

Celina Manzoni (comp.)

Configuraciones del trópico

Urdimbres y debates en
la cultura caribeña

ENSAYOS

•KATATAY•
EDICIONES
DIGITALES

Comité Académico

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

Configuraciones del trópico

Urdimbres y debates en la cultura caribeña

Celina Manzoni
(compilación y prólogo)

Configuraciones del trópico: urdimbres y debates en la cultura caribeña / Celina Manzoni ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2021.

Archivo digital, PDF
ISBN: 978-987-46975-9-2

1. Literatura Latinoamericana. I. Manzoni, Celina.
CDD 860.998

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de doble ciego

© Celina Manzoni
© Ediciones Katatay
© Julio Bariani
© María Eugenia Dalla Lasta
© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY
(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)

Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar
<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Imagen de Tapa: (fondo) "Souvenir", óleo sobre tela, 35 x 35 cm
Guadalupe Silva

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani
Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta
Diseño de interior: Graciela Savino
Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio

ISBN: 978-987-46975-9-2

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Marzo 2021



Índice

Prólogo. El Caribe en América Latina <i>Celina Manzoni</i>	7
Islas como nubes. Un atlas de la literatura latinoamericana <i>Celina Manzoni</i>	13
Agua por todas partes: reescrituras piñerianas en la Cuba del siglo XXI <i>Ana Eichenbronner</i>	55
De huracanes y restos. La obra de Eduardo Lalo <i>María Virginia González</i>	79
Tensiones entre biografía y ficción. Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales y Carlos Victoria: personajes de cuentos <i>Mariela Escobar</i>	105
El deseo de una voz: poesía y misticismo en la última etapa poética de Severo Sarduy <i>Denise León</i>	125
<i>Hotel momentáneo</i> . Elizam Escobar: pensamiento y práctica carcelaria <i>Elsa Noya</i>	139
<i>Teoría del alma china</i> de Carlos A. Aguilera: un viaje al interior del artefacto totalitario <i>Guadalupe Silva</i>	151
De isla en isla: sobre la reescritura en <i>L'empreinte à Crusoé</i> de Patrick Chamoiseau <i>Francisco Aiello</i>	171

Lecturas emersonianas en la genealogía latinoamericanista de José Martí <i>María Fernanda Pampín</i>	187
Sobre los autores	209

Prólogo

El Caribe en América Latina

Celina Manzoni

En 2015, el mismo equipo de investigación que hoy ingresa al debate con nuevas experiencias críticas publicó un volumen colectivo que recuperaba la trayectoria iniciada en 2005 en el Grupo de Estudios Caribeños radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde entonces, mereció reconocimientos institucionales individuales y colectivos que le facilitaron recorrer los caminos de la investigación y la docencia en múltiples actividades nacionales e internacionales, así como establecer lazos intelectuales con estudiosos del área, residentes en el país y en el exterior. Con ellos, el equipo fue creciendo en sus hipótesis, discutiendo y compartiendo espacios de reflexión y escritura que le permitieron obtener un nuevo subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT 2014 1359), imprescindible sostén material de la publicación que presentamos hoy.

El proyecto, titulado “Poéticas de la frontera. Nomadismo, diáspora y exilio en la literatura caribeña contemporánea”, ante el nuevo desafío crítico, teórico y metodológico, estimó necesario repensar el Caribe y el trópico (que suelen ser considerados casi como equivalentes), más allá de las fórmulas y los espacios convencionales. Un movimiento que condujo la indagación hacia dos problemas íntimamente relacionados: desde dónde y cómo se conceptualizan, incluso históricamente, las relaciones entre el Caribe y América Latina. La consideración del Caribe *en* América Latina constituyó a partir de entonces, bajo renovados paradigmas, un incentivo para este equipo que busca avanzar en la construcción de una línea que investigue estos complejos lazos.

Los capítulos de este libro se han propuesto intervenir en algunos de los debates que, con especial intensidad, atraviesan la cultura del continente en el último fin de siglo y en el ini-

cio del actual: temas, tendencias y problemas que atañen a los cambios en la noción de cultura y literatura. El gesto presupone varios movimientos o traslados que se inician con un ademán inclusivo consistente en el cambio de una conjunción por una preposición: la conjunción *y* por la preposición *en*; se trataría de pensar el Caribe *en* América Latina, una formulación conceptual que pretende desviarse de la mirada tradicional.

Aun conociendo el nudo de contradicciones y la heterogeneidad misma que caracteriza a la supuesta unidad mayor (que, se sabe, ha vacilado durante siglos, y todavía discute, sobre los alcances epistemológicos de su propio nombre), la voluntad de inclusión que proponemos revitaliza también los modos de pensar el espacio más allá de una insularidad en la que no es posible dejar de reconocer lo insular que, en un sentido metafórico, también nos emparenta. Que la atomizada peculiaridad de un universo lingüístico y cultural claramente construido en la lucha entre diversos imperios y las lábiles geografías del Caribe isleño no nos engañe respecto de la supuesta homogeneidad que caracterizaría al universo de tierra firme en el que predominarían los hispanohablantes y los lusohablantes, también herederos de luchas y de lenguas imperiales.

Hace mucho que no son excepcionales las reflexiones sobre el Caribe desde el sur del continente. Graciela Salto ha publicado recientemente “Lecturas de la literatura caribeña desde el Cono Sur (2005-2015)”, una información medulosa que reconstruye el desarrollo excepcional de un campo de lecturas y de difusión de las literaturas del Caribe en las últimas décadas, desarrollo que Salto atribuye a “la sedimentación de un proceso de larga duración, signado por los desplazamientos y los exilios, pero, ante todo, por las redes de lecturas y los nexos literarios y culturales que se fueron configurando entre una y otra región” (2018: 278). En la búsqueda de ese proceso, su trabajo va armando una tradición que, iniciada en el siglo XIX, alcanza un desarrollo más complejo, incluso explosivo, a mediados del siglo XX a través, primero, de la prepotencia de la Historia: el impacto cultural producido por la Revolución cubana y, no mucho más tarde, por un actualizado enfoque –también metodológico– en el que resuenan las voces de los críticos del Sur, quienes analizaron, en condiciones muchas veces difíciles, am-

plios procesos nacionales y continentales además de pensar categorías que les permitieran desarrollar hipótesis convincentes respecto de esos mismos procesos culturales: Ángel Rama, Ana Pizarro, Susana Zanetti, una lista corta que se ampliaría eventualmente con Antonio Cândido, Antonio Cornejo Polar, Martin Lienhard, entre otros. Ellos establecieron nexos entre imaginarios y cartografías hasta entonces pensadas como extrañas e incluso divergentes que culminaron en la decisiva intervención intelectual realizada desde el Program in Latin American Studies (Universidad de Princeton) por el crítico cultural puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones (*Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*, 2006) quien, en palabras de Salto, “reubicó las culturas del Caribe en la agenda académica del sur”: un modo de pensar esas relaciones enraizada en un creciente contexto reflexivo.

La decisión de aventurar, en algunos textos de escritores latinoamericanos, acercamientos, así sea por atajos, a las diversas configuraciones del trópico, tan ligadas al espacio caribeño, ha desplegado y puesto en situación de debate un atlas que en el imaginario americano se constituye como una confluencia de excepcionalidades entre las que destaca su intensa fragmentación, al punto que, de alguna manera, el Caribe ha quedado aislado en una especie de burbuja de prejuicios y de malentendidos, no solo entre sí sino respecto de la unidad mayor, América Latina. La voluntad de pensar el Caribe *en* América Latina conduce, entre otros itinerarios discursivos, a una problematización de lo fronterizo en sentido literal, pero también amplio y metafórico, para constituirlo más que en una línea, en una zona de pasaje, lo que presupone también una travesía que va mucho más allá de los espacios físicos: se atraviesan legislaciones, tradiciones, lenguas, ideologías, vestidos, costumbres, sabores.

Las fronteras no serían entonces simplemente líneas, sino espacios simbólicos en los que lo limítrofe, lo liminar, puede tematizarse y problematizarse, tal como lo hacen muchos de los capítulos que componen este libro que se ha propuesto estudiar, entre otros problemas críticos y teóricos, la quiebra de legados respecto del denominado Caribe hispánico así como las problemáticas de reapropiación y reescritura en una de las llamadas Antillas menores. La inevitable atracción que, escri-

biendo desde las tradiciones sureñas, tienen la cultura cubana y la cultura puertorriqueña, unida también a trayectorias personales, sostienen relecturas complejas y en capacidad de establecer recorridos audaces y originales en los textos y entre los textos. En ese movimiento, las lecturas atienden a la concurrencia de, por lo menos, dos articulaciones que operan sobre las fronteras materiales y las metafóricas: por un lado, las distintas formas del viaje, y, por otro, las transformaciones de los géneros literarios y su impacto, muchas veces rupturista, sobre el canon europeo y el latinoamericano.

En cuanto a la primera, la del viaje, una intensa movilidad, en cuyo horizonte se perfila el fenómeno de la trata, ha caracterizado históricamente, incluso fundacionalmente, a grandes zonas del Caribe, tanto isleñas como continentales, para crear estéticas conexas con las distintas situaciones de desplazamiento. Agravadas en el nuevo siglo, se retoman migraciones, exilios, diásporas, las complejidades del obligado extrañamiento, sus formas sucesivas y continuadas. En relación con lo canónico, se cruzan varios aspectos: en lo político y social, la fuerza del mito revolucionario que sigue actuando en la vida intelectual y la memoria de quienes, tocados por la utopía, no pueden dejar de revisar los modelos de un pasado que, de algún modo, se añora. En lo cultural, nuevos deslindes, y el quiebre de límites sostenidos por fuertes tradiciones coloniales y por poderosas lenguas, han logrado la creación de nuevos paradigmas. En las redes intertextuales se conjugan las voces nuevas y las consagradas, las de las mujeres que escriben ingresan, junto con la crítica del racismo y las lenguas de mezcla, en una ruptura que ha logrado superar, entre otros, los límites entre novela, biografía y autobiografía, crónica, testimonio, diario, ensayo. Nuevas textualidades se relacionan con escrituras desacralizadoras en condiciones incluso de recrear la polisemia secuestrada de figuras fundamentales de la cultura latinoamericana: nuevas interpretaciones abiertas a su vez a una conversación infinita.

Periódicas reuniones a través de los años en la Sala Ángel Rama del ILH, felices encuentros en LASA y en el Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” en la ciudad de Lima en 2017, participación en los congresos organizados por el Celehis en Mar del Plata, en los realizados por las universidades

de Córdoba y de La Plata donde se intensificó el diálogo con las colegas Graciela Salto, Nancy Calomarde y Carolina Sancholuz; intercambios de bibliografía y de experiencias, discusiones promisorias fueron consolidando recorridos personales y nuevos interrogantes que hoy se expresan, por nuestra confianza en el libro como instancia insustituible de diálogo, en *Configuraciones del trópico. Urdimbres y debates en la cultura caribeña*.

Bibliografía

- Díaz Quiñones, Arcadio (2006). *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Salto, Graciela (2018). “Lecturas de la literatura caribeña desde el Cono Sur (2005-2015)”, *Cuadernos de Literatura*, 22/43: 276-304.

Islas como nubes. Un atlas de la literatura latinoamericana

Celina Manzoni

Me pone miedo el sol de aquí, y concibo que los pueblos tropicales lo hayan adorado.

Domingo F. Sarmiento (1981: 59)

Introducción

Mientras que las referencias geográficas distinguen con el nombre de Trópico cada uno de los dos círculos menores del globo terrestre que se corresponden con los dos de la esfera celeste, como Trópico de Cáncer en el hemisferio boreal y Trópico de Capricornio en el hemisferio austral; en la vida cotidiana, es más fácil que trópico, siempre con minúscula, evoque, antes que lo lineal, espacios, casi diría, opulentos; escenarios eventualmente exóticos o, por lo menos, lo suficientemente lejanos como para que merezcan ser considerados exóticos, inusuales, extranjeros. La larga tradición del trópico como representación de lo diverso desconocido, lo desemejante, si bien se reconoce en muchas grandes superficies continentales, suele concentrarse en las islas que, como las nubes, no solo cambian de color por acción de la luz sino que pueden ser visibles o invisibles, fantásticas, innumerables, únicas, diminutas o inmensas, hospitalarias o inhabitables; habitadas por antropófagos o, en compensación, por lotófagos aunque, por encima o por detrás de todas esas contingencias, las islas hayan sido casi siempre germen o escenario de sueños, de gloriosas utopías o de amargas distopías. Mientras que en el extremo norte o en el extremo sur del continente americano se suceden las superficies heladas y desérticas, sobre las líneas de los trópicos se extienden islotes aislados, confusos archipiélagos, grandes islas que suelen ser calurosas, según quienes, tórridas; en un espacio que las contiene pero del que también se escapan: el Caribe.

Trópico
tu dura hoguera
tuesta las nubes altas
y el cielo profundo ceñido por el arco del Mediodía.
Nicolás Guillén (1952: 5)

Con el precedente de las islas y sin respeto por la cronología, esta reflexión se ha propuesto contribuir a la historia cultural latinoamericana por el acto de indagar y de recuperar modos de relacionarse con el Caribe casi unánimemente concebido como escenario del trópico en América, como una formación aislada, por su propia configuración geográfica e histórica, de la tierra firme y del resto de la masa continental.

La recuperación de esos textos e imágenes en los que se cruzan tiempos diversos ha sido concebida como un dispositivo, una forma de montaje que se propone, como muestra el modelo del atlas de Aby Warburg, volver a leer con la voluntad de reconfigurar, reordenar las relaciones establecidas en la formación del conocimiento (Didi-Huberman 2010).

Viajeros europeos, americanos y los mismos viajeros caribeños, con matices y diferencias, han ido delineando una zona como de paso, un imaginario que, siendo originalmente el típico paisaje del descubrimiento y la conquista, fue luego el paisaje de las utopías, de los corsarios y de los piratas, también el de los sabios naturalistas y el de grandes escritores que, a mediados del siglo XX, han querido ver en el conjunto una tierra “[y]a integrada al mundo occidental [que] constituye ahora algo más que una esperanza” (Núñez 1977: 120). La conclusión optimista no desmiente que el trópico como paisaje haya sido connotado, en cierta manera, como un espacio que en el imaginario americano constituye una zona de confluencia de lo exótico, lo raro, lo excepcional, hasta de lo peligroso. Es llamativo que, lo que podría ser visto, incluso históricamente, como un paisaje americano típico, observado por una mirada prejuiciada queda aislado del resto que prefiere, desde el sur, imaginarse más como europeo o quizá como americano del norte antes que como tropical.

Lo mismo que Victor Hugo, Pierre Loti, Flaubert y tantos lectores europeos de *Las mil y una noches*, algunos de los escri-

tores que ingresan a la conversación en este capítulo buscan y encuentran en el trópico americano las cualidades de exotismo que el auge de los libros de viaje del siglo XIX había perseguido en el Oriente, quizás no con la misma asiduidad ni con el mismo brillo. El interés de Europa y de los mismos americanos hacia el Caribe ha sido principalmente de orden político y económico, aunque no se puede negar totalmente la existencia de un interés cultural que ha incidido en la configuración del Caribe como un espacio lo suficientemente diverso como para permitir una delimitación conceptual resumida en la fórmula América Latina y el Caribe. Una manera consensuada del nombrar, en apariencia igualadora, en la que la conjunción copulativa no alcanza a esconder la diferencia y, en la diferencia, la subordinación de una particularidad, el Caribe, a una totalidad, América Latina, razón más que suficiente para tratar de pensar el Caribe en América Latina, como se explica en el prólogo de este libro.

