *Babel* de 1922 y de su página número 152 donde se publica “Recuerdos del adolescente”, fragmento de una novela en preparación de Roberto G. Arlt. “Como no han quedado manuscritos, notas o apuntes del escritor, todo este material que rastrea con empeño la crítica genética, el fragmento de *El juguete rabioso* rescatado constituye un valioso hallazgo. Para ver cómo avanza la escritura de Arlt, el trabajo al que somete a sus textos, sólo es posible comparar las distintas versiones que aparecieron en revistas de la época” (48).

Además del contacto rioplatense con Onetti, en otros dos ensayos se recaban las relaciones con Borges y Piglia. En “Borges/Arlt: lecturas polémicas de la tradición” desfilan los nombres e interpretaciones de firmas asociadas a publicaciones como *Sur* y *Contorno*. Se recuerda y analiza, entre otros el texto donde en 1961 “José Bianco –buen testimonio de las lecturas que deslegitiman o desautorizan la obra de Arlt– acusa a Murena de haber propiciado una `nueva epidemia de Roberto Arlt` con el ensayo que publicó en *La Nación* en 1951, y finalmente asocia el resurgimiento de la obra de Arlt con el peronismo” (113). Esta y otras cuestiones coaccionan, para Corral, un esquema de oposición “más ideológico que literario, entre los dos escritores, esquema que perdura a lo largo de los años sesenta e incluso buena parte de los setenta” (111). “Ricardo Piglia: los `usos` de Arlt” reactualiza la clásica lectura de Arlt por parte de Piglia en *Respiración artificial* (1980) a través de uno de sus personajes más reconocidos y la enmarca en el horizonte teórico de George Steiner al identificar como una “presencia real” el hecho de que los escritores retomen en sus propios textos las obras de sus predecesores, lo que los erige en críticos privilegiados. Para Corral es esta lectura de Piglia la que supera la polarización ideológica de Borges /Arlt adentrándose en lo estilístico.

Por último, Corral identifica como en Arlt “por un lado, la huella del cine es perceptible en el `estilo nuevo` que se abre paso en su narrativa y en sus últimas crónicas, por otro, el periodismo y la crónica son en sus novelas principales, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, un elemento que no funciona ya de manera testimonial” (13). Profundiza el segundo sintagma

en “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, y retoma el primero en “Un devoto del cine”. Completísimo apartado este sobre Arlt y el cine, donde se repasa el amplio abanico de las películas observadas por el cronista quien deslinda entre “arte cinematográfico” y “vulgaridad cinematográfica”. Finalmente, se infiere que “en el estilo de las últimas crónicas de Arlt, puede observarse un uso creativo del cine, algo que podría definirse como un ‘ritmo cinematográfico’, al que aludía Pierre Albert Birot en 1920 en *Cinémas*, para referirse al contagio de la literatura por el cine” (98). (Ver en este mismo número la reseña del libro *Arlt va al cine*, de Patricio Fontana)

El “estilo nuevo” o *poética de la disonancia* sostenida por Corral tiene que ver sin dudas con la modernidad urbana en Arlt; la *flaneurie* intervenida de los personajes arltianos y onettianos conecta en pleno con los recorridos urbanos propuestos por Komi en la Buenos Aires del 20 al 40; desde Francia y México, en el siglo XXI, lecturas inteligentes e inhabituales agitan enhorabuena el clásico estuario de nuestra literatura rioplatense.

Maximiliano Linares

\*Geneviève Fabry. *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Amsterdam – Nueva York: Rodopi, 2008, 329 p.

*Las formas del vacío* es el resultado de diez años de estudio y labor crítica de Geneviève Fabry sobre la obra de Juan Gelman. El ensayo posee el formato clásico de una tesis académica con un recorrido exhaustivo por la obra poética de Gelman, junto a algunos textos en prosa, correspondencias, entrevistas, ensayos, artículos críticos, etc. El tema que aborda el ensayo es la experiencia de la pérdida y su escritura bajo la forma del duelo. Fabry desarrolla un análisis de la poesía de Gelman a partir de tres líneas fundamentales: la exploración de vías formales; la dimensión biográfica de la experiencia; y la recreación incesante de la tradición literaria y cultural que la obra de Gelman pone en juego. El ensayo recorre prácticamente toda la obra del poeta argentino y acorde a su formato académico clásico ostenta una numerosa bibliografía crítica y teórica. El marco teórico que sostiene la lectura de Fabry se concentra exclusivamente en el campo intelectual francés (Ricoeur, De Certeau, Riffaterre, entre otros), deuda y restricción que la propia Fabry reconoce y explica a partir de su pertenencia respecto a este espacio intelectual.