Martí, Darío y el trópico

En el atlas que dibujan estas lecturas del espacio caribeño realizadas desde Buenos Aires y otras ciudades del sur, sobre todo desde mediados del siglo pasado, es posible encontrar una zona privilegiada, la del denominado Caribe hispánico, las grandes islas: Cuba y Puerto Rico y en menor medida la República Dominicana que comparte territorio con Haití (otras lenguas, otra cultura), distinción atribuible a la facilidad de la comunicación y de las tradiciones compartidas pero también a una manera de imaginar el Caribe no solo ignorando el archipiélago sino resumiéndolo casi en una sola isla: “una isla larga junto a una gran isla redonda rodeada de miles de isletas, islotes y hasta otras islas” (Cabrera Infante 1974: 11). No deja de ser notable en este contexto recordar que en numerosos libros y publicaciones de siglos pasados y aún del actual, el sustantivo Isla con mayúscula refiera siempre a Cuba.

Ese persistente interés cultural y político encontró una expresión de intensa productividad, por ejemplo, en la gran prensa porteña que desde el siglo XIX se abre a las crónicas publicadas por José Martí en el diario *La Nación* de Buenos Aires

durante casi diez años, entre 1882 y 1891. Una voz y una mirada cubana desde el exilio en la gran ciudad del norte: las notables “Escenas norteamericanas” (Schnirmajer 2017) y el despliegue increíble de flujo informativo y reflexivo acerca de la vida política, social y cultural que no excluye el señalamiento de los grandes y a veces violentos contrastes que atraviesan a la sociedad norteamericana en sus relaciones internas e internacionales, también con varios países hispanoamericanos.¹ Un interés mutuo y persistente, diríamos, teniendo a la vista el pormenorizado seguimiento de las actividades de la delegación argentina en la Primera Conferencia Panamericana en las nueve crónicas publicadas por Martí en *La Nación* entre septiembre de 1889 y junio de 1890 (Cúneo 1955: 77-151).

Esa figura intelectual que sigue resistiendo gracias a las lecturas desviadas de una inflación icónica y bibliográfica que la canoniza, empobrece y usufructúa desde la segunda mitad del siglo XX, coincide por unos años en el mismo diario de Buenos Aires con la de Rubén Darío, quien colabora en *La Nación* desde 1889 hasta la 1915 (Zanetti 2004: 141-197). Una perseverancia de la que surgirán varios libros, uno de los más controvertidos: *Los raros*, una audaz serie de vidas de artista surgida “del bosque espeso de *La Nación*” tal como dice el autor en su dedicatoria a los compiladores Ángel Estrada y Miguel Escalada (Darío 1896: 1). Una serie en la que no falta la dedicada a José Martí, muerto en campaña en 1895, en la que elogia su voz como la única adecuada para entonar su propio réquiem: “su propia lengua, su órgano prodigioso lleno de innumerables registros, sus potentes coros verbales, sus trompas de oro, sus cuerdas quejosas, sus oboes sollozantes, sus flautas, sus tímpanos, sus liras, sus sistrós” (1896: 205). Un canto fúnebre que culmina con el reproche a quien se consagró a “[i]seguir una triste estrella, la estrella solitaria de la Isla, estrella engañosa que llevó a ese desventurado rey mago a caer de pronto en la más negra muerte!” (1896: 207). Darío lee a Martí en el contexto de las guerras cubanas por la independencia y hermanado en el exilio con otros intelectuales

¹ Un riquísimo inventario que, aunque o porque escrito en español, quizás debería ser motivo de atención por parte de los estudios culturales enfocados en el espacio norteamericano.

entre los que siempre se distingue; despliega una biografía intelectual en la que destaca su entrega a la causa cubana en medio de “los abominables cuidados de las pequeñas miserias de la falta de oro en suelo extranjero” (1896: 207) y de su pasión por la escritura. Y, si bien la apuesta de Darío es por el poeta, su lectura también parece prefigurar, en sus tensiones, la posterior compleja recepción de Martí que, además del impulso canonizador que la sostiene, no termina de decidirse entre el pensador, el filósofo, el revolucionario, el cronista, el poeta.

Nostalgia del trópico y el camino del café

Otro libro de Darío también surgido de las páginas de *La Nación*, a diferencia de *Los raros*, no solo es mucho menos conocido sino que se inserta plenamente en el mundo caribeño a partir de las crónicas que escribe en su regreso al país natal: “Tras quince años de ausencia, deseaba yo volver a mi tierra natal. Había en mí algo como una nostalgia del Trópico”; así comienza la primera crónica enviada al diario *La Nación* el 20 de agosto de 1908.² Recogidas a partir de una primera edición en 1909, el libro titulado *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* tuvo numerosas reediciones, la última de las cuales sea probablemente la que se utiliza para esta reflexión (2003).³ Aunque resulte muy difícil saber hoy qué repercusiones puede haber tenido entonces esa confesión de la nostalgia del trópico en la ciudad de Buenos Aires, quedan aquí y allá algunas marcas, posteriores ciertamente, con las que se podría inventar una breve tradición de cierto imaginario del trópico que suele identificarse, no solo con el Caribe insular, en algunos libros que, vistos en el detalle de esta cuestión, quizás nos ayuden a configurar los orígenes y los límites de una vocación crítica y teórica.

Rubén Darío recupera diez de las once crónicas publicadas en el diario, con una nueva ordenación, más un conjunto de

² “Trópico”: siempre en mayúsculas en el original.

³ Una copia digitalizada de la primera edición está disponible en el Archivo Darío: <https://archivoiac.untref.edu.ar/index.php/relatos-de-viajes?places=1481999&sort=alphabetic&listLimit=20>. Agradezco la información a Rodrigo Caresani.

poemas agrupados bajo el título *Intermezzo tropical*.⁴ Llega el viajero a Colón, en la entrada del Canal de Panamá, desde París, de paso por Nueva York envuelta en una crisis financiera, para sumergirse en la plenitud de la naturaleza tropical: sol tórrido, altos volcanes, lagos de agua azul; un país centroamericano “ardiente y pintoresco, habitado por gente brava y cordial, entre bosques lujuriantes y tupidos, en ciudades donde sonríen mujeres de amor y gracia, y donde la bandera del país es azul y blanca, como la de la República Argentina” (2003: 49). *Captatio benevolentiae* y una visión amable, casi de tarjeta postal: “Ya es el Trópico. Ya las casas de Colón se destacan entre las palmeras. Ya se desembarca del muelle colonés, entre jamaicanos, yanquis y panameños medio yanquis. Y sentís que estáis en una prolongación de los Estados Unidos” (2003: 50). La discriminación racial ejemplificada en los servicios públicos (“Para señoras blancas”/ “Para señoras negras”) y en las casas que habitan los trabajadores del canal lo lleva al recuerdo del fracaso de Lesseps y al colmo de lo ominoso: “Aún recuerdo los grupos de salvajes africanos, aullantes y casi desnudos, acharolados bajo el sol furioso” (2003: 50-51). Una amenaza latente de la que se quiere distanciar y que lo habrá de llevar unas pocas páginas más adelante a detallar, casi como una esperanza, la variedad demográfica de la población nicaragüense para destacar la escasa presencia de negros en el conjunto (2003: 69).

Con esa aun aciaga memoria y sin la más mínima alusión a la trata y sus efectos, embarca hacia el puerto de Corinto y, a medida que se interna en Nicaragua, junto con el goce del espectáculo de la naturaleza exuberante, surge la reflexión del hijo que regresa después de una larga ausencia: la diferencia, la renovación, lo logrado y lo que falta, una preocupación continua típica de los relatos de retorno que solo puede ser pensada retroactivamente después de que el hogar ha sido dejado atrás. Se necesita (y de hecho solo puede ser pensado) un concepto de hogar que se sostiene, como hace Darío, en los recuerdos de infancia

⁴ “Los diez poemas del *Intermezzo* se separaron luego en forma de libro autónomo, más cuatro poemas nuevos. El décimo poema –llamado *Del poema del Otoño*– dio su título al nuevo libro, y, así privado de título propio, quedó como *Dedicatoria*” (Anderson Imbert 1952: XLII).

(Van den Abbeele 1992: XIII-XXX): la memoria de la ciudad de León (la de sus años juveniles, sueños y pesadillas). Si siempre el calor será “enervante” (con su connotación de enfermedad), el camino del café que Darío diseña muestra que el trópico también puede ser beneficioso: el recorrido realizado por las plantaciones de café desde el Oriente a Europa y desde Francia a la Martinica apuntalará una fuerte, y quizás entonces original, teoría inclusiva de lo caribeño en la que los cafetales terminarán abrazando a las islas y a toda América Central: “Aquel arbusto de la Martinica fue el padre común de los millones de arbustos que desde entonces han poblado las grandes plantaciones de América. De la Martinica pasó a las Antillas, y un siglo después a Costa Rica, de donde llegó a nosotros” (2003: 63).⁵

A partir de aquí, la mayor parte de sus descripciones, remitan a la naturaleza o a los tipos humanos, las costumbres, la política, la cultura, los modos de vida, se constituirán como en una tensión en la que los términos de comparación oscilarán entre una mirada al principio sentimental y otra que, sobre todo hacia el final, se teñirá con los reflejos de una visión orientalizada, muchas veces deudora de las construcciones coloniales de algunos de los viajeros que cita, por ejemplo, sobre las imágenes de la mujer nicaragüense: “algo especial que la distingue. Es, y ya lo he hecho observar en otra parte, una especie de languidez arábica, de *nonchalance* criolla, unida a una natural elegancia y soltura en el movimiento y en el andar” (2003: 123). Se desliza en una desarmonía entre la propia sensualidad y la memoria de los innumerables relatos de la época sobre las cualidades de lo extraño, lo inusual, lo extranjero: “De mí diré que después de tantos años de ausencia y de haber recorrido tantos países, encontré en mis compatriotas un encanto que por un lado me parecía lleno de atractivo exótico, y por otro reavivaba en mi memoria impresiones ya casi perdidas en la lejanía de mis primeros años” (2003: 124). Y recordando a Maurice Donnay y sus imágenes de las adolescentes de los países cálidos, confirma:

⁵ Pese a que lo caribeño conforma la mayor parte del territorio nacional en los estados hoy existentes en el istmo, tal como lo percibe tempranamente Darío, “la historia política, social y cultural, al igual que [...] sus representaciones artísticas/literarias” siempre lo han marginado (Mackenbach 2002: 113).

“En verdad, allí pueden encontrarse esos tipos de adolescentes a la oriental que de tan caprichoso modo se describen en *Las mil noches y una noche*, que tradujo el doctor Mardrus” (2003: 124-125). Mientras reconoce, en relación con las mujeres, el peso de lo patriarcal, lo primitivo, la religiosidad, “las costumbres moriscas de encerramiento” (2003: 126-127), también recupera su perfil de heroínas en las guerras nacionales, para observar luego en las mujeres de las clases populares el uso del “antiguo chal, que, como los de la India, las decora”, y a las vendedoras de telas del mercado leonés “cual si las hubiese visto en un zoco arábigo miliunanochesco, libres de todo velo facial, en los tiempos del gran califa Harum-Al-Raschid” (2003: 129).

Pese a viajar invitado y honrado por el presidente José Santos Zelaya (Guérin 2003: 17-44) y a que se manifiesta decidido a no ocuparse de la política, sí reconvenirá: “que hay su buena dosis de falta de justicia cuando en el Río de la Plata, pongo por caso, se llama a aquellos países ‘republicuetas’, con el mismo tono con que los ingleses llaman a todo el continente hispanoparlante *South America...*”. Y avanza en una declaración de americanismo sostenida en bibliografía diversa pero sobre todo en su experiencia del viaje de regreso al país natal: “Ante todo, esas cinco patrias pequeñas que tienen por nombre Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Honduras han sido y tienen necesariamente que volver a ser una sola patria grande” (2003: 131).⁶ Antes de continuar con el viaje y las recepciones oficiales, lamenta que la mala fama de las “republicuetas” se deba a las continuas rupturas del orden constitucional, quiebres de los que los lectores de Buenos Aires se sentirían felizmente ajenos en los años que Darío escribió sus crónicas. Es sin embargo tan fuerte su defensa del denostado trópico americano que en el último capítulo del libro (no publicado en *La Nación*), profundiza:

⁶ Para entender todo el valor de esta declaración habría que leerla en el contexto del rechazo a las frecuentes incursiones políticas, económicas y militares de los Estados Unidos que, en su pulsión imperial avivada después de 1898, invadieron y ocuparon territorios, maniobraron para separar Panamá de Colombia en la perspectiva de construir el canal interoceánico, manipularon elecciones y aplicaron tanto en América Central como en todo el Caribe la denominada política del *big stick*.

¡Oh, pobre Nicaragua, que has tenido en tu suelo a Cristóbal Colón y a fray Bartolomé de las Casas, y por poeta ocasional a Victor Hugo: sigue tu rumbo de nación tropical; cultiva tu café y tu cacao y tus bananos; no olvides las palabras de Jerez: “Para realizar la unión centroamericana, vigorízate, aliéntate con el trabajo, y lucha por unirte a tus cinco hermanas”! (Darío 2003: 169)

Los borradores y los diarios de Martí

“Después del mar, lo más admirable de la creación es un hombre”. Con este casi solemne aserto se inician los “Apuntes de viaje” de Martí (2005: 263-299), que a continuación modulan un canto al mar en un verdadero alarde de sus más diversas y cambiantes manifestaciones, recuperando algunas anotaciones de quien, apenas regresado de Europa vía Nueva York, embarca hacia el puerto de Veracruz para dirigirse a la ciudad de México, donde se reunirá con su familia.⁷ En su itinerario, recalca en algunas de las islas que en la actualidad son verdaderos paraísos turísticos: “Jolbós” (hoy Holbox), “Isla de Mujeres” (hoy Isla Mujeres), Curazao; recrea espacios que, aun cuando eludan el clisé de la tarjeta postal o de las antiguas vistas, no escatiman la zona del placer: “sobre esta arena agradecida que no sofoca con su ardor al extranjero que la pisa, aquí reposa mi alma, señora de su fatiga, contenta con la serenidad de esta grandeza, poblada y consolada en medio de esta muelle soledad” (2005: 263). Casi de improviso, cavilaciones morales de tono confesional contrastan y simultáneamente armonizan el elogio del mar y la belleza de las islas con reflexiones que aludirían a la situación en Cuba (“Dejé en La Habana las iras de los hombres”, 264) para censurar a una América del Norte –apenas vislumbrada entonces– que, a diferencia de Grecia, no dejará herencia perdurable ya que, no obstante su pasajera grandeza, carece de la salvación

⁷ Según la cronología que acompaña la edición de estos apuntes, su redacción debería haberse cumplido entre enero de 1875 y 1877, cuando Martí se instala en Guatemala, ciudad a la que arribó desde el Atlántico por una ruta inusual para la época, según la “Presentación” de *Guatemala* (1998: 5). Martí, que viene de pasar por la cárcel y el exilio, es para ese momento el autor de numerosos textos, entre los que destaca, como una obra mayor, “El presidio político en Cuba” (1871).

que solo llegará por el arte: “El arte es la forma de lo divino, la revelación de lo extraordinario” (Martí 2005: 265).⁸

Organizadas las notas en varios apartados (según los diversos puntos de sus recorridos por el Caribe), Martí suele extenderse en algunas, muchas veces bellas, descripciones de la naturaleza, en presentaciones de tipos populares, costumbres, hábitos de trabajo de tono general costumbrista que se enlazan continuamente con una reiterada reflexión moral articulada de las más diversas maneras. Frente a la abundancia y variedad de productos del campo, se lamenta:

Es tierra, sin embargo, miserable; sus hijos no han sabido aprovechar tan raras ventajas, tan productivo suelo, tan amable clima, y, sin comercio, sin tráfico siquiera, sin estímulo, sin necesidades, sin empleo, la raquíta población amengua, y los naturales del país, que en él han llegado a avanzada edad, emigran (Martí 2005: 273).

Así puede pasar del tono ético, por momentos doctrinal y enfático, a construir escenas de tan intensa sensualidad que, en una compleja torsión, lo llevan a abandonar el tono descriptivo o eventualmente la primera persona verbal para recurrir a una tercera persona (hasta entonces inexistente) por la que a través del cambio en la enunciación crea la ilusión de ser otro (el personaje de una narración): “Asoma luego el día, se abre la puerta de la casa, salta de la hamaca, sorprendido por el sol, el huésped retrasado, tiende la hotelera, gruesa y ** limpio mantel sobre la mesa amarillo pino, y a ella se acoda el huésped; que humea en ella una taza de chocolate, preparada a sus propios ojos con frescos y gruesos granos de cacao” (2005: 274-275).⁹ Una escena de intimidad matinal que se completa cuando “le dan para enjugarse un espacioso pañuelo, en cada uno de cuyos lados hay un verso bordado en letras negras, que expresa casi siempre un pensamiento amoroso, revelado a medias por inocentes jeroglíficos” (Martí 2005: 275).

⁸ Primeras impresiones que Martí modificará cuando en sus años norteamericanos conozca a los grandes escritores y filósofos por los que llegará a manifestar admiración. Cfr. María Fernanda Pampín (2016).

⁹ Los asteriscos en la cita indican que en los manuscritos existen palabras ininteligibles.

Sin la mediación de observaciones de otros viajeros y sin referencias orientalizadas, sus descripciones de algunas figuras femeninas están construidas desde la mirada voluptuosa de un peregrino de poco más de veinte años:

Tienen tendida en la espalda la negra cabellera, y si en la una centellean dos grandes ojos verdes sobre la viva tez morena, en la otra dos grandes ojos negros son realizados por su fragante color blanco y encendida rosa de sus mejillas. El seno les reluce: seno de Ceres y Pomona, del traje de traidora muselina; y la redonda juventud campea en los abiertos hombros y arrogante cuello, orlado atado por cadena larga de oro, que baja hasta la cintura delicada. Y son pobres mujeres tabaqueras (Martí 2005: 273).

En un movimiento contradictorio, lo armónico de muchas de las figuraciones de los “Apuntes” se quiebra en diversos pasajes hasta que parece llegar a un límite en las páginas dedicadas a “Curazao” (275-283): una visión promisoría se ve rápidamente desmentida; el pueblo que parece desde lejos “una caja de casas de juguete” desanima cuando se toca el muelle; el texto se vuelve, al revés que en otras descripciones, casi violento; “vagan unos cuantos negros de lánguido andar y pies descalzos” (Martí 2005: 275) mientras que entre las mujeres proliferan “mulatas anémicas, negras informes, viejas harapientas”:

No las redimen a nuestros estéticos ojos de su negro color la curva llena, la hendida espalda, los fulminantes ojos, la hinchada sensual boca, las pomas altivas, los hombros redondos, los menudos pies de la mujer negra de África. Y de los blancos ¡ay! no tienen más que el desdén que las envilece, y los vicios que empujadas de la miseria y de la ignorancia de más puros placeres –comparten y halagan (Martí 2005: 276).

El rechazo que le provocan estas imágenes devaluadas de negros, mulatas y blancos, consecuencias visibles de la trata apenas aludida en relación con los “menudos pies” de la mujer negra, se resume de inmediato casi en el torbellino de un único párrafo en torno a lo que parecería el colmo de la mezcla que degrada: “Ahí van, raza degenerada, raza enferma, hablando rápidamente, con la exuberante fluidez del trópico, una lengua innoble y singular, mezcla incorrecta y bochornosa de caste-

llano y neerlandés, una lengua que está entera en su nombre: papiamento” (Martí 2005: 276).

Tan negativa es esta experiencia de la mezcla como degradación que, en “Un viaje a Venezuela” (283-299), el más largo y el más elaborado de estos borradores, en medio de una amplia reflexión acerca sobre todo de las virtudes pero también de algunos vicios políticos de los países sudamericanos, vuelve como contraposición a Curazao y completa su anterior descripción; “La ciudad, llena de criollas perezosas, de holandeses que representan a la metrópoli, de judíos ricos, de refugiados políticos de Venezuela y de Colombia [...] es como un cementerio poblado de seres vivientes [¿los zombis?]. Las gentes de Curazao –aparte de los holandeses, que se expresan en su idioma materno–, hablan un español horrible y un dialecto mezquino, sin fuerza ni gracia, el *papiamento* –que es el español con terminaciones holandesas: así, de *sufrimiento* hacen *suffrimentol*, de *católicos*, *catholikanan*” (Martí 2005: 286).¹⁰

Veinte años después de estos primeros relatos de viaje y de la intensa experiencia norteamericana que incluye la preparación de la guerra en la que murió, en el momento de narrar el trópico en sus diarios de campaña (1895), Martí realizará un giro en el que se destaca el modo en que entonces construye la mirada no solo sobre paisajes y personas sino también sobre modos de habla, frases y lenguas a las que siempre estará atento. Por otra parte, aunque estos dos diarios podrían ser considerados, por la evidente continuidad, como solo uno, el cambio de la relación entre lo público y lo íntimo, unido a la intensidad de la escritura, realizan diferencias entre ambos.¹¹ Si “Diario de Montecristi a Cabo Haitiano” (14 de febrero a 8 de abril de 1895) está escrito pensando en María y Carmen Mantilla y a ellas dedicado, el “Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos” (9 de abril a 17 de mayo de 1895), al que he llamado “Último diario”, puede ser imaginado como íntimo e incluso secreto.

¹⁰ Ya en nuestro siglo, son notables las investigaciones sobre el papiamento y sus expresiones culturales. Cfr. Ineke Phaf-Rheinberger (2003 y 2005).

¹¹ He estudiado algunas de las relaciones entre ambos diarios en “Escritos con el cuerpo”, en José Martí. *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos* (1995: 13-33).

Mientras que en el primero el recorrido por tierra dominicana y, luego del cruce del río Massacre, por territorio haitiano, parece inducirlo, por una parte, a desplegar notas sobre una naturaleza, en general amable, o sobre personajes amistosos, sean negros o mulatos, con los que se comparten almuerzos y comidas; por otra, lo lleva a proporcionar ejemplos de la lengua popular dominicana: “Ustedes dispensen [...] pero toito el día e stao en el conuco jalando el machete” (1995: 74); a relatar historias que le permiten ir anudando anécdotas y copiando frases porque, explica: “La frase aquí es añeja, pintoresca, concisa, sentenciosa y como filosofía natural. El lenguaje común tiene de base el estudio del mundo, legado de padres a hijos, en máximas finas, y la impresión pueril primera” (1995: 71-72). Lo mismo hará en territorio haitiano donde, según comenta, tendrá ocasión de mantener algún breve diálogo en francés “puro” y de revisar los títulos de antiguos libros franceses; también allí recogerá frases, términos y expresiones que no están en un francés corriente ni reconocible y tampoco en créole, por lo que parecerían haber sido objeto de una estilización, en busca de lo que se podría llamar un efecto francés o un efecto créole.¹²

Por el contrario, el “Último diario” es diario de guerra y en él la escena de la escritura adquiere otros riesgos: cada día que se escribe es otro día que se vive. En ella Martí, protagonista y crítico de la guerra, constituye “un texto, un paisaje pero también un discurso que se demuestra temible más allá de la muerte” (Manzoni 1995: 26). En el contexto de la narración de la guerra “[s]on numerosas las escenas en las que la naturaleza tropical es el oponente: la escritura de ese paisaje abrupto, hiriente, apun-tala oblicuamente la condición del letrado que busca también el reconocimiento en el teatro de la guerra, pero siempre ofrece una compensación” (Manzoni, *ibidem*). La zona del placer también es muy fuerte en este diario; no solo paladea los frutos, sino los nombres de los frutos, en un alarde de refinamiento que enfatiza el expresado en algunos pasajes de sus primeros

¹² Le agradezco a Francisco Aiello estas primeras observaciones en la perspectiva de un análisis lingüístico que permitiría relacionar, por ejemplo, estos usos de hablas de mezcla en Haití con los comentarios que había realizado años antes respecto del papiamento.

relatos de viaje, y aun en el diario anterior. La descripción sensual del cuerpo femenino y de las virtudes femeninas se expande en diversas construcciones a las que suma la insistencia en el disfrute de las comidas y de ciertas zonas del paisaje. Una de las más bellas descripciones, el día 17 de abril, a una semana del desembarco en tierra cubana, es la que propone no desde el exotismo sino desde el auténtico gozo del paisaje al punto que nos hace recordar algunas páginas de *Vista del amanecer en el trópico* de Guillermo Cabrera Infante:

Al fondo de la casa, la vertiente con sus sitieríos cargados de cocos y plátanos, de algodón y tabaco silvestre: al fondo, por el río, el cuajo de potreros; y por los claros, naranjos, alrededor los montes, redondos, apacibles: y el infinito azul arriba con esas nubes blancas, y surcan perdidas... detrás la noche. –Libertad en lo azul. –Me entristece la impaciencia. –Saldremos mañana” (Martí, “Último diario”, 1995: 107).

El trópico en Buenos Aires

En un recorrido fragmentario, hecho más bien de intuiciones de lectura, propongo revisitar algunos de los modos en que se ha pensado, y eventualmente problematizado, el imaginario del trópico en diversos textos que llevan la huella de una mirada sureña. Si, por una parte, resultan como islotes, por otra, se los puede pensar también, a partir del modelo que los articula, como puentes hacia una inteligibilidad en la que se cruzan tiempos diversos. Para empezar, recurro a Alfonso Reyes quien, en México y hacia 1950, alejado de Buenos Aires en el tiempo y en el espacio, se propone rememorar, a través de viejas notas, algunos de los puntos de una antigua conversación sostenida durante el verano porteño de 1936 con Pedro Henríquez Ureña y Francisco Romero.¹³ Uno de esos puntos se refería a la posibilidad de apreciar el carácter y la extensión del matiz diferencial de lo americano respecto de lo europeo. Una conclusión, provi-

¹³ Se trata de un diálogo inmediatamente posterior a la reunión del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual realizado en Buenos Aires en 1936, al que me refiero tangencialmente en “Alfonso Reyes: la conversación infinita” (1989).

soria entonces, consistió en generalizar el espectro de matices que presenta América en una gradación cuyos polos pudieran ser México y la Argentina, en el sentido de que, recuerda Reyes, lo americano que no estaría en México estaría en la Argentina, y a la inversa. Y en este camino de amistosa polémica entre unidad y diversidad, entre lo común y la diferencia, se produjo un descubrimiento simultáneo: por una parte, que el trópico también está en Buenos Aires y, por otra parte, que Buenos Aires se resiste a aceptarlo. Una negación que Reyes ejemplifica burlescamente con la protesta del diario *La Nación* contra una disposición municipal que proporcionaba a los barrenderos de Buenos Aires sombreros de paja durante los meses de verano, porque eso le daba a la ciudad una fisonomía “tropical”. La anécdota evocada hace casi un siglo por Alfonso Reyes nos incita a recordar que, dentro del tema más vasto de la definición del americanismo, todavía persiste la dificultad para integrar el trópico, al revés de lo que conversaron los tres amigos en 1936 (un mexicano, un dominicano y un argentino), en espacios que no estén en encapsulados o estigmatizados por el insoportable calor y por el color invariablemente oscuro de sus habitantes.

Viajeros porteños I

Nuestra ciudad mira hacia el Atlántico: símbolo.
Bueno.

Victoria Ocampo (1930)

Parecería que los americanos del sur –así nombrados en diversas ocasiones por Borges– sufrieran frente al trópico cierto desacomodo que en parte quizás provenga (más allá de otros arraigados prejuicios) de una cultura que ha hecho de las grandes llanuras y del ancho río espacios abiertos a una imaginación que se resistiría al encierro e incluso la estrechez que connotaría, en numerosas interpretaciones, no solo la imagen sino el concepto de lo insular. El epígrafe, arriba citado, de Victoria Ocampo proviene de la última de una serie de posdatas de una carta dirigida a Ortega y Gasset el 19 de julio de 1930 en la que

narra su experiencia de viaje por el Pacífico hacia Nueva York. El epígrafe que evocamos tiene la mayor importancia para tratar de comprender la vigencia de los dilemas que Alfonso Reyes y sus amigos habrían de debatir seis años después en la misma ciudad en la que nace *Sur* en 1931. Y esto se debe a que en esta carta Victoria Ocampo le participa a Ortega su entusiasmo por editar una revista “que se ocuparía principalmente del problema americano bajo todos sus aspectos y en la que colaborarían los americanos que tengan algo adentro y los europeos que se interesen en América” (1980: 144).¹⁴

Al revés que en el viaje de Darío, el trópico no habría sido un destino para ella sino más bien un lugar de paso; más de paso que el canal transoceánico, imposible, y sin embargo, son notables algunas de sus coincidencias con *El viaje a Nicaragua* de Darío en 1908:

En Panamá, cuando veía por un lado el milagro del canal, la limpieza florida de los barrios yanquis con su multiplicación de ‘frigidaires’ que mi mirada ubicaba detrás de las ventanas; por otro la basura tibia de las calles *panameñas* en donde todos los malos olores podían reconocerse a *simple vista*. La facha de las gentes y de sus casas, la somnolencia, la inercia y la suciedad que, desde cada puerta abierta, se desparramaba por la ciudad... (1980: 144; énfasis y sinestesia de la autora).