El ensayo despliega un vasto registro de claves y orientaciones analíticas para leer a Gelman, pasando por lecturas ancladas en lo biográfico; lecturas sociológico-literarias de la cultura y la historia argentina a partir de la dimensión político-ideológica en Gelman; análisis filológicos sobre las modulaciones y experimentaciones de la poesía gelmaniana con la lengua y las formas poéticas; análisis de fuentes y procesos intertextuales; o bien, análisis comparativos con otros poetas y tradiciones. Fabry recorre de este modo toda la obra de Gelman desplazándose a través de diversas claves analíticas para dar cuenta de los múltiples modos en que la temática del duelo y la experiencia de la pérdida aparecen en la obra de Gelman. El punto fuerte del ensayo yace, precisamente, en este extenso y riguroso recorrido por una obra profusa y compleja, recorrido que le permite a Fabry dar cuenta de la mayoría de las modulaciones que la obra poética de Gelman pone en juego. Pero, a su vez, aquí también reside cierta debilidad del ensayo, consistente en que si bien Fabry logra articular todas estas lecturas y claves a partir del núcleo central de la experiencia de la pérdida y el duelo, por momentos, en su afán por no dejar lugar “vacío” aborda ciertos puntos sin llegar a dar cuenta, de un modo claro y acabado, de la función determinante que los mismos cumplen en la poética gelmaniana, ni su articulación, muchas veces compleja, con la temática central del duelo y la experiencia de la pérdida. *Las formas del vacío* se estructura en tres capítulos que abordan la temática del duelo desde diversas perspectivas. Fabry comienza su obra con una aproximación a la definición del concepto de “duelo”, término que posee una bivalencia que oscila entre el duelo como combate, y el duelo como dolor ante la muerte. Esta bivalencia es abordada por Fabry como una dualidad presente en la poesía gelmaniana, y por tanto, productiva para una lectura crítica de su obra. A partir de esta doble dimensión del duelo en la poesía de Gelman, el ensayo recorre las diversas modulaciones de esta categoría, dividiendo el recorrido en tres capítulos que abordan progresivamente, el duelo como combate y lucha en el primer capítulo; luego el duelo como dimensión socializada y ritual; y por último, como progresiva elaboración de un duelo subjetivo.

El primer capítulo aborda la figura del duelo como combate en una dimensión tripartita: combate contra las injusticias; contra las “máscaras interiores de la mezquindad”; y también como combate en tanto dimensión política del presente y, a su vez, proceso de depuración del intimismo lírico. Fabry se propone en este capítulo analizar el tema de la revolución en los primeros poemarios de Gelman, no a partir (no exclusivamente, deberíamos decir) de su dimensión político-ideológica, sino a partir del cruce entre lo lírico y lo político. Es a partir de estos cruces que la autora distingue en los primeros poemarios de Gelman, lo que llama “figuras heroicas”. El cruce entre lírica y política que el capítulo se propone analizar, se expresa en la poesía de Gelman como la necesidad de “contar la historia”, una necesidad vital y poética que implica por un lado el acto de homenajear a los héroes de una época y una experiencia histórica compartida (los compañeros de militancia); por otro lado, implica también ciertas regresiones a lo narrativo en la obra del 60 en Gelman; y también repeticiones de la Historia, en tanto naturaleza cíclica y elemento recurrente de la poética gelmaniana. Esta dinámica entre lo histórico y lo subjetivo, es desarrollada por Fabry a través de un análisis de la métrica, los procedimientos líricos y los procesos intertextuales presentes en los poemas. Este análisis centrado en lo propio del género, es el que le permite a Fabry no obliterar la dimensión lírica logrando así conjugar en su ensayo lo político y lo lírico, tal como se lo proponía en un principio. El capítulo se cierra con un análisis comparativo de las influencias presentes en esta primera etapa poética de Gelman, influencias que Fabry centra en las figuras de Neruda y Vallejo a partir del cruce entre poesía de denuncia y efusión sentimental en el primero, y a partir de la construcción de una subjetividad poética en el segundo.

El segundo capítulo aborda la escritura de Gelman como “rito de duelo”. Fabry analiza esta función ritual en su dimensión antropológica, social y pragmática, para luego proceder a leer los “ritos” poéticos que desarrolla la experiencia del duelo en la poesía de Gelman. Fabry retoma la teoría antropológica y psicológica para explicar la función ritual del duelo en la poesía gelmaniana a través de una semiótica social aplicada al análisis literario, analizando la función del rito como sema social y luego la inserción de este sema en la red textual conformada por los poemarios de Gelman. Su análisis logra superar el corsé de la lectura antropológica y semiótica, por medio de la referencia al uso literario del rito en obras como la de Alejo Carpentier y su relación con la poesía de Gelman; este análisis comparativo le permite definir al rito en la poesía de Gelman como una práctica vinculada a la muerte, cuya temporalidad particular está fundada en este vínculo tanático y se expresa en un ritmo estructurado por medio de las repeticiones, y también, a partir de la correlación estructural entre rito y música. El capítulo continúa con un extenso análisis intertextual de *Los poemas de Sidney West* (1969) donde Fabry se detiene en el trabajo intertextual de Gelman con su propia obra anterior, lo que implica un grado de intertextualidad estructural denominada “reescritura”, por el cual las obras anteriores funcionan como matriz de escritura y horizonte de lectura. Este análisis se detiene en las constantes semánticas y estructuras recurrentes, aquello que Fabry llama “hipogramas” siguiendo a Riffaterre, estructuras que vinculan la obra de Gelman de fines del 60 con sus textos anteriores. Fabry avanza también sobre las relaciones intertextuales que se vislumbran entre *Los poemas de Sidney West* y la poesía de Lee Masters, Vallejo, Huidobro o Neruda. El análisis intertextual concluye con la fecunda relación de la poesía de Gelman con la obra de San Juan de la Cruz, fuente que inscribe a la poética gelmaniana en la tradición mística del sanjuanismo. En otro pasaje de este capítulo Fabry desarrolla en su análisis de *La junta luz* (1985) la dimensión dramática de la poesía de Gelman, dimensión que configura una “escenificación del ritual del duelo”, por ejemplo, en la inscripción de la figura de las madres de plaza de mayo. Otro matiz más que se suma al extenso repertorio de líneas críticas que la autora desarrolla en su ensayo, es el de los estudios de género. Al abordar *Carta a mi madre* (1989) Fabry pareciera intentar avanzar sobre un análisis de género alrededor de la isotopía de lo materno en Gelman, pero su intento sólo queda en la descripción de cierta “polarización sexual” de la escritura gelmaniana, polarización que Fabry articula con su núcleo analítico al trazar una correspondencia con la dicotomía luto/duelo o duelo/melancolía. Si bien logra con esto integrar esta dimensión genérica dentro de la línea central de su ensayo, no logra a lo largo del capítulo desarrollar la complejidad de este trabajo con el género, ni ampliar esta dimensión a otros poemarios.

El tercer y último capítulo aborda la elaboración subjetiva del duelo a través de la memoria y la experiencia del exilio. El período exiliar de la poesía de Gelman va desde *Hechos* (1980) hasta *Carta a mi madre* (1989), y es analizado por Fabry a través de las huellas textuales de esta experiencia biográfica, huellas de un “duelo esencial” que inscriben un yo lírico acosado por una serie de pérdidas. La memoria opera en el exilio con una “función separadora y restauradora de un lugar de enunciación más sereno”. Este capítulo congrega un análisis de



esta función reparadora a partir de la intertextualidad del sanjuanismo en la poesía de Gelman como trabajo “com/positivo” (reescrituras de obras anteriores y diálogos permanentes con la concepción poética de San Juan de la Cruz); junto a un análisis comparativo de la obra de Gelman con otras poéticas del siglo XX como las de E. Pound, E. Cardenal, H. Mujica o A. Darío Carrero. El extenso análisis de Fabry rebosa de detalles estructurales y cuadros comparativos para dar cuenta de la red textual que conforman estas poéticas alrededor del núcleo poético del misticismo sanjuanista. Fabry aborda luego el poemario de 1994 *Dibaxu*, la rica y compleja dimensión lingüística que esta obra pone en juego a partir del trabajo de Gelman con la(s) lengua(s) y sus múltiples formas de articularse, es descrito por Fabry en pocas páginas y, si bien lo hace con una acertada y aguda lectura del poemario a partir de las exégesis críticas de Susana Cella y Enrique Foffani, no logra, empero, dar cuenta de la densidad de este poemario, ni tampoco articular completamente su lectura con el núcleo central de la temática del duelo, más allá de incluirlo como parte de la “poesía exiliar” de Gelman y su dimensión “com/postiva intertextual”. Fabry concluye su análisis del período exiliar definiendo esta poesía como la elaboración espacial de una morada habitable para el yo lírico. Luego pasa a analizar la poesía pos-exilio de las décadas del 80 y 90, donde la composición intertextual deja paso a una escritura más meditativa y próxima a la experiencia dolorosa de las pérdidas, poesía que alcanza por momentos el límite entre la celebración de la vida y el testimonio de la violencia y la muerte. Por último analiza los poemarios *Valer la pena* (2001) y *País que fue será* (2004) como la evolución de la lengua poética de Gelman hacia un “apaciguado desencanto” que incluye, no obstante, una nota de esperanza en su apuesta por un futuro utópico. Finalmente, cierra el ensayo un apartado que con el título de “Conclusión” resume el recorrido crítico realizado sobre los procesos de simbolización de la experiencia de la pérdida en Gelman, y concluye afirmando que la poesía de Gelman “pretende arraigarse en la ausencia, decir y explorar el vacío como forma decantada de lo posible o del silencio”.

Alejo López

---

\*Patricio Fontana. *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2009, 144 p.