Toda la carta, aun en lo que parecería fuera de lugar, es expresiva de la intensa preocupación que la atraviesa en el momento de imaginar su revista; descontada la seguridad de su financiación, prevenida de la cultura yanqui por la grosería que le atribuye (pese a la determinante relación intelectual con Waldo Frank), le angustia saber si logrará la calidad de colaboradores americanos a la que aspira, por eso recurre a una anécdota sobre Bolívar: ni él ni el “ejército de zaparrastrosos que encontró en Caracas” habrían sido lo mejor a los ojos de su mentor, Miranda, y sin embargo, Ocampo (aun con la expectativa colocada en la mirada europea) apuesta por Bolívar: “Bolívar es un caudillo, toma sus hombres donde puede y no busca más que la exaltación y el coraje. Bolívar tenía razón. No se podía

¹⁴ En tiempos de pandemia y bibliotecas cerradas agradezco a Ivonne Bordelois la referencia y luego el acceso a la publicación de esta carta.

considerar otra cosa en aquella época, en América, para América” (1980: 144). Un argumento contra el desánimo que parece haberle provocado su reciente viaje por las ciudades de la costa del Pacífico y, sobre todo, la imagen de Panamá que, si tampoco la llevó a renunciar, quizás fue, para decirlo con cautela, porque ese trópico entrevistado quedaba muy lejos de su idea de lo americano pese a la fuerza de su enunciado: “En una palabra, sufro por América por una buena razón: soy americana” (Ocampo, *ibídem*). Si no fuera suficiente, queda la amplia y prestigiosa lista de colaboradores del continente que John King recupera en su libro sobre *Sur* (1989: 223-245).¹⁵

Viajeros porteños II

Todo el paisaje es liviano y remoto (aunque cercano) como la substancia de un sueño.

Roberto Arlt (1930)

Al revés de Victoria Ocampo que se topó con el trópico en su viaje de 1930, Roberto Arlt por las mismas fechas se vería impulsado a buscarlo, pero todavía no lo sabía, cuando el director de *El Mundo* le ofreció viajar por América del Sur para escribir crónicas periodísticas. Lo asume con entusiasmo: “Con el pie en el estribo” (sábado 8 de marzo de 1930) y en abril, luego de pasar por Uruguay, llegará a Río de Janeiro que le motiva las primeras palabras de elogio elegidas como epígrafe. Las experiencias de lo que habrá de ser su primer viaje al exterior se publicarán en *El Mundo* entre el 2 de abril y el 29 de mayo de 1930 y, a diferencia de otros trabajos de Arlt, se recogerán mucho más tarde en *Aguafuertes cariocas. Crónicas inéditas desde Río de Janeiro* (2019). Lo entusiasma la idea de “¡Conocer y escribir sobre la vida y la gente rara de las Repúblicas del norte de SudAmérica!” (12). Quizás se decepcione un poco cuando llegue a Río de Janeiro; en vez de gente rara, una serie de primeras impresiones

¹⁵ King discrimina entre colaboradores extranjeros (217-223), latinoamericanos (223-232) y argentinos (232-245). Se pueden inferir los motivos por los que unifico las dos últimas listas.

elogiosas sobre la urbanidad de sus habitantes y sobre algunas costumbres y ventajas, entre las que incluye la del cambio de moneda para el viajero argentino, se ven rápidamente desplazadas por una nostalgia de Buenos Aires que casi estalla en la cuarta crónica (sábado 5 de abril de 1930): “Hoy no tengo absolutamente ninguna gana de hablar del paisaje. Estoy triste lejos de Buenos Aires del que me acuerdo a toda hora” (2019: 27). Promete ocuparse más adelante “del maravilloso bazar que es Río de Janeiro. Sí, un bazar oriental de mil colores” (*ibídem*). Una promesa cumplida a medias y tardíamente: nada parece ser bastante interesante ni digno de narrar en la medida que, siendo Buenos Aires el término de comparación de Río de Janeiro, la ciudad carioca siempre saldrá perdiendo: la avenida Río Branco no tendrá nada que hacer con la Avenida de Mayo, tampoco los sindicatos, los teatros, los cines, los cafés, sobre todo los cafés, la noche, la comida, la cultura popular, los medios de transporte y por encima de todo, la experiencia del insoportable calor, el enervamiento que provoca: “La temperatura, aquí, agota al hombre del Sur. Dese cuenta: el efecto lo sienten los nativos, que deberían estar acostumbrados, cuanto más nosotros...” (Arlt 2019: 128).

Esa expresión “los nativos” connota sus lecturas de Salgari y de otros escritores de novelas de aventuras, lo mismo que la utilización de África como equiparación en numerosos pasajes y, sobre todo, la experiencia del descubrimiento del otro: “¿Quién no es negro o casi negro, aquí? (Arlt 2019: 88). Un encuentro con los negros brasileños a los que siempre vincula con el carbón y a los que muchas veces llamará “grones”: “Una fuerza espantosa estalla en sus músculos. Hay negros que son estatuas de carbón cobrizo, máquinas de una fortaleza tremenda, y sin embargo algo infantil, algo de pequeños animalitos se descubre bajo su semicivilización” (Arlt 2019: 63). Cuando ve una mujer blanca junto a una mujer negra caminando por la calle no le parece que exista discriminación racial al estilo de la que había señalado en su momento Darío en Panamá pero sí percibe un tipo de discriminación en la que se combina lo racial con lo social: “el negro miserable, el que habita en los rancheríos del Corcovado y Pan de Azúcar, me da la sensación de ser un animal aislado, una pequeña bestia que se muestra tal cual es, en la

oscuridad de la noche, cuando camina y se ríe solo, charlando con sus ideas” (Arlt 2019: 63).

Animalización, infantilización, asociación con los olores más repugnantes, finalmente ha encontrado en los negros sus “raros”, diferentes, otros. En un viaje en tren a Leopoldina acumula una sucesión de imágenes en las que une el significante negro con el significante hedor: “De entrada un tufo de negro sudado me da en las narices”, “un hedor agrio, caliginoso, flota en todas partes”.

Si usted tiene la desgracia de viajar en primera, al entrar al coche tiene que taparse las narices [...]. Bajo el sol africano, este poblado de miseria, pedregoso, con calles que suben en escalinatas, con bananeros que se mecen a la orilla de acequias de agua podrida y tolderías de trapo, se acompaña perfectamente con la locomotora y los vagones de primera (Arlt 2019: 89-90).

Son imágenes tan repetidas que surgen en cualquier momento, aunque no al inicio de las crónicas; las descripciones suelen exhibir así un aire ferozmente decadente que cubre todo: las personas, las fachadas de las casas, las calles, el jardín zoológico, los paseos.

Es como si la fuerza del trópico, su propia feracidad lo hubiera inhibido no solo ante el mundo natural sino ante la imagen de la ciudad que, finalmente (literal: sobre el final de su estadía) narra con riqueza de imágenes geométricas cuando por fin se decide a subir al Pan de Azúcar por medio del funicular:

Usted asoma la cabeza al abismo. Abajo, cascadas de árboles, cúpulas verdes y la arenosa curva de la playa. Ahora parece que el Pan de Azúcar viene velozmente a nuestro encuentro. La piedra se agiganta, la garita sube como ascensor; oscila en el interior de un nicho de piedra y ya está arriba. Abajo, los trece montes en cuyos valles se aloja Río de Janeiro muestran sus lomos cubiertos de casas, o sus frentes azulencos. Los diques fracturados, un puente, el agua verdosa, y ahora comprendo lo que es Río de Janeiro (Arlt 2019: 131).

Más que la inadaptabilidad de quien por primera vez sale de la ciudad de Buenos Aires, habría que aceptar, aunque cueste, la imagen como empequeñecida de un Arlt que ha hecho de la

seguridad de su palabra una marca de escritura al punto de encontrar en el momento de casi único deslumbramiento otro motivo para increpar a los brasileños: “Tienen un país magnífico y ni por broma le hacen propaganda para que vengan turistas” (Arlt 2019: 130). En relación con la transformación y el cambio implícitos en la lógica del viaje, es como si el cronista no hubiera salido de Talcahuano y Corrientes, la esquina que añora de su ciudad natal. No manifiesta curiosidad por la lengua, más bien la considera otra forma de minoridad: pocas palabras –*menina, obrigado, muito obrigado*–, ni por los colegas del diario en cuyas oficinas escribe sus crónicas, ni por la historia de Brasil, apenas un mal chiste sobre Tiradentes aunque, ya sobre el final, en una de las últimas crónicas, lo conmueve el descubrimiento de que la abolición de la esclavitud se remite al 13 de mayo de 1888, una fecha que le parece, y lo es, increíblemente inmediata al año en que escribe.

La cercanía en el tiempo: “¿Cuarenta y dos años? ¡No es posible...!” (Arlt 2019: 165) parece perturbar al cronista quien crea unos diálogos a partir de los cuales supuestamente recoge información acerca de los precios de los esclavos, los castigos que recibían o los nombres de los autores que han escrito sobre la esclavitud: “Yo escucho como si estuviera soñando” (2019: 167). Invitado a leer a Ruy Barbosa y a Alencar (a quien un supuesto interlocutor le atribuye erróneamente la autoría de *La esclava Isaura*), invitado a entrevistar a algunos viejos negros y negras que todavía pueden recordar y contar, se resiste:

Y todavía no me he resuelto a reportear a un ex esclavo. No sé. Me da una sensación de terror entrar al “País del Miedo y del Castigo”. Lo que me han contado me parecen historias de novelas... prefiero creer que lo que escribió Alencar, temblando de indignación, es una historia sucedida en un país de la fantasía. Creo que es mejor. (“Fiesta de la abolición de la esclavitud”. Miércoles 14 de mayo de 1930, 2019: 169)

Casi en el colmo de la invisibilización, atribuye la información al recurso de la imaginación: se trataría de “historias de novelas” sucedidas en “un país de la fantasía”. Como un modo de contrarrestar esas imágenes perturbadoras, parece elegir el recurso de la broma que, sin embargo, a poco andar se convier-

te en sarcasmo. La crónica del viernes 16 de mayo de 1930 se titula “Os mininos” y comienza así: “Los *mininos* no son gatos, ¡eh!... Los *mininos* son los chicos. Así los llaman en este país. Y sabrán por qué” (Arlt 2019: 177).¹⁶ El tema de la crónica parte de comprobar que en las paredes de Río no hay, como en Buenos Aires o en Montevideo, “grafitos” en las paredes: dibujos más o menos insultantes o inscripciones en las que figuren malas palabras:

He merodeado por escuelas del suburbio, por los barrios obreros, por las callejuelas oscuras y sucias como guetos; he andado por los morros y los recovecos más absurdos, por los rancheríos, donde viven negros que más que hombres parecen babuinos; por el arrabal, por los barrios burgueses, por las *ruas* empinadas de las islas, y en ninguna parte he encontrado esos notables grafitos [...]. Dicho fenómeno me ha asombrado profundamente. [...] Renuncie usted a ese diálogo chispeante de gracia y literatura que se entabla entre un *motorman* neurasténico y un carretero semiborracho [...]. Renuncie al grafito [...]; renuncie al chamuyo lunfardero, bravo, procaz, cabrero, afilado y puntiagudo como una faca. Aquí se *jala* dulcemente o no se habla. ¡Qué le vamos a hacer! Así es el Brasil. (Arlt 2019: 180)

Son las últimas palabras de una de las últimas crónicas. Casi un resumen de la otredad absoluta: los negros en el trópico “más que hombres parecen babuinos” y, si hablan, no se les entiende o directamente, no hablan.¹⁷ El viajero se resigna y define la verdad de su experiencia orientalizada en pocas palabras: “Así es el Brasil”.

¹⁶ La conversión de *meninos* en “mininos” le da ocasión de hacer un chiste que, jugando con la animalización, no solo termina desvalorizando la palabra que designa a los niños con una consecuencia fuerte en el contexto: los gatos no hablan ni escriben. En el camino ridiculiza una expresión originalmente afectiva comparable al uso de “pibes” entre los porteños o al de “botijas” entre los uruguayos, solo que en esos casos la expresión pierde en Arlt el matiz peyorativo que connotaría “mininos”: gatos por niños. Mario Cámara, a quien he consultado, me confirmó que en ningún matiz de la lengua brasileña existe “mininos” como término que reemplaza a *meninos* para designar a los niños.

¹⁷ Babuino: término proveniente del francés para denominar a un tipo de mono cinocéfalo africano.

Viajeros porteños III

No tengo la pretensión de presentar una obra rigurosamente sujeta a un plan de unidad, sino una sucesión de cuadros tomados en el momento de reflejarse en mi espíritu por la impresión.

Miguel Cané (1949: 3)

A diferencia de Roberto Arlt, Miguel Cané es un viajero experto y hasta diría que un viajero intrépido; antes del largo viaje que narra en el libro publicado por primera vez en 1884 (*En viaje*, 1949) ya ha atravesado cinco veces el océano: viajes en los que ha recorrido muchos países de Europa y también otros destinos sobre el Atlántico y sobre el Pacífico sea por mar o por tierra.¹⁸ En este libro recupera los trayectos realizados entre 1881 y 1882 con motivo de su nombramiento como diplomático ante Colombia y Venezuela, un periplo casi circular, narrado en veintidós capítulos, que comienza en Buenos Aires con escala en Montevideo y Río de Janeiro para cruzar el mar en dirección a Europa, desde donde se dirige a las Antillas y luego a Colombia y Venezuela para regresar al Atlántico y terminar en Nueva York. El saludo a Río de Janeiro (ciudad a la que llega por sexta vez): “¡Eternamente bello ese arco triunfal del suelo americano!” (Cané 1949: 27) le permite bosquejar un cuadro que, si bien siempre ha contemplado con “emoción”, no excluye ese momento reflexivo, del que todo viajero se precia, acerca de la falibilidad del espíritu del individuo que, aún frente al espectáculo de la naturaleza, no logra “expresar en altas ideas todas las cosas grandes del cielo y de la tierra” (Cané 1949: 28). Lo que habría sucedido en Grecia, envuelta en una “atmósfera templada y sana”, no sucede aquí: “Sobre las costas que baña la bahía de Río de Janeiro, el sol cae a plomo en capas de fuego, el aire corre abrasado, los despojos de una vegetación lujuriosa fermentan sin reposo y la savia de la vida se empobrece en el organismo animal” (*ibidem*).

¹⁸ Es muy entretenido su relato de un viaje a Santiago de Chile para el cual, partiendo de Buenos Aires, recurrió sucesivamente a carruaje-tren-vapor-silla de posta-carruaje-mula-tren para llegar “con mayor comodidad que Balboa al soberbio mar Pacífico” (1949: 26).

El paisaje que se ve desde el barco, “toda esa flora característica de los trópicos [...] hace entrar por los ojos la sensación de un mundo nuevo” (Cané 1949: 28-29). Una sensación engañosa en Río de Janeiro ya que, al revés de los perfumes que reciben al viajero al llegar a Tucumán o a la isla de Tahití (son sus ejemplos), la ciudad no es más que una “aglomeración confusa de casas raquíticas, calles estrechas y sucias, olores nauseabundos y atmósfera de plomo” (1949: 29). Como para compensar esas imágenes decadentes introducirá los paisajes de Petrópolis, comparables a los que se ven en los Pirineos y subirá a Tijuca desde cuyo “silencio delicioso” se ve “la ciudad entera, bellísima desde la altura” (*ibidem*).

El cruce a Europa vía África le da la posibilidad, por una parte, de pontificar respecto de cómo, contrariamente a Inglaterra, Francia carecería de genio colonizador; las pruebas: sus fracasos en Argelia, Senegal, en la Guadalupe y la Martinica en las Antillas y en la Guayana francesa. En la mirada condescendiente de Cané sobre una Francia “agonizante y extenuada” (1949: 87) se enlazan las miserias del trópico en América con las miserias del trópico en África, donde (lo mismo que en Río) decide no desembarcar ante el espectáculo de “sus palmas raquíticas, su aire de miseria y de tristeza infinita, sus negrillos en sus piraguas primitivas y nadando alrededor del buque como cetáceos” (1949: 33).