En una aguafuerte, Roberto Arlt asegura: “rarísima vez voy al cine”. La frase, por cierto, cifra un engaño. Y esto no sólo porque con ella intenta escapar de la sombra del cinematógrafo lo cual, resulta inverosímil, si pensamos en cuánto lo seducían las nuevas técnicas y tecnologías de principios de siglo veinte, sino porque sus visitas frecuentes a las salas de cine fueron registradas en las aguafuertes –crónicas que se refieren “al nuevo arte” de manera lateral o referencial y críticas de cine– y en las novelas –a través de intermitencias temáticas no menores. Es cierto que dicha afirmación desorientó a los críticos que ignoraron este margen poco tangible aunque no por ello irrelevante: en algunos casos, se mencionan los vínculos de la obra de Arlt con el cine expresionista alemán, especialmente con ciertas películas de Fritz Lang; en otros, resaltando su adhesión a las convenciones estéticas del teatro, se halla “moderado” su interés por el cine y en consecuencia, se lo desecha como presupuesto crítico. Precisamente este es el desafío que asume el ensayo de Patricio Fontana: indagar en las marcas notorias y en las menos perceptibles que la obra de Arlt retuvo del cine de su tiempo, trabajar en los intersticios de lo cinematográfico y leer otro ritmo, otra dimensión, una suerte de mecanismo de escritura en las “aparentes” notas de color. Fontana dialoga y discute con algunos críticos pero también con la teoría del cine y es notable el manejo que el investigador tiene de la obra toda de Arlt lo que evidencia cierta plasticidad en la escritura y una flexión en la lectura tradicional de las aguafuertes.

El punto de vista del espectador en Roberto Arlt, su registro y el mundo que habilita el cine –que, por cierto, reside en el título: *Arlt va al cine* y, a la vez, se capitaliza por el uso del presente en el intransitivo “ir”– representan un valor que distingue el ensayo y lo tornan imprescindible, sobre todo, para aquellos a los que nos interesa pensar en las diversas modulaciones que el registro de ese primer cine y de su mundo atesoró en la literatura argentina.

Aunque podría haber recurrido al *racconto* de las vivencias como espectador, Fontana articula los momentos biográficos claves –y sus puntos de fuga– en los cuales Arlt ‘inspecciona’ las salas de cine (consumo y bovarismo) con las novelas y los apuntes de aporte sociológico rastreados en las crónicas. Algunas de ellas, las más simples, denotan

ciertas faltas del distanciamiento crítico necesario a la hora de la escritura, pues estas crónicas fueron tomadas por un “espectador virgen” que se enfrenta a la pantalla, mas, en realidad, implican del pacto silencioso que el público y Arlt establecen con las imágenes: proyección-identificación-transferencia. Como sea, Arlt no fue un espectador sofisticado ni selectivo y, simplemente, reseñó algunas de las películas que la cartelera ofrecía.

Fontana revela una de las intuiciones más potentes que Arlt tuvo respecto del cine y que, por cierto, quedarán inscriptas –como tópico y como problema– en su primera novela *El juguete rabioso* (1926): su novedad técnica, su modernidad. Y deja visto, que si Arlt le asigna espacio periodístico no será únicamente porque el cine es una de las marcas económico-técnica de la época y que, como tal, era necesario documentar sino, más que eso, porque allí en el cine residía una “lengua franca más allá de Buenos Aires” que haría las veces de voz por medio de la cual el archivo de imágenes “le permitía dar noticia de aquello que él veía y transmitirlo a sus lectores”, de modo que le garantizaba claridad y captación de público.

Si el cine supo ser sueño para los surrealistas, para Arlt es pura experiencia y deseo: Lyda Borelli es la diva admirada, su primer amor; la estrella le mostró un erotismo extremo. El cine es puro deseo porque Arlt supo registrar que todo espectador, al abandonar la sala de cine, busca seguir viviendo en una película. Como ocurre con Lucio quien, junto a Silvio y a Enrique, compone el club de “Los caballeros de la media noche” en la novela *El juguete rabioso* y que, por cierto, es uno de los momentos más lúcidos del ensayo de Fontana en el que analiza el plan delictivo a través del cual Lucio trasciende la mediación que el cine le propone para pensar en la acción concreta del robo; la fascinación del adolescente con el cromó de la Borelli en su “despojado bulín”; o la presencia de Rodolfo Valentino que, pese al desdén de Arlt, origina una de las crónicas más elocuentes titulada “Recordando el Eclesiastés” (1940) y que recoge comentarios como: “Las mujeres salían de los cinemas de verlo a Rodolfo, entraban a sus casas, tropezaban con las barbudas fachas de sus maridos y, en plena descomposición de los sentimientos, les declaraban: ‘Es necesario que nos separemos. Esto no puede continuar así’”.

El cine es para Arlt –diciéndolo con Fontana: “una manera ideal de viajar”. Vale decir, una incitación al viaje porque representa “lo moderno en el mundo”, porque lo acerca a geografías exóticas, porque activa la animosidad del desplazamiento y su representación, porque le permite tener una visión anticipada de los lugares y de los tipos –sus viajes al África y a Shanghai resultan de haber visto *Marruecos* (1930, Josef von Sternberg), *El expreso de Shanghai* (1932, Josef von Sternberg), *Una noche en El Cairo* (1933, Sam Wood) y *El jardín de Alá* (1936, Richard Boleslawski), entre otras. Arlt encuentra que, paradójicamente, al estimular a las personas a viajar, el cine corre el riesgo de perderlas como ‘espectadores ideales’ pues aquéllos se sienten autorizados para determinar si lo que ven en la pantalla se adecua o no a la realidad, determinando, además, si las imágenes resultan simulacros esmerados o intencionadas mistificaciones.