La llegada a tierra europea parece despertar la sensibilidad del viajero y aunque París ya no es lo que era (“París está insoportable”), fluyen las anécdotas de tiempos presentes y pretéritos hasta que se llega a Londres: “Es la inevitable y primera sensación que causa Londres [al viajero inadvertido]; la inmensidad, el ruido, el tumulto, producen los efectos del desierto; uno se siente solo, abandonado, en aquel mundo adusto y de un aspecto severo” (1949: 66). La función en el Covent Garden y la conciencia (quizás la ilusión) de pertenecer a una aristocracia del espíritu le permite narrar casi con la sorpresa y el entusiasmo de un niño la felicidad de estar en el *right place*: discreción, buen gusto, la elegancia masculina, la belleza de las mujeres y sobre todo

¡qué color incomparable en aquellos rostros, en cuyo cutis parece haberse “disuelto la luz del día”; con qué tranquilidad pasan mostrando

los hombros torneados, el seno firme, los brazos de un tejido blanco y unido, la mirada serena, los labios rosados, la frescura de una boca húmeda y un tanto altiva! (Cané 1949: 69-70; las comillas en el original)

Una sensualidad que confluye en la escena sobre la que, con cierta indiscreción, todo hay que decirlo, tiene fijado el anteojo: “las manos de mi vecina, largas, blancas, transparentes, de uñas arqueadas y color de rosa” (Cané 1949: 70).¹⁹ No lo desilusionará de estas fantasías de pertenencia ni siquiera el papelón del grupo porteño en el *Polo match* donde, sin conocer todavía el deporte, ocupa erradamente espacios reservados a la realeza que luego debe desalojar bajo una llovizna pertinaz.²⁰ Nada de esto importa porque la visita a Londres se constituirá, por contigüidad, en el espejo sobre el que se reflejará el siguiente punto del itinerario: las Antillas francesas.²¹

Ya en viaje el narrador se ocupa de ir marcando las diferencias, por ejemplo entre el primer gobernador civil de la Martinica (“hombre de mundo, agradable e inteligente”) y los diputados de la Guadalupe, Martinica y Guayana: “todos de pelo más o menos ensortijado y color más o menos oscuro” (Cané 1949: 98), preludios del paisaje inminente y violento por efecto del mismo calor: “Estamos en los trópicos: el calor comienza a ser sofocante y las largas horas que se extienden del almuerzo a la comida, son realmente insoportables” (1949: 99). La llegada a la bahía de Pointe-à-Pitre en la Guadalupe, aunque opacada por la peste, parece una tarjeta postal:

El efecto óptico es admirable; la lujuriosa vegetación de los trópicos, tan característica siempre, se ostenta ante los ojos extáticos de los europeos, que contemplan en silenciosa admiración los elegantes cocoteros

¹⁹ No puedo evitar el recuerdo del Vizconde de Lascano Tegui quien, también en el Covent Garden, parece parodiar esta imagen de las manos, sutiles en Miguel Cané, preparadas para un crimen, en *De la elegancia mientras se duerme* (1925).

²⁰ Quizá estemos ante la primera crónica de un partido de polo, un espectáculo que juzga interesante pese a la incomodidad y el fiasco sufridos por el grupo, que termina riendo: “nos indemnizamos riendo alegremente [...] y burlándonos un poco de nosotros mismos” (Cané 1949: 82).

²¹ El valor simbólico del viaje a Londres y en particular la función en el Covent Garden ha sido comentada y aun glosada por David Viñas (1982: 194-205).

con sus frutos apiñados en la altura y los bananos de anchas y perezosas ramas, lentamente mecidas por el viento. (Cané 1949: 100)

Los viajeros se tientan con las frutas del trópico que, bajo sus nombres traducidos a diversas lenguas, ofrecen, junto con el alivio refrescante, el veneno de la fiebre amarilla. Para eludirla, siguen viaje a Fort-de-France, capital política de la Martinica donde finalmente recalán entre la evocación del destino imperial de la “dulce” Josefina de Beauharnais, cuya estatua en la plaza también rememora el “lascivo” traje del Directorio (ambos adjetivos de Cané, 1949: 102). La oportunidad de asistir a la recepción del gobernador y su mirada de desconuelo cuando avanza “con un funcionario, negro como las penas, a su lado, y otro no más rubio al frente” (Cané 1949: 103) continúa preparando el cuadro que estallará pocas páginas después en una plaza colmada por “unas quinientas negras, casi todas jóvenes, vestidas con trajes de percal de los colores más chillones: rojos, rosados, blancos. Todas escotadas y con los robustos brazos al aire; los talles, fijados debajo del axila y oprimiendo el saliente pecho recordaban el aspecto de las *merveilleuses* del Directorio” (*ibídem*).²² Lo mismo que las frutas, son peligrosas, incluso en ellas el horror se relaciona con lo diabólico: “La cabeza cubierta con un pañuelo de seda, cuyas dos puntas, traídas sobre la frente, formaban como dos pequeños cuernos” (*ibídem*). Y, cuántos colores, y los vestidos cortos por delante que dejan “ver los pies... siempre desnudos” (Cané 1949: 104).

Pese a la distancia existente entre estas formas y estos colores de su ideal estético, ya explicitado en Londres, no puede menos que reconocer “la elegancia nativa, el andar gracioso y salvaje de las negras martiniqueñas” (Cané 1949: 104) aunque con un detalle: estas condiciones resaltan de verdad no en el momento de la fiesta sino cuando se las ve “despojadas de sus lujos y cubiertas con el corto y sucio traje del trabajo, balancearse sobre la tabla que une al buque con la tierra, bajo el peso de la enorme canasta de carbón que traen en la cabeza” (*ibídem*).

²² Recordemos también que, empezando por el de la esposa del emperador, ha calificado de “lascivos” los trajes de esas damas de la corte que ahora imitan las mujeres del pueblo en la plaza.

En busca de ese espectáculo, esclavas desempeñando un trabajo brutal en el puerto: “el cuadro más original que es posible concebir” (Cané 1949: 105), saldrá una noche aun eludiendo el peligro de las “huríes africanas” que se le ofrecen “en un francés, imposible, grotesco” (Cané 1949: 104) y que para defenderse obligan a modificar la treta de Ulises: habrá que taparse las narices antes que los oídos.

Las cargadoras de carbón van como filas de hormigas entonando un canto plañidero, áspero, al ritmo de un tambor: “un redoble permanente, monótono, idéntico, a cuyo compás se trabajaba”. Una monotonía que el hombre blanco rompe, el narrador en primera persona le tira una moneda al negro del tambor, paga por el espectáculo y, en consecuencia, exige: “grité recio: ¡Vamos muchachas, una *bamboula* endemoniada!” (Cané 1949: 107). Cambia el ritmo y construye la inolvidable impresión que aquí resumo aunque merecería ser transcrita en su totalidad:

Me será difícil olvidar el cuadro característico de aquel montón informe de negros cubiertos de carbón, harapientos, sudorosos, bailando con un entusiasmo febril bajo los rayos de la luz eléctrica. El tambor ha cambiado ligeramente de ritmo y bajo él, los presentes que no bailan entonan una melopea lasciva. Las mujeres se colocan frente a los hombres y cada pareja empieza a hacer contorsiones lúbricas, movimientos ondulantes, en los que la cabeza queda inmóvil, mientras las caderas, casi dislocadas, culebream sin cesar. [...] Cada oscilación es una invitación a la sensualidad, que aparece allí bajo la forma más brutal que he visto en mi vida; se acercan al compañero, se estrechan, se restregan [sic] contra él, y el negro, como los animales enardecidos, levanta la cabeza al aire y echándola a la espalda, muestra su doble fila de dientes blancos y agudos. [...] Gritan, gruñen, se estremecen y por momentos se cree que esas fieras van a tomarse a mordiscos. Es la bacanal más bestial que es posible idear, porque falta aquel elemento que purificaba hasta las más inmundas orgías de las fiestas griegas: la belleza. No he visto nada más feo, más repulsivo, que esos negros sudorosos: me daban la idea de orangutanes bramando de lascivia (Cané 1949: 107-108).

¿En qué orden de los acontecimientos se inscribiría la escena que, en parte, acabo de reproducir?²³ Quizás en el de la ligereza,

²³ No creo necesario subrayar en estos y otros párrafos de Cané el uso de la adjetivación, casi obscena en su obviedad discriminadora y francamente racista.

en el del buen humor o, eventualmente, en el del rechazo a la idea de escribir un libro cargado de estadísticas, de datos geográficos, zoológicos, botánicos: “He procurado contar, y contar ligeramente; pienso que un libro de viajes debe marchar con paso igual y suelto, sin bagajes pesados, con buen humor para contrarrestar las inevitables molestias de la travesía” (Cané 1949: 3-4). Confiesa haber rechazado la tentación “de escribir un libro serio” (1949: 4) reemplazada por la voluntad de escribir por placer. Declaración de intenciones (“Dos palabras” 1949: 3-5) que la narración de la orgía, el desenfreno, parece haber de alguna manera desequilibrado, ya que tras un breve espacio en blanco se lanza a una reflexión modelo de hipocresía moral y cinismo político: “¡Los negros!, he ahí el terrible mal de la Martinica” (1949: 108). Un mal que los “valerosos plantadores del pasado” no tardaron en asumir para convertirse en “uno de los principales mercados para el comercio de ébano animal” que le suministraban “atrevidos corsarios” que volvían de África “con las bodegas repletas de la negra mercancía” (*ibídem*). Siguen luego algunas consideraciones de orden supuestamente filosófico y un cuadro de la situación política en el que la emancipación de los negros seguida de la declaración del sufragio universal (4 de septiembre de 1870) llevó al surgimiento del “gremio terrible de los mulatos, zambos y cuarterones, herederos de los malos instintos de las dos razas” (Cané 1949: 110) que, armados con el barniz de ilustración, integraron como diputados las cámaras francesas por la Martinica, Guadalupe y la Guayana.²⁴

El trópico como metamorfosis

La orgía, culminación del viaje al trópico en Cané, encuentra su reverso “avant la lettre” en “Río de Janeiro”, la carta de Sarmiento del 20 de febrero de 1846 dirigida a Miguel Piñero. Casi

²⁴ Tendrán que pasar dos guerras desde la visita de Cané a la Martinica para que Aimé Césaire sea designado alcalde de Fort-de-France y diputado ante la Asamblea Nacional, aunque mucho menos tiempo para que elabore el concepto de negritud y escriba la primera versión del *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). Será también después de esas guerras que Frantz Fanon y Édouard Glissant escribirán sus obras fundamentales.

desde sus primeras líneas define los efectos del sol del trópico en términos similares a los de otros escritores:

Es un tirano sobre cuya faz no es uno osado de echar una mirada furtiva; sus rayos se sienten presentes a toda hora, agudos como flechas, penetrantes como lluvia de agujas. Después de veinte días de residencia en esta ciudad permanezco inmóvil, los brazos tendidos, las fibras sin elasticidad, agobiado bajo su influencia letárgica. (1981: 59)

Y, poco después: “Hoy me pone al fin la pluma en la mano una de aquellas sensaciones que excitan la efervescencia del ánimo y superan el decaimiento de los miembros” (Sarmiento 1981: 60). Escucha unos ruidos, un rumor desconocido de sonidos metálicos y de voces humanas y al asomarse a la ventana:

la *esclavatura* se me presenta en toda su deformidad. Larga recua de negros encorvados bajo el peso de la carga seguían al trote, al madrín que en la delantera agitaba sonajas de cascabeles y campanillas. Negros arrieros cerraban la procesión, chasqueando sus látigos sonoros para avivar el paso de las mulas humanas, y aquella bestia de dos pies, lejos de gemir bajo el peso, canta para animarse con el compás de su voz; al oírla en coro con la de los que le preceden y le siguen, se siente hombre todavía, y prevé que hay un término próximo a su fatiga, el muelle donde las naves cargan, y un fin lejano, la muerte que cura todos los dolores (Sarmiento 1981: 61, énfasis del autor).

Continúa con una reflexión, a veces en términos contradictorios, acerca de la persistencia, que califica de obsoleta, del régimen esclavista en el Brasil, en Cuba y en el sur de los Estados Unidos, en la que desarrolla las consecuencias degradantes de toda relación de dominio del hombre sobre el hombre: lo que se ha convenido en denominar la dialéctica del amo y del esclavo. En contraposición levanta la figura del mulato en el que se combinan cualidades de una y otra sangre y al que le adjudica “brillantes cualidades morales” (1981: 62) presentes en los ejemplos que menciona: Dumas, Heredia, Pétion, Barcala.

Solo después de varias páginas dedicadas al fenómeno de la esclavitud, las primeras de esta carta, Sarmiento se dejará atrapar por la sensualidad de la naturaleza tropical y su carácter transformador:

Suba usted la temperatura algunos grados hasta hacerla tropical, y entonces los mismos insectos son carbunclos o rubíes, las mariposas plumillas de oro flotantes, pintadas las aves que engalanan penachos y decoraciones fantásticas, verde esmeralda la vegetación, embalsamadas y purpúreas las flores, tangible la luz del cielo, azul cobalto el aire, doradas a fuego las nubes, roja la tierra y las arenas entremezcladas de diamantes y topacios (1981: 64).

Será entonces cuando lamente que sus facultades no logren “abarcar tantas maravillas” (1981: 64): el Pan de Azúcar, la bahía, los siete morros, Botafogo, el Corcovado, hasta culminar en la visita fascinada al Jardín Botánico acompañado de un naturalista: nada escapa a la voracidad de Sarmiento que también hablará de los hombres que conoció en Río de Janeiro: políticos, escritores, estudiosos, pintores como Rugendas a quien alaba por sus paisajes, vistas, costumbres y caracteres americanos con frase que se ha hecho famosa: “Rugendas [...] alemán, cosmopolita, es, por la candorosa poesía de su carácter, argentino y gaucho” (1981: 79). Tampoco, político y hombre de letras, deja de alabar a José Mármol, de quien copia una estrofa que considera digna de estar entre *Les Orientales* de Victor Hugo: “¡Los trópicos! El aire, la brisa de la tarde/ resbala como tibio suspiro de mujer,/ y, en voluptuosos giros besándonos la frente,/ se nos desmaya el alma con dulce languidez” (Sarmiento 1981: 77).

Huracán sobre el azúcar

El título de Sartre para los dieciséis artículos en los que narra su viaje a La Habana sigue siendo representativo de algunos de los efectos que provocó el triunfo de la Revolución en Cuba en 1959, así como del entusiasmo que despertó en los pueblos de América Latina y el mundo (Sartre 1960). La unión de la palabra caribe “huracán” al cultivo más característico de las Antillas, aquel que justificó el concepto de “economía de plantación” bajo el cual, en un complejo y brutal proceso, se identificaron Antillas menores y mayores y zonas de tierra firme, se constituye casi en metáfora del mundo colonial y de la dominación imperial que la Revolución cubana vino a romper. Con escasos

apoyos materiales, al comienzo, la Revolución buscó y encontró en los intelectuales, a través sobre todo de Casa de las Américas, el marco que necesitaba para hacer conocer sus proyectos, sus logros y aun sus dificultades, constituyendo una épica que no solo marcó un antes y un después en la historia de Cuba y en la historia de América Latina, sino una intensa repercusión en el imaginario y la memoria del siglo veinte que sigue tiñendo de manera fuerte y, a veces, hasta inexplicable (frente a la crudeza de la realidad), aspectos de la cultura del presente.

Se multiplican los viajes, no solo de los europeos, a la Isla: la realización de la utopía. Son innumerables los libros surgidos de esas experiencias, desde las crónicas de Hans Magnus Enzensberger sobre los interrogatorios a los contrarrevolucionarios de Playa Girón hasta, en el otro extremo, el testimonio de Jorge Edwards en *Persona non grata* sobre la persecución de los intelectuales después de 1968. Y también, tal como lo ha estudiado David Viñas, cambiarán las características de los viajeros argentinos, si bien su destino en general seguirá siendo Europa, “la interpretación de los países centrales [...] se desplaza hacia la izquierda” aunque “se entremezclan elementos de rezago y componentes de las nuevas ideologías” (1982: 69-70). Cita a José Ingenieros en una etapa de su viaje a Europa: “El espectáculo ya hartó vulgar de la turba de negros zambulléndose en el mar transparente para atrapar una moneda, es indigno de ser descrito. El más elemental orgullo de la especie queda mortificado al presenciar por primera vez ese ejemplo de laxitud ofrecido por las razas inferiores” (1982: 71). Si bien Viñas hace referencia a los viajes de la izquierda a China (nuevos destinos), no entran en su horizonte en ese momento las crónicas de Sartre ni tampoco menciones de otros viajeros a Cuba. Tampoco llega a analizar el libro de León Rozitchner *Moral burguesa y revolución* (1963) que se propone “[e]nfrentar las concepciones morales de la burguesía con la ética de la Revolución” (9) a partir de la lectura de los diálogos que los invasores derrotados en Playa Girón sostuvieron con los revolucionarios: “Hemos recurrido a materiales concretos: los diálogos que los prisioneros mantuvieron con los revolucionarios a raíz de la fracasada invasión contrarrevolucionaria a Cuba enviada por los Estados Unidos” (*ibídem*).

En Buenos Aires, donde se recibe desde su creación la revista *Casa de las Américas*, se publican numerosas revistas, folletos, magazines en el ámbito de una izquierda extraordinariamente ampliada y, en términos generales, favorables al proceso revolucionario, sin que falten, como en 1961 y en 1968, fuertes polémicas cuyo análisis puede ser consultado en Claudia Gilman (2003) y en las clases dictadas en la cátedra de Literatura Latinoamericana (1992).²⁵

En otro marco, volviendo a *Sur*, la renuncia de José Bianco, secretario de redacción de la revista, cuando “Victoria Ocampo le critica dura y públicamente su viaje a Cuba para participar en un jurado en Casa de las Américas” (Balderston 2006: 13) es representativa de las tensiones que estallan en la cultura liberal en un período signado por cambios radicales. Una situación que puede ser leída en red con el número 293 de *Sur* dedicado a América Latina (marzo y abril de 1965): la nota firmada por la redacción (“Sobre este número”) que ratifica lo que ha sido “una preocupación constante de *Sur*” (s/n) así como la adopción de un criterio cultural lo más amplio posible.²⁶ Es por eso que, en “el conflicto entre los derechos de una cultura liberal y los derechos de una cultura estatal, como en Cuba, nos pareció ocasión para hacer oír las dos voces sobre el tema [...]” (s/n). Escriben Alejo Carpentier (famoso novelista y figura oficial de la Revolución): “La actualidad cultural en Cuba” (61-67) y Humberto Piñera (doctor en filosofía y exiliado en Estados Unidos desde 1960): “Cultura y revolución en Cuba” (68-78). Previsiblemente, Carpentier encomia las realizaciones de la revolución en el marco del páramo que habría sido la cultura cubana antes de 1959. Incluso, elogia la visibilidad dada a *lo negro* [así en el original] en la poesía de Guillén, la música de Amadeo Roldán o la pintura de Wifredo Lam que, sin embargo, ya habían sido ampliamente apreciadas (también por él mismo) en el mundo cultural habanero entre los años veinte y treinta. Por el contrario, Humberto Piñera lamenta los embates de la revolución

²⁵ En *Revoluciones y escritura en América Latina* (Buenos Aires: SIM, 1992) hemos analizado escrituras, instituciones y muchas de las polémicas que caracterizaron las relaciones entre la Revolución y los intelectuales.

²⁶ Ahora me toca agradecer a la generosidad de Ezequiel De Rosso el acercamiento al número 293 de la revista *Sur*.

contra las numerosas, prestigiosas y tradicionales instituciones culturales de los años anteriores a 1959, así como contra la obra de autores tan reconocidos como Mañach, Lizaso, Ichaso, Novás Calvo, Lezama Lima y la revista *Orígenes*, entre otras. Por Puerto Rico se publica un artículo conjunto de María Teresa Babín y Nilita Vientós Gastón, directora de la influyente revista *Asomante* y con estos tres trabajos queda representada la cultura de dos de las tres grandes islas del llamado Caribe hispano. Juan Liscano y Guillermo Sucre escriben por Venezuela y otros autores problematizarán cuestiones culturales y políticas propias de México (Laurette Séjourné desde la antropología), Brasil (Wilson Figueiredo), Colombia (Germán Guzmán Campos sobre el fenómeno de la violencia), Perú (Sebastián Salazar Bondy sobre el indigenismo), Chile (Francisco Pérez, sobre la coyuntura eleccionaria), Uruguay (Ángel Rama) y Paraguay (Augusto Roa Bastos).²⁷ Independientemente de la representatividad y el alcance que hoy podamos atribuir a este repertorio, La Redacción, que firma la presentación, entiende que:

Con este método se buscó superar el problema de la diversidad inmensa que se oculta bajo el nombre engañosamente unificador de América Latina: otra forma de encararlo hubiese conducido a catálogos interminables y reiterativos. Así se han querido dar, en sus matizadas versiones nacionales, algunos de los rasgos comunes que configuran la expresión latinoamericana. Es obvio que faltan muchos de ellos, pero este número de *Sur* aspira a ser una contribución al esfuerzo general del conocimiento y no una palabra definitiva. (s/n)

La selección que ejemplifica, en momentos de tensión, el lado componedor de la revista, no impide percibir que, en lo que se refiere a las Antillas, se refuerza el espacio tradicional atribuido a las islas mayores, Cuba y Puerto Rico, que se convierten en las únicas culturas caribeñas representadas: una operación de aislamiento (no exclusiva de *Sur*) que, aunque cada vez menos, sigue rindiendo su tributo al silenciamiento de un exotismo todavía vigente y hasta diría renovado por la contun-

²⁷ Escapa a mis expectativas actuales encarar la discusión de todas estas intervenciones y de los criterios que las reunieron aunque su pertinencia me parezca adecuada en el sentido de diversificar los términos de un debate que no cesa.

dencia del sistema turístico que fragmenta con sus *resorts*, *all inclusive*, grandes excursiones y otros recursos lo que siempre se ha percibido como fragmentado por la circunstancia de la isleñitud.

Nicaragua. Tan violentamente dulce

Desde antes del triunfo de la llamada Revolución Sandinista en 1979 y su cruenta lucha contra la dictadura de Somoza, Julio Cortázar, otro connotado viajero de la izquierda (y está muy lejos de ser peyorativo), estuvo cerca de los intelectuales que apoyaron la rebelión en la tierra de Rubén Darío: Sergio Ramírez, José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal. Es famoso su cuento de 1976 “Apocalipsis en Solentiname”, la isla, más bien el archipiélago del gran lago Nicaragua en el que Cardenal estableció la comunidad, que sufría entonces “la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua, sino de casi toda América Latina” (1984a: 20). El cuento, como todos recordarán, realiza esa magia de la representación que cambia las fotos tomadas en la isla por las imágenes de los crímenes y torturas en ciudades, bosques, salitrales, de jóvenes combatientes entre los que recuerda el asesinato del poeta salvadoreño Roque Dalton “y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte” (1984a: 23).²⁸

La cuarta edición aumentada de *Nicaragua. Tan violentamente dulce*, además de recoger ese cuento y otros relatos también de los años setenta, está encabezada por “Apuntes al margen de una relectura de 1984” en los que Cortázar reflexiona sobre la novela de Orwell publicada originalmente en 1949, una de las grandes distopías del siglo XX (la otra es *Nosotros* de Zamiatin, 1920), en relación con la esperanza que parece renovar la lucha revolucionaria en Nicaragua, para concluir:

²⁸ La historia de ese crimen “perpetrado por sus propios camaradas del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)” puede leerse en Horacio Castellanos Moya (2011: 100).

Hay dos críticas igualmente necesarias: la que hagamos del Moloch norteamericano como exponente imperial de la dominación capitalista, y la que hagamos del socialismo cuando creemos que yerra el camino. Y de esta última se trata aquí como se ha visto en la medida en que toca directamente a Cuba y a Nicaragua (1984b: 14)

Las ilusiones perdidas

Cuatro años antes de que Cortázar reflexionara sobre la novela distópica de George Orwell, en la Isla los cubanos habían descubierto “cómo el proyecto revolucionario en un principio tan esperanzador se iba pervirtiendo” (Casamayor-Cisneros 2013: 42). Las profundas contradicciones entre una gran parte de la población y el gobierno revolucionario estallaron con el escándalo en la embajada de Perú en La Habana que culminó con el éxodo hacia los Estados Unidos de casi 125.000 cubanos por el puerto de Mariel en 1980. La distopía que vislumbrara Julio Cortázar se formalizará en la opacidad de un espejo negro, reflejo brutal de la sociedad cubana, en los noventa. La negación oficial de los fracasos, más bien su encubrimiento y justificación, unida a la escasa o nula solución de los repetidos problemas en el orden económico, político y social, agravados después de 1989 con el desmembramiento del llamado campo socialista, fueron creando situaciones tan agobiantes que, hoy, Cuba es “uno de los países con mayor proporción de exiliados –entre el 15 y el 20 por ciento de la población– y, también, con mayor proporción de artistas e intelectuales en el destierro” (Nuez 2010: 41).

En ese contexto, mientras que (en una lista muy corta y por definición incompleta) Wendy Guerra, Pedro Juan Gutiérrez, Margarita Mateo Palmer, Leonardo Padura, Antonio José Ponte, Abilio Estévez, Ena Lucía Portela, Karla Suárez publicaban dentro y fuera de las fronteras logrando reconocimiento internacional por su capacidad de generar poéticas diversas, originales y eficaces, centenares de jóvenes se iniciaban en los talleres literarios para constituir una masa ampliada de escritores que, sumada a intervenciones audaces en la plástica y a complejos proyectos alternativos (Díaspota(s), El Establo, PAI-DEIA), encontró cauces para la visibilización, incluso forzando

los márgenes de lo establecido. Pese a que esos textos pusieron al desnudo un descalabro que la crisis iluminaba con crudeza (privilegios frente a injusticias, negociados y abusos de poder, ruinas materiales y morales, marginalización de amplios sectores de la sociedad con todas sus secuelas), en su mayor parte continuaron manteniendo un narrador tradicional, en primera o en tercera persona, así como un lenguaje convencional, convencionalmente correcto de clase media urbana.

Una estética que, en cambio, quiebra Marcial Gala en *La Catedral de los Negros* (2012) a través de, por lo menos, dos gestos: por el primero, despliega formas inusitadas de la lengua popular que podrían ser leídas en la tradición de Guillermo Cabrera Infante, cuando con *Tres tristes tigres* se propuso “atrapar la voz humana al vuelo” (1967).²⁹ Como dice un personaje de Marcial Gala: “En realidad éramos unos inocentes, aunque ya desde entonces no teníamos futuro. *El que cae en este barrio no sale*, había puesto alguien en la pared de una casa, y es que el barrio estaba malo, pero malo de verdad. Uno nace negro y está embarcado” (2015: 36). Por el otro, al romper con la voz única del autor-narrador, el texto se abre a una multiplicidad de voces que dialogan entre sí, se explican, se completan; todas las opiniones cuentan, cuentan porque narran y cuentan porque importan en sí mismas y en sus intersecciones.

En el camino de armar su estrategia rupturista de la norma, Marcial Gala se apropia, para darla vuelta, de la retórica del testimonio, un género privilegiado en los años setenta, nacido en Cuba y rápidamente extendido a toda América Latina cuando la figura del intelectual solidario le daba voz a una galería de personajes, en general iletrados, que se constituían en objeto de indagación y en modelos típicos de fenómenos que se consideraban representativos. De alguna manera, es como si *La Catedral de los Negros* pudiera ser leída como la otra cara del género testimonial; construida en sus bordes no solo invierte su presunta función ejemplar, también desnuda la ficcionalidad que escondían aquellas celebradas tramas. Democratiza y profundiza un discurso preceptivo de modo tal que, por el cruce de

²⁹ A partir de estas líneas retomo algunas de las reflexiones publicadas en “Destinos cruzados en la obra de Marcial Gala” (2015).

las múltiples y contradictorias voces de los personajes que pueblan la novela, se pone en movimiento una narración plural por la cual una barriada popular de Cienfuegos, en su singularidad, podría llegar a leerse como sinécdoque de una microhistoria isleña. En ese camino, crea un espacio cultural dominado por la presencia de negros y mulatos cubanos, “afrodescendientes” como suele nombrarlos la bibliografía oficial, ya no como representaciones del otro (una otredad lejana e incluso pintoresca) ni como figuras ejemplares sino como ciudadanos que suman, a los males que afectan a la mayoría de la sociedad, el prejuicio racial. Se puede decir entonces que el texto reorganiza el espacio cultural cubano desde el momento en que, además, se sostiene en las formas populares del habla, en los refranes y en formas de la religiosidad afrocubana que, más allá de prohibiciones, invisibilización y prejuicio, recorren subterráneamente una cultura nacional que se resiste a su condición caribeña.

El archivo y los restos

Pero acuérdesese su merced, cuando lea, que yo soy esclavo; y que el esclavo es un ser muerto ante su señor.

Juan Francisco Manzano (2007: 125)

Los fragmentos hasta aquí evocados provienen de diversos tiempos y espacios, los separan huecos y agujeros que dejan ver, hacen resplandecer la falta, el vacío con el cual, desde hace siglos, polemiza la voz de Juan Francisco Manzano, el esclavo cubano que, habiendo realizado la hazaña de la escritura, presenta en una carta del 25 de junio de 1835 su autobiografía, a la que llama “la carrera de mi vida” (2007: 125). Una ocasión en la que, además de analizar las disyuntivas propias de la escritura, de toda escritura, Manzano define, como dice el epígrafe, la perenne condición del esclavo frente al amo: “es un ser muerto ante su señor”. Nacido en 1797, en la esclavitud adquiere numerosas habilidades hasta el momento en que “[...] determiné darme a otro estudio más útil, que fue el de aprender a escribir: grande apuro porque no hallaba cómo empezar, no sabía cortar

plumas y me guardaría de tomar ninguna de las de mi Señor: sin embargo ¿qué hice?” (Manzano 2007: 104).