*Arlt va al cine* es el título con que se inaugura la colección “Los escritores van al cine” dirigida por Gonzalo Aguilar (e inspirada en el libro de Hanns Zischler *Kafka va al cine*. Barcelona, Editorial Minúscula, 2008), que promete el lanzamiento de al menos dos nuevos ensayos: *Borges va al cine* y *Victoria Ocampo va al cine*. El estudio de Fontana resulta provocativo en este contexto, precisamente, porque se ocupa de algo poco evidente en la obra de Arlt –y que es mucho más notorio en la obra de Borges– pero que, sin dudas, queda exhibido de un modo original a lo largo de las 144 páginas que integran el libro (valiosas, además, por el interesante material fotográfico y documental que presentan). De igual forma, el ensayo muestra cómo en la Argentina comenzó a trabajarse “temprana y productivamente” en la articulación literatura y cine. Desde aquellos primeros momentos en los cuales el periodismo, el cine, el teatro y la literatura convivían fastidiosamente –sobre todo, si pensamos en los reparos que muchos intelectuales tuvieron de ese primer cine y del lugar “estratégico” que ocupó en las revistas ilustradas y diarios; como así también, las discusiones que se generaron en torno a la legitimación del teatro frente al avance de la imagen en movimiento–, la dupla literatura-cine resulta ser –y por cierto sigue siendo– un problema. El contacto de Arlt con el cine trasciende los límites de su tarea de escritor-cronista y permite el armado de lo que resultará todo un desafío para esta colección: el montaje de una genealogía que esté integrada por otros escritores argentinos que, como Arlt, hicieron funcionar de un modo original la articulación literatura-cine a pesar de las diversas modulaciones que cada uno supo componer. Pienso en Horacio Quiroga (incluso, antes que Arlt), Raúl y Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, Adolfo Bioy Casares, Manuel Puig, Haroldo Conti, entre otros. Como sea, este libro se encuentra imbricado en la serie latinoamericana que podemos leer en las crónicas y ficciones de artistas y escritores que asumieron la tarea de dar una

respuesta “tentativa” a los interrogantes generados por la irrupción del cine y que se instalan en la coyuntura regional.

*Arlt va al cine* puede sugerirnos otra pregunta que acaso encuentre bosquejada en el trabajo de Fontana: ¿es necesario pensar en una teoría sobre el cine de los años veinte y treinta y de su recepción, que se desprege de los juicios autorizados que heredamos de Europa? No por mero descrédito, sino para leer las primeras intuiciones latinoamericanas sobre el asunto; para leer cuáles fueron los aportes frente a las primeras manifestaciones filmicas (desde lo estrictamente estético hasta lo que significó a nivel sociológico) y cuáles las visiones que cada escritor supo erigir frente a la progresión de la imagen y del mundo que el cine habilita. Para poder así pensar dicha articulación en el trabajo asumido por las expresiones literarias y filmicas más recientes.

Le damos la bienvenida, entonces, a *Arlt va al cine* y quedamos resguardados en la ‘dulce espera’ que trasciende la promesa de una colección.

Laura Utrera

\* Viviana Gelado. *Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2009, 424 p.

*Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina* viene consolidándose como referencia insoslayable en el ámbito de los estudios dedicados a las vanguardias históricas latinoamericanas.

Partiendo de un examen pormenorizado de la bibliografía teórico-crítica e historiográfica existente (lo cual conlleva a un deslinde de conceptos fundamentales para el campo abordado tales como vanguardia, modernismo, modernidad, civilización, cultura), la autora define a la vanguardia del continente como “discurso cultural” analizable a la luz de cinco ejes problemáticos: la valorización de lo popular, el movimiento dialéctico entre nacionalismo y cosmopolitismo, el movimiento dialéctico entre ruptura y continuidad, la ciudad como espacio de confluencia discursiva y de mezcla cultural, la dimensión utópica de las propuestas vanguardistas. Si bien Gelado explicita la decisión de concentrarse en el primero de dichos ejes, la valorización de lo popular, no por ello deja de interrelacionarlo constantemente con los restantes en un estudio que sorprende por la amplitud y solvencia con las que la autora circula por una variada gama de prácticas: la literatura, especialmente en prosa, pero asimismo la poesía y el periodismo, las artes plásticas en sus diversas manifestaciones (muralismo, pintura de caballete, caricatura, grabado), pero también la fotografía, el cine y la música.