Las cartas, los poemas de Manzano pero sobre todo su autobiografía son algunos de los milagros que nos proporciona el archivo; las manipulaciones y el ocultamiento que la han rodeado desde antes de su primera publicación completa en 1937, de enorme interés histórico y filológico, han sido reseñados por diversos estudiosos aunque en esta oportunidad hemos utilizado la edición de William Luis (2007). Sin entrar aquí en el análisis de esas circunstancias, más que eruditas, interesa sobre todo alcanzar el significado que adquiere la escritura misma de la autobiografía: “Para Manzano, la autobiografía significa tener acceso a una nueva escena de escritura, cargada de ansiedad [...]. Las preguntas que se formulan en esta carta [la enviada a Domingo del Monte el 25 de junio de 1835], las reflexiones que inspira la escritura del yo, el recelo que se experimenta, son parte de los dilemas típicos de todo autobiógrafo” (Molloy 1996: 60-61).

La misma ansiedad quizás, similar audacia y determinación se recuperan en la narración del proceso de adquisición de la escritura cuando, ante el dilema, responde a la pregunta formulada más arriba “¿qué hice?” (Manzano 2007: 104).

Compré mi taja-pluma, plumas y papel muy fino y metía entre llana y llana algún pedazo de los que mi Sr. botaba escrito: con el fin de acostumbrar el pulso a formar letras, e iba siguiendo la forma que tenía debajo, con cuya invención antes del mes, ya hacía renglones, logrando la forma de letra de mi amo, por lo que hay cierta identidad entre la suya y la mía. (2007: 104)

Más allá de que se trate del mismo procedimiento por el que aprendió a dibujar siendo niño (recogiendo y copiando los restos de dibujos abandonados por los hijos de los amos), la trascendencia de esta nueva habilidad no pasa desapercibida:

Prohibióseme la escritura pero en vano; porque todos se habían de acostar, y entonces encendía mi cabito de vela, y me desquitaba a mi gusto, copiando las más bonitas letrillas de Arriaza, a quien imitando siempre, me figuraba que con parecerme a él ya era poeta o sabía hacer versos. (Manzano 2007: 105)

En un contradictorio y complejo pasaje del copista al autor, del escriba al escritor, se constituye uno de los textos fundamentales del recorrido que venimos realizando; no es posible considerarlo un jirón como sí lo fueron los escasos restos, incluso las borrosas fotografías que quedaron de los campos de concentración tal como los analiza Didi-Huberman (2007). Esos jirones, esas desgarraduras en cambio son las que han quedado en *El negrero* (1941), la formidable novela-documento publicada por el español hecho cubano Lino Novás Calvo cuando registra los gritos de desesperación, los llantos, los gemidos que se elevan de las bodegas de los barcos negreros que arrearon a millones de africanos hacia América en los inacabables años de la trata.

Epílogo

Los textos seleccionados y las imágenes visuales y sonoras que evoca este capítulo son parte de un archivo laberíntico en el que es muy difícil orientarse; lo dificulta su propia heterogeneidad, los huecos que lo atraviesan, la ideología y las interpretaciones de la historia que lo empapan; es posible, sin embargo, que, como procedimiento, el ejercicio del montaje, el dispositivo utilizado, ayude a iluminar la oscuridad, los elementos de barbarie que se esconden en los documentos de cultura que rodean esa multiplicidad, esos espacios construidos en la precariedad y la resistencia del universo caribe.

Bibliografía

- Abbeele Van Den, Georges (1992). "Introduction". "The Economy of Travel", *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*, Minneapolis: University of Minnesota, XIII-XXX.
- Anderson Imbert, Enrique (1952). "Rubén Darío, poeta", *Rubén Darío. Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, VII-LI.

- Arlt, Roberto (2019). *Aguafuertes cariocas. Crónicas inéditas desde Río de Janeiro*, Gustavo Pacheco (investigación y prólogo), Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Balderston, Daniel (2006). "Introducción. Las lecciones del maestro", *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, Daniel Balderston (comp.), Rosario: Beatriz Viterbo, 7-19.
- Cabrera Infante, Guillermo (1974). *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona: Seix Barral.
- Cané, Miguel (1949) [1884]. *En viaje*, Marcos Victoria (prólogo y notas), Buenos Aires: Estrada.
- Casamayor-Cisneros, Odette (2013). *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Castellanos Moya, Horacio (2011). "La tragedia del hereje", *La metamorfosis del sabueso*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 100-115.
- Cortázar, Julio (1984a) [1976]. "Apocalipsis en Solentiname", *Nicaragua. Tan violentamente dulce*, Buenos Aires: Muchnik, 18-24.
- (1984b). "Apuntes al margen de una relectura de 1984", *Nicaragua. Tan violentamente dulce*, Buenos Aires: Muchnik, 8-17.
- Cúneo, Dardo (1955). *José Martí. Argentina y la Primera Conferencia Panamericana*, Buenos Aires: Transición.
- Darío, Rubén (1896). *Los raros*, Buenos Aires: La Vasconia.
- (2003) [1909]. *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*, Tieffemberg, Silvia y Víctor Goldgel Carballo (prólogo, edición y notas), Miguel Alberto Guérin (estudio preliminar), Buenos Aires: Corregidor.
- Davis, Wade (1986). *La serpiente y el arco iris. Historia secreta de la magia, los zombis y el vudú*, Buenos Aires: Emecé.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Catálogo. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas>
- Didi-Huberman, Georges y Knut Ebeling (eds.) (2016). "El archivo arde", Traducción de Juan Antonio Ennis, <https://filologiaunlp.files.wordpress.com> (Bibliografía de Cátedra UNLP).
- Gala, Marcial (2015) [2012]. *La Catedral de los Negros*, Celina Manzoni (prólogo), Buenos Aires: Corregidor.

- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guérin, Miguel Alberto (2003). "Estudio preliminar", *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*, Buenos Aires: Corregidor, 17-44.
- Guillén, Nicolás (1976) [1934]. "Palabras en el trópico". "West Indies Ltd.", *Sóngoro cosongo. Motivos de son. West Indies Ltd. España*, Buenos Aires: Losada, 49-100.
- King, John (1989). *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México: Fondo de Cultura Económica.
- La Redacción (1965). "Sobre este número", *América Latina. Sur*, 293, marzo-abril; sin numeración.
- Mackenbach, Werner (2002). "Representaciones del Caribe en la narrativa centroamericana contemporánea entre una perspectiva exterior y una perspectiva interior", *Reflexiones* 82, 2: 113-124.
- Manzano, Juan Francisco (2007). "Autobiografía", *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Edición, introducción y notas de William Luis, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 79-116.
- (2007). "Carta, Habana 25 de junio de 1835", *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Edición, introducción y notas de William Luis, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 123-124.
- Manzoni, Celina (1989). "Alfonso Reyes: la conversación infinita", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Los Complementarios/4, Madrid, Octubre de 1989.
- (1995). "Escritos con el cuerpo", en: José Martí, *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*, Buenos Aires: Biblos, 13-33.
- (2015). "Destinos cruzados en la Cuba del siglo XXI. *La Catedral de los Negros* de Marcial Gala", Buenos Aires: Corregidor, 7-25.
- (2018). "Darío y sus precursores. *Los raros* en un nuevo siglo: Borges, Bolaño y Vila-Matas", *Centroamericana* 28, 1: 131-147.

- Martí, José (1995). *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*. Celina Manzoni (edición y estudio preliminar), Buenos Aires: Biblos.
- (1998) [1878]. *Guatemala*. María Talavera y Pedro Pablo Rodríguez (edición crítica), La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- (2005). “Apuntes de viaje”, *José Martí. Nuestra América*, Juan Marinello (prólogo y cronología), Hugo Achugar (selección y notas), Cintio Vitier (cronología), Antonio Bastardo Casañas (actualización de cronología y bibliografía), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 15: 263-299.
- Molloy, Sylvia (1996). “De la sujeción al sujeto: La ‘Autobiografía’ de Juan Francisco Manzano”, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica, 52-77.
- Novás Calvo, Lino (1941). *El negrero. Vida novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava*, Buenos Aires/México: Espasa-Calpe.
- Nuez, Iván de la (2010). *Inundaciones. Del Muro a Guantánamo: invasiones artísticas en las fronteras políticas, 1989-2009*, Barcelona: Debate.
- Núñez, Estuardo (1977) [1972]. “Lo latinoamericano en otras literaturas” en: César Fernández Moreno (coordinación e introducción), *América Latina en su literatura*, México/París: Siglo XXI/Unesco: 93-120.
- Ocampo, Victoria (1980). “A José Ortega y Gasset”. *Correspondencia. Sur* 347, julio-diciembre: 143-146.
- Pampín, María Fernanda (2016). “La tradición norteamericana en José Martí entre filosofía y literatura”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45: 47-73 <http://dx.doi.org/10.5209/ALHI.55114>
- Phaf-Rheinberger, Ineke (2003). “El papiamento y una narrativa de la modernidad: indagación literaria de la música popular en Curaçao”, *Revista Iberoamericana*, LXIX/ 202: 849-862.
- (2005). *La Belle Caraïbe. The Art of José María Capricorne*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Rozitchner, León (1963). *Moral burguesa y revolución*, Buenos Aires: Procyon.

- Sarmiento, Domingo F. (1981) [1849]. "Río de Janeiro". *Viajes*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 59-80.
- Sartre, Jean Paul (1969). *Huracán sobre el azúcar*, Buenos Aires: Uno.
- Schnirmajer, Ariela (2017). *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las Escenas Norteamericanas de José Martí*, Buenos Aires: Corregidor.
- Viñas, David (1982) [1964]. "El viaje de la izquierda". *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 68-77.
- Zanetti, Susana (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, Buenos Aires: Eudeba.

Agua por todas partes: reescrituras piñerianas en la Cuba del siglo XXI

Ana Eichenbronner

Introducción

La isla rodeada de agua de Piñera nos antillaniza del mismo modo que el negrismo o el afrocuibanismo: en tanto flota desligada de cualquier vínculo con una tradición previa, con un legado que es la expresión, en la perspectiva y la práctica origenista, de lo cubano, de la identidad.

Waldo Pérez Cino (2014: 59)

La tierra se habrá reducido bastante, pienso, en el 2045, y con ella la isla donde vivo, Cuba, será aún más isla, casi islote, y aquellas palabras de Virgilio Piñera *la maldita circunstancia del agua por todas partes* tendrán un peso más definitorio. Para ir de La Habana hasta Santiago en vez de tren tendremos barco, Cuba será un lugar angosto, pero aun así hermoso, lleno de esas catedrales de que habló Lezama que quedaban en el futuro y que ahora quedan bajo el agua.

Marcial Gala (2015)

Pensar la isla de Cuba a partir de sus producciones literarias y, al mismo tiempo, analizar esta literatura haciendo foco en las representaciones de lo insular, resulta una tarea no exenta de múltiples complejidades de las que dan cuenta los debates en torno a las tradiciones culturales en que los escritores se inscriben como continuadores o detractores, generando movimientos de ruptura a la vez que nuevas aperturas del campo literario.

En este trabajo intento focalizar ciertas tensiones que la propuesta del escritor Virgilio Piñera (1912-1979) genera dentro del campo cultural a partir de su irrupción en las letras cubanas con el poema “La isla en peso”, publicado en 1943. Cómo se gestan

algunas “batallas” que tienen como eje las representaciones de lo insular, cuáles son las polémicas en torno a las imágenes de la isla que la literatura proyecta, de qué forma aparece el problema del agua como elemento perturbador y catastrófico que será reflejado en su propuesta casi de modo obsesivo y cómo repercuten las metáforas marinas creadas por Piñera, relacionadas con el encierro, la enfermedad y la destrucción, en las poéticas de Ena Lucía Portela y Margarita Mateo Palmer, herederas de muchos de los gestos que han distinguido a Piñera como representante de una nueva estética insular, escritoras que indagan y dan cuenta de las tensiones alrededor del problema del canon, de la lectura, de la escritura y de cómo se irá reconfigurando en Cuba la centralidad de ciertos autores hacia el siglo XXI.

El poeta de las destrucciones

Hay que saltar del lecho y buscar la vena mayor
del mar para desangrarlo

Virgilio Piñera (1998: 23)

Con “La isla en peso” (1943) Piñera se coloca en el centro del debate en torno a lo insular, confrontando con el que inicia José Lezama Lima cuando en 1937 publica el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. En ese texto Lezama desarrolla una teleología que propone refundar Cuba a través de construcciones artísticas. El autor de “Noche insular, jardines invisibles” afirma que el lenguaje poético no logra encontrar un fin en sí mismo y que por ello se aísla. Obtiene así la idea matriz que le permite establecer equivalencias entre poesía e isla y apostar a un arte poético sagrado y rodeado –como las islas– de misterio: “La ínsula distinta en el cosmos o, lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el cosmos” (Lezama Lima 1981a: 198). En consonancia con la tesis de Lezama Lima, María Zambrano publica en 1948 un texto en la revista *Orígenes* con el que construye una nueva versión del mito de la isla,¹ gesto fundacional que le provee al grupo

¹ En los años 40 en Cuba, afirma Waldo Pérez Cino (2014), prima la percepción de un vacío con respecto a lo literario y un malestar con respecto a la identidad.

una ontología poética y filosófica: “Sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como sustancia misma. Cuba: sustancia poética visible ya. Cuba: mi secreto” (Zambrano 1996: 97), escribe. Las islas son para ella “sustancia poética”, “patria prenatal” conformada por una realidad carnal olvidada, a la vez que un estado de despertar de la *physis* (la naturaleza) en que materia y espíritu constituyen una unidad no diferenciada que revela un estado de creación poética sagrada. Más tarde y en otros ensayos, Zambrano se refiere también a Cuba como espacio prenatal y a lo cubano como espacio arquetípico, representado por la isla.

Con “la maldita circunstancia del agua por todas partes” Piñera (1998 [1943]: 33) parece entonces responderle a Lezama para negar también la poética que construye laboriosamente *Orígenes*, o para mostrar el reverso de esas construcciones. En la propuesta de Piñera la condición insular aparece no como atributo poético positivo sino como maldición, allí el mar es una fuerza negativa que avanza sobre lo que existe para destruirlo, como un cáncer: “Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer/ hubiera podido dormir a pierna suelta” (33) enuncia el poema y con él Piñera, según Duanel Díaz (2005), realiza la primera de una serie de rupturas, incorporando al ambiente cultural de los años cuarenta el existencialismo y las repercusiones antillanas del surrealismo. Ruptura que continúa más adelante cuando se separa definitivamente del grupo *Orígenes* para crear la revista *Ciclón* junto a José Rodríguez Feo.