Establecidos los fundamentos y ejes de análisis en la introducción y en el primer capítulo, el capítulo dos procede a una relectura del manifiesto como “género discursivo” específico, aspecto escasamente llevado en consideración hasta la actualidad en las diversas antologías producidas. Angenot, Poggioli, Abastado, Bürger, Marino, de Micheli, Perloff, Mangone e Warley, entre otros, auxilian a la autora en ese esfuerzo de reconceptualización que busca promover un acercamiento al manifiesto en su condición de obra de vanguardia por excelencia, de actualización, no de promesa. El análisis de las estrategias enunciativas, procedimientos y organización de esta clase de textos, bien como de textos programáticos y polémicos afines, es orientado por esta nueva óptica.

El tercer capítulo, centro neurálgico del trabajo, indaga la relación establecida por diversos movimientos, grupos o autores de las vanguardias latinoamericanas con “lo popular, considerado como materia cultural y artística”. La diversidad de respuestas en lo que atañe al rescate y apropiación de expresiones culturales oriundas de grupos sociales subalternos se revela a lo largo de este examen como correlativa de la diversidad de contextos y regiones en las que se procesa, diseñando un mapa del continente fuertemente marcado por la heterogeneidad y la fragmentación. En el interior de ese paisaje multiforme se delimitan algunas modalidades o tendencias principales de valoración de lo popular: el indigenismo, el primitivismo, el criollismo, abordados en los capítulos cuatro, cinco y seis respectivamente; el negrismo, objeto de un estudio futuro, según sostiene la autora en las consideraciones finales.

Haciéndome eco de lo afirmado por Ana Cecilia Olmos en su reseña sobre la edición portuguesa del volumen, y remitiendo tales afirmaciones especialmente al análisis desarrollado en este conjunto de capítulos, cabe sostener que: “gran parte del interés del libro reside en el hecho de colocar de forma implícita una de las cuestiones teóricas más debatidas en los

últimos años en el campo de los estudios latinoamericanos: la revisión crítica de categorías como mestizaje, hibridez, transculturación o heterogeneidad por medio de las cuales se aspira a dar cuenta de la especificidad cultural del continente. Sin entrar abiertamente en este debate teórico, la autora consigue invocarlo al optar por la noción de **heterogeneidad** que formulara Cornejo Polar y colocarla en el horizonte de su reflexión analítica. En efecto, la definición de cultura popular que Gelado recupera de García Canclini, como resultado de una apropiación desigual del capital económico y simbólico de la sociedad que se origina en la interacción conflictiva de los sectores subalternos con los hegemónicos, le permite colocar la **disyunción** (es decir, la desigualdad y el enfrentamiento, y no la simple diferencia) en el centro de su objeto de estudio [...] la autora no pierde de vista que la **disyunción** es la dimensión inevitable del encuentro cultural dentro de la obra de arte y, de esta forma, desestima cualquier perspectiva optimista que intente leer eufóricamente los procesos de préstamos, apropiaciones y enfrentamientos que conforman la cultura del continente” (*Revista Iberoamericana*, N° 222, 2008: 300)

Es esta mirada crítica la que sostiene la lectura del rescate de tradiciones indígenas precolombinas y populares practicado en México y Perú, objeto del capítulo cuatro (la autora incursiona asimismo en algunas manifestaciones análogas de Guatemala y Ecuador).

Gelado dedica particular atención al muralismo mexicano y, coherente con su propuesta, analiza un conjunto de textos programáticos en los que se expresa la valorización de técnicas y motivos temáticos prehispánicos, de otros procedimientos gráficos ampliamente populares como el grabado y de formas de creación colectiva (los *Tres llamamientos...* firmado por Siqueiros en 1921, los artículos de éste y de Charlot publicados bajo el título de *El movimiento actual de la pintura en México*, de 1923, el *Manifiesto del sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores de México*, del mismo año). Pero señala simultáneamente las contradicciones e *impasses* vividos por el movimiento muralista en virtud del apoyo otorgado por el Estado, en especial, desde la Secretaría de Educación de Vasconcelos. Perspectiva análoga preside la lectura del estridentismo, donde despuntan nuevamente las relaciones establecidas con el poder público y la creciente institucionalización del grupo.

En lo referente a Perú, el foco del análisis lo constituye la producción de José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta*, no obstante contemplar otras manifestaciones como el indigenismo del grupo Orkopata de Puno, por ejemplo. Las proposiciones que organizan el modo de concebir las relaciones entre revolución estética y revolución social, defensa de sectores indígenas subalternos y modernización, literatura indigenista y literatura (de expresión) indígena son sometidos a un examen que no deja de apuntar la presencia y los riesgos de cierto paternalismo.

La refuncionalización vanguardista de una matriz ritual indígena que reorganiza las prácticas literarias, pictóricas, musicales y arquitectónicas en el Brasil de los años veinte es abordada en todos sus pormenores en el quinto capítulo del libro, dedicado al „primitivismo antropofágico“ como forma de valorización de lo popular. La autora traza un panorama socio histórico y cultural minucioso de la coyuntura previa a la Semana de Arte Moderno (1922), de los dos principales momentos del modernismo paulista (el destructivo y el constructivo), de la producción de sus exponentes más notorios, “los Andrade” (Mario y Oswald), pero moviliza también un vasto *corpus* bastante menos conocido en Hispanoamérica. Por su amplitud y la visión problematizadora del movimiento (no faltan aquí referencias al respaldo de la oligarquía cafetalera y de su brazo político en el poder al movimiento modernista, aun en su fase “destructiva”), el capítulo es un texto de referencia valioso, especialmente para los lectores de otras zonas del continente.

Por último, el sexto capítulo aborda el coloquialismo urbano rioplatense en el marco de los debates instaurados en torno a la lengua, transita por sus expresiones narrativas, poéticas y musicales para demorarse largamente en la figura de Roberto Arlt y proponer su inclusión definitiva y sin reservas en la vanguardia, por tratarse del narrador que “mejor representa la heterogeneidad y fragmentación de la cultura de los sectores populares del período”.

Dado que la autora anuncia la decisión de dedicar un trabajo futuro de características semejantes a la revalorización vanguardista de las culturas negras, sólo le resta al lector guardarlo con impaciencia.

Miriam V. Gárate

\* Verónica Delgado. *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias (1896-1913)*. La Plata: EDULP, 2010, 486 p.

Una vez que observamos la (más o menos abierta, más o menos secreta) inversión de términos que su título parece poner en juego —dado que esta investigación no deja de ser, en ningún caso, un estudio sobre el *nacimiento de las revistas literarias* en la Argentina—, el libro de Verónica Delgado nos advierte sobre el papel exacto que estas publicaciones cumplieron durante el período de modernización literaria, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. La justeza de su título, con la que pronto nos enfrentamos, radica en que las revistas que aquí se estudian funcionaron, tanto o más que como escenarios de este proceso, como *instrumentos* privilegiados con que los escritores contaron para la obtención del reconocimiento progresivo de las prácticas intelectuales y literarias en el país. De acuerdo con Delgado, *La Biblioteca*, *El Mercurio de América*, *La Montaña*, *Ideas* y *Nosotros*, no solamente coincidieron en demandar la construcción de un campo literario aún inexistente; además se vincularon entre sí a través de un “mecanismo de posta intelectual” que hizo que cada una postulara su ingreso en el espacio público sobre el vacío recientemente abierto por su predecesora. Ahora bien: esta “dinámica de relevos” por la cual se atemperaron las discrepancias ideológicas y estéticas, no aparece sólo como una estrategia que estas revistas pusieron en marcha en virtud de su diferenciación en el contexto de la prensa general. Uno de los grandes méritos de este libro —originado en una tesis de doctorado que su autora realizó en la Universidad Nacional de La Plata— se aprecia en la solidez y el detalle con que, por medio del trabajo hemerográfico, reconstruye los modos de participación en un espacio todavía “precario” y, por lo tanto, poco dispuesto para las intervenciones heroicas y estridentes. Es este clima sostenido a lo largo de los años alrededor de aspiraciones compartidas, diferencias moderadas y “pactos de sociabilidad” el que Delgado reconstruye para iluminar, desde una perspectiva novedosa, el “nacimiento de la literatura argentina”.

Luego de una introducción en la que se desarrollan estas tesis generales, el libro se organiza en tres capítulos, cada uno de los cuales analiza, en orden cronológico, una serie de problemáticas recurrentes con las que se enfrentaron las cinco publicaciones que constituyen su objeto central. Así, las relaciones entre las prácticas letradas y el Estado, el ejercicio de la crítica, el surgimiento de un público, la profesionalización del escritor y el papel de los intelectuales y de la literatura en la definición de una identidad nacional se presentan como núcleos que, con mayor o menor énfasis y con distintas modulaciones, se retoman a lo largo del período.

Aunque tiene su eje en *La Biblioteca* (1896-1898), el primer capítulo es el único que no se concentra con exclusividad en una revista, sino que incorpora otras dos publicaciones: *La Montaña* (1897) y *El Mercurio de América* (1898-1900). Por una parte, la revista dirigida por Paul Groussac es examinada bajo la lente de esa aparente paradoja que afectó a la literatura argentina en el período de entresiglos, referida a la afirmación de su autonomía por medio del afianzamiento de sus vínculos con el Estado. El análisis de los modos en que su director (al mismo tiempo director de la Biblioteca Nacional) imaginó e intentó propiciar esas relaciones, así como su ejercicio tutelar como crítico literario y “organizador cultural”, representan lo más destacado de este tramo. En este punto, Delgado despliega con agudeza la serie de características que dotaron a este “producto anómalo” de rasgos distintivos respecto de su pasado e hicieron que se constituyera así como esa especie de vacío-modelo que aprovecharían las revistas posteriores. Las “prevenciones de la fracción intelectual de la elite (...) en relación con los efectos culturales y sociales del igualitarismo” (Miguel Cané, el propio Groussac) se conectan con la búsqueda de formación de un público culto (diferenciado del público de los diarios) y con la función de “experto literario” reclamadas por su director para la implantación de las reglas del debate estético. Son precisamente estas premisas impulsadas por Groussac, con su voluntad de “ordenamiento del mundo cultural”, las que explican los lazos institucionales que dos revistas por distintas razones tan disímiles (una de ellas identificada con el grupo de escritores modernistas como *El Mercurio de América* y otra de carácter político como *La Montaña*) pudieron establecer con una publicación que, en principio, había sido el órgano de una repartición estatal. La segunda parte del capítulo no deja de estudiarlas en su especificidad para remarcar el modo en que se establecieron respecto de *La Biblioteca* a partir de una “continuidad en la diferencia”.

Por su parte, el segundo capítulo otorga una consistencia historiográfica ya indiscutible a la red de relaciones y problemas compartidos que justifican el corpus. Dirigida por Ricardo Olivera y Manuel Gálvez entre 1903 y 1905, la revista *Ideas* no solamente reunió a muchos de los integrantes del *Mercurio de América*, reconociendo su “magisterio juvenil” pese a las

notables diferencias entre sus programas estéticos. Además exhibió de manera todavía más explícita que sus antecesoras sus propias condiciones de enunciación; y lo hizo procesando cada una de las fórmulas que habían cristalizado en los años anteriores. Es decir, si al llegar a este punto del libro hemos seguido en detalle las transformaciones que llevaron a la emergencia de nuevas subjetividades y las condiciones que posibilitarían la (siempre relativa, condicionada) profesionalización del escritor, en *Ideas* encontramos una condensación de los discursos sobre estas cuestiones que habían sido elaborados con anterioridad. El resultado parece ser una reserva inagotable de lugares comunes de la cual, sin embargo, Delgado extrae los elementos novedosos que se advierten en este momento del campo cultural. Así, la autora observa de qué modo *Ideas* articuló la oposición entre espiritualismo y materialismo con una definición más precisa de las tareas del escritor en vista de un público posible para los productos culturales. A su vez, detalla cómo esa posibilidad se nutrió de la propia experiencia de sus redactores, incorporados ya plenamente en el mercado de las profesiones literarias. Es por esto que, con acierto, la autora enfoca en el discurso desplegado por *Ideas* en relación con la literatura nacional desde la perspectiva de su “vocación de mercado”. Esto le permite revisar tanto los géneros elegidos para las reformulaciones programáticas de Gálvez y compañía (la novela y el teatro) como la postulación de una poética realista que fundamentan, en los límites de la demanda de profesionalización, el encuentro deseado entre el escritor y un público efectivo.

Otra de las preguntas centrales que reaparecen a lo largo de este trabajo se refiere al papel de la crítica. El último capítulo, dedicado a *Nosotros* en el período delimitado por los años 1907 y 1913, pone en el centro de la escena las transformaciones que dotaron de un nuevo modo de autorización a los discursos sobre la literatura. Egresados de la Facultad de Filosofía y Letras, sus directores, Bianchi y Giusti, derivaron de esta inserción institucional la posibilidad de sustituir su carencia de autoridad social (compartida con el núcleo central de sus colaboradores, muchos de ellos hijos de inmigrantes) por “un pleno de autoridad cultural”. Pero no lo hicieron apelando a la confrontación, sino exacerbando el tipo de estrategias de inclusión que este libro ha seguido en todas sus inflexiones. Por una parte, la explícita “vocación de continuidad” característica de *Nosotros* se expresó en el carácter intergeneracional de sus páginas y en los gestos de “horizontalidad” y “camaradería” que en ningún momento dejó de propiciar. Delgado reconstruye tanto el sesgo hospitalario de su crítica como la densa trama de encuentros y celebraciones que sus responsables alentaron con el objetivo de hacer visible la presencia de una comunidad intelectual. Sin embargo, la autora demuestra cómo esta vocación inclusiva abarcó también la controversia. Todavía bajo el signo de la negociación, las intervenciones de *Nosotros* durante los años del Centenario insinúan la apertura de un campo polémico que, referido al presente, se centra en la literatura del pasado argentino. En este sentido, no es casual que el libro se cierre con un episodio originado alrededor de los debates por los significados de la cultura nacional, que tiene como condición imprescindible el ascenso de figuras fuertes como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones. En la encuesta que, en 1913, *Nosotros* organizó sobre “el valor de *Martín Fierro*” se advierte, tanto como el final de una etapa signada por la necesidad de cohesión, uno de los momentos en que de manera más notoria se concreta el empeño de las revistas literarias por dar lugar al “nacimiento de la literatura argentina”.

Este empeño que aquí se reconstruye con rigor es, a pesar del enfoque sobre los lazos de continuidad entre todas estas publicaciones, un camino marcado por desplazamientos y transformaciones fundamentales; desplazamientos y transformaciones que, en su mayor parte, seguirán siendo imperceptibles para quien no haya leído este libro.

Federico Bibbó