Las representaciones del mar como cáncer que rodea peligrosamente los cuerpos, los objetos y el paisaje, sumadas al mar mismo como peligro, se profundizan con la imagen del huracán, tan conocida y temida en el ámbito caribeño. Esta imagen le sirve a Piñera para representar su gesto: el de arrasar con lo establecido, el de derribar lo construido por la tradición anterior. Juan Carlos Quintero Herencia (2016) propone que la tromba marina, el huracán y el ciclón pueden ser leídos como despliegues de una teoría de la imagen, ya que se trata de sig-

Es por eso que aparece la necesidad de construir mitos nacionales asociados a lo poético que tienen su centro en el discurso origenista. Según Rojas (2006), la literatura cubana del siglo XX padece la ansiedad del mito.

nos que remiten a un desorden mayor, la puesta en manifiesto de lo catastrófico, una “invitación al aturdimiento”. Podemos entonces afirmar que Piñera invita al aturdimiento porque habilita formas perturbadoras de pensar la literatura y la nación, creando reacciones muchas veces adversas dentro del campo cultural. No es casual que la revista de nombre *Ciclón* tenga como imagen de portada un dibujo (realizado por el gran pintor cubano Mariano Rodríguez) que representa la cabeza de un joven que sopla con fuerza, casi con violencia. Arriba de esa cabeza, en letras grandes, se lee el nombre de la revista. Es interesante que ese ciclón, ese viento huracanado, provenga en el dibujo del cuerpo de un hombre y no del cielo ni del mar. Sale además de la boca, como las palabras.²

Estas primeras disputas son centrales en cuanto empujan a Piñera hacia un espacio marginal que él capitaliza para construir su poética. Del mar “como un cáncer” (1998: 33) a la contundencia destructiva del huracán, del ciclón, Piñera crea la metáfora que le sirve para discutir postulados estéticos y tomar distancia del grupo *Orígenes* al que ataca sistemáticamente desde la nueva revista *Ciclón*. Según Francisco Morán, el de Piñera es un discurso que “descalifica y socava el mito” (2001: 112). “La isla en peso” de Piñera inaugura una nueva tradición que recupera las disidencias, que expone el reverso del esencialismo afirmativo del origenismo para proponer una dialéctica “que asuma también lo negador, las destrucciones” (Ponte 2004: 112) como contrapeso necesario de la teleología origenista. Ponte se refiere a ella como “la tradición cubana del NO” recuperando, con sentido inverso, los reproches de Vitier³ a “La isla en peso”, para rescatar esa sensibilidad negadora sobre la que Arrufat también apunta en sus memorias cuando cuenta que Piñera era

² En su artículo “El ojo del huracán: la narrativa de Ena Lucía Portela” (2019), María Virginia González se detiene en la nota editorial escrita por Virgilio Piñera para el primer número de la revista (1955) y señala el intento de este nuevo grupo (con Piñera y Rodríguez Feo a la cabeza) de borrar a *Orígenes* de un golpe “en un enfrentamiento entre el ejército del pasado y las huestes del presente” (s/p).

³ Los reparos de Vitier al afrocubanismo (representado por la poesía de Guillén) y a la “La isla en peso” de Piñera reproducen el arraigado tópico criollo del “peligro antillano” que afirma la civilización hispano católica frente a una amenaza localizada en el Caribe. Ver Duanel Díaz (2005).

un “tipo lioso, inesperado en sus reacciones, contradictor, siempre en busca de camorra intelectual. Su hermano lo llamó para siempre ‘la oscura cabeza negadora’” (Arrufat 1994: 13).

“La tradición cubana del NO” será entonces recuperada, casi medio siglo después de la irrupción de Piñera en el campo literario cubano, por un grupo de escritores que se consideran sus herederos. Según Damaris Calderón (2009), en estos nuevos autores podemos advertir una “mirada tenue” que problematiza la posibilidad de la representación y que se ha llamado poética de la negación o del vacío.

Ciclón en el Río de la Plata

Pocos años después de publicar el bello y polémico poema “La isla en peso”, ya en Argentina (país en el que residió entre 1946 y 1958), Piñera publica sus célebres *Cuentos fríos* (1956), luego de la novela *La carne de René* (1952), con claras influencias de la poética que propone el escritor polaco Witold Gombrowicz, al que conoce en Buenos Aires y junto a quien se embarca en diversos proyectos como la publicación de dos provocadoras revistas literarias y la traducción al castellano de la novela *Ferdydurke*, que Piñera emprende en conjunto con otros escritores extravagantes de entre los cuales ninguno entiende polaco.

La estancia argentina de Piñera como corresponsal primero de *Orígenes* y luego de *Ciclón* pone en contacto su propuesta con la del grupo *Sur*⁴ en Buenos Aires, en especial con Borges y Silvina Ocampo (los dos argentinos que posiblemente más le interesaron), y sobre todo con Gombrowicz, junto a quien funda dos revistas burlescas –*Aurora* y *Victrola*– en su afán por ocupar el lugar de niño terrible de las letras, esta vez junto al escritor polaco. Sus afinidades estéticas y cierto humor corrosivo hermanan a ambos intelectuales, que comparten aventuras de lo más peculiares en la Buenos Aires cosmopolita y culta de

⁴ Nancy Calomarde (2010) estudia en profundidad las relaciones entre las revistas *Sur* y *Orígenes* y el rol de Piñera como mediador y posibilitador de este contacto fundamental para la cultura latinoamericana en su libro.

la época.⁵ También aquí, y a pesar de cierta cercanía que logra con importantes integrantes del grupo *Sur*, se mueve en zonas marginales desde las cuales promueve, por ejemplo, la idea de “matar” a Borges. Para esta época emprende la traducción de *Ferdydurke*, en los altos de un café billar de la Avenida de Mayo porteña donde se reúne el “Comité de traducción de *Ferdydurke*” –como lo bautizó el escritor polaco– que, presidido por Piñera, contaba con otro cubano, Humberto Rodríguez Tomeu, como integrante del grupo de traductores, del que formó parte también Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio Fernández. No faltaron algunos *habitués* del lugar, que desde la mesa de café o la de billar sugirieran a los traductores palabras –muchas de ellas inventadas, como “culeíto”– incluidas en la edición argentina de la novela. La peculiaridad de esta empresa fue –como ya dijimos– que ninguno de los traductores conocía la lengua polaca, y que sólo contaban con el escaso dominio del castellano de Gombrowicz, quien escribía como podía una primera versión que luego los traductores, valiéndose de las discusiones entre Piñera y el autor del *Ferdydurke* en francés, adaptaban a un castellano peculiar, casi una lengua nueva. La traducción del *Ferdydurke* de Gombrowicz es, según Ricardo Piglia, una de las experiencias más extravagantes y significativas que se recuerden. Se trata para Piglia de un “texto único” en el que el español está forzado casi hasta la ruptura: “crispado y artificial, parece una lengua futura. Suena en realidad como una combinación (una cruza) de los estilos de Roberto Arlt y Macedonio Fernández” (1987: 13).

Espacialmente lejos de la escena intelectual cubana, pero al mismo tiempo cerca por sus colaboraciones en las revistas, Piñera continúa agitando desde el sur el ambiente cultural de la isla. Y a su regreso, luego del triunfo de la Revolución, funda junto a Guillermo Cabrera Infante y otros jóvenes intelectuales una nueva revista (*Lunes de Revolución*), a la vez que dirige el proyecto editorial de Ediciones R donde vuelve a publicar sus *Cuentos fríos* y *Pequeñas maniobras* (1963), una novela que, como *La carne de René*, presenta de manera obsesiva el tema de la fuga y la huida imposible, el acecho y la resistencia de los cuerpos.

⁵ En algunas entradas del *Diario argentino* de Gombrowicz (2006) aparecen comentarios sobre la singular relación que mantuvo con Piñera.

Mientras tanto, continúa escribiendo teatro y publica numerosas intervenciones como crítico cultural en *Lunes* hasta que en 1961 la censura del documental *PM* de Sabá Cabrera por parte del Estado cubano desemboca en el encuentro de Fidel Castro con los intelectuales, en el que sólo Piñera se atreve a tomar la palabra para expresar su temor de que el gobierno intente intervenir la cultura.⁶ Estos acontecimientos desencadenan el cierre de la revista y, al año siguiente, la tristemente conocida “Noche de las tres P” en que el Ministerio del Interior ordena redadas policiales contra prostitutas, proxenetas y “pájaros”. Entre los detenidos figura Virgilio Piñera, quien duerme una noche en los calabozos de la prisión de El Príncipe. Este acontecimiento termina de truncar los proyectos de Piñera; hasta su muerte en 1979 vivirá en la pobreza y el ostracismo, con miedo⁷ y sin posibilidades de publicar los textos que sin embargo nunca dejó de escribir.

Piñera en la isla inundada

La saturación acuática condiciona, paradójicamente, la dicción del poeta quien ejercitará una lengua ácida ante cualquier relato que intente monumentalizar o santificar la singularidad isleña.

Juan Carlos Quintero Herencia (2016: 382)

La obra de Piñera da cuenta de su peculiar trabajo con el lenguaje, con la oralidad, especialmente en su modo de utilizar los registros del habla popular dentro de relatos ubicados en zonas siempre al margen (por su posición respecto del canon, por su gesto provocativo). Por un lado trabaja un estilo de escritura original, minimalista, en contraste con la estética del

⁶ El 16 de julio de 1961 Fidel Castro se reunió con un grupo de intelectuales a discutir sobre la relación entre estos y la Revolución. Leandro Estupiñán en su libro *Lunes: un día de la Revolución Cubana* (2015) relata con gran pericia estos sucesos.

⁷ En 1971 Heberto Padilla fue acusado de perpetrar actividades subversivas contra el gobierno. Después de 38 días de prisión, Padilla se presentó en la Unión de Escritores y leyó una “Autocrítica” durísima en la que señaló a otros escritores cubanos (entre los que se encontraba Piñera) como “contrarrevolucionarios”. Estos hechos son conocidos como “El caso Padilla”.

barroco de *Orígenes*, por el otro, son llamativos sus modos de desacralizar la literatura presentando una poética cercana a lo monstruoso, con un original tratamiento del tiempo y del espacio, de los géneros, de los personajes, entre otras peculiaridades que vuelven perturbadora su propuesta, tanto para los lectores que fueron sus contemporáneos como para los de nuestra época, entre muchos de los cuales se sigue leyendo con cierta incomodidad. Es quizás por algunas de estas cuestiones que a partir de la propuesta de Piñera se van a ir armando nuevos tejidos que posibilitarán la emergencia de escritores que construyen su literatura desde otros paradigmas.

Julio Premat (2009) estudia el funcionamiento de Macedonio Fernández dentro del campo literario argentino en cuanto construcción posterior de sus herederos, no sólo como escritor, sino, fundamentalmente, como autor de una concepción de la literatura. Por tanto, la figura de Macedonio construida posteriormente sobrepasa a la de escritor, según Premat porque plantea las preguntas acerca de cómo escribir, qué escribir y cómo inventar una modalidad de autor en ciertas coordenadas culturales. Su posición de marginal y raro dio lugar a que su rareza y su marginalidad terminaran siendo fundacionales. Algo sin dudas similar ocurrió con la figura de Virgilio Piñera dentro del campo cultural cubano hacia fines del siglo XX.

Portela bajo el agua

También hay grietas en los muros. Grietas verticales, de las peligrosas. En temporada ciclónica el agua entra por todos lados (excepto por la pila, claro) y mi vida se llena de palanganas y cubos destinados a cazar goteras.

Ena Lucía Portela (2015: 31)

Parece una escena bajo el mar, dentro de una pecera, en cámara lenta. Moluscos.

Ena Lucía Portela (1999: 8)

Una de las propuestas literarias más interesantes que comienza a gestarse en los años noventa es, sin dudas, la de Ena

Lucía Portela. Me detengo en su cuento “El viejo, el asesino y yo” (1999) porque allí el conflicto se teje alrededor del problema de la tradición literaria y de la herencia. Es un cuento –como “El Aleph” de Borges– sobre poéticas, escritores y lectores, sobre sus luchas por ocupar ciertas posiciones dentro del campo literario, sobre el lugar de la literatura. Dos escritores jóvenes (el muchacho y la narradora) compiten por ganar la atención y el reconocimiento del escritor mayor llamado “el viejo” y quien representa el saber del maestro a causa de la relación que mantuvo con Virgilio Piñera.

El escenario de la historia es una casa en altos con balcón, un departamento antiguo de esos que abundan en La Habana Vieja, aunque también, como dice la narradora, “parece una escena bajo el mar, dentro de una pecera” (1999: 8), es decir, una escena con agua por todas partes, agua y encierro, porque transcurre –o “parece” transcurrir, según observa la escritora que protagoniza el relato– dentro de una pecera y en el fondo del mar. Portela crea piñerianas imágenes acuáticas del encierro, del “encarcelamiento” de estos personajes que no obstante se encuentran al aire libre alrededor del escritor, quien dialoga con los jóvenes desde el sillón hamaca del balcón de la casa. Según cuenta Arrufat en sus memorias, Piñera tenía la costumbre de escribir cada mañana en el balcón de la casa familiar, una actividad que formó parte de su rutina casi inalterable. El balcón del cuento de Portela parece remitir una vez más a él. Por otra parte, y en relación con las representaciones literarias de estos espacios al aire libre que son bordes permeables entre el interior y el exterior de la vivienda, a fines del siglo XX las tertulias en la terraza de la poeta Reina María Rodríguez fueron el espacio en el que se gestaron el grupo PAIDEIA y la revista *Diáspora(s)*. Ambos proyectos crecieron desvinculados y críticos de las instituciones culturales oficiales, y fueron fundamentales para la cultura cubana, en especial para la poesía, la narrativa y la crítica literaria. Luego, la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez, Karla Suárez, Ronaldo Menéndez, entre otros, y algunas películas cubanas entre las que se destacan “Juan de los muertos” (Brugués 2012) y “Conducta” (Daranas 2014), instalan la terraza como espacio privilegiado para observar la ciudad desde arriba, espiar sin ser visto, y también como lugar

de escondite o incluso de huida por los techos. No es casual que el personaje de “el viejo” le pregunte a la narradora si tiene una casa con balcón y que ella responda: “No, pero sí una terraza” (1999: 2), y que más adelante agregue: “Pienso en Amelia mientras observo el rostro del viejo, quien todo este tiempo ha estado divagando despaciosamente y algo frívolo sobre la importancia de los balcones y las terrazas en la vida de la gente” (1999: 5). En su primera novela, *El pájaro: pincel y tinta china* (2012 [1998]), Portela se ocupa de parodiar estos encuentros de escritores en la azotea, desarmando, de paso, también ese mito de origen de cierta intelectualidad habanera:

También se pueden satisfacer ansiedades más complicadas como esa, tan recurrente y contagiosa, de leer textos en voz alta, incluso a grito pelado (la azotea se presta como ningún otro sitio para el *performance* y la comedera de raspa), desde epigramas y cuentos minimalistas hasta novelas no demasiado extensas –en el caso de un “novelongo” habría que entrar a negociar el número de sesiones. (Portela 2012: 166)

Graciela Salto observa que cierta literatura cubana escrita a partir de 1980 se caracteriza por una especial desconfianza sobre las palabras y los mitos. La insularidad, tantas veces afirmada, “aparece ahora como un sema negativo y se multiplican las escenas narrativas en lugares cerrados, ambientes sombríos, lúgubres, íntimos que en oposición a la identidad fuerte (propia del sujeto revolucionario) recuerdan “la maldita circunstancia –virgiliana– del agua por todas partes” (Salto 1999: 12).

El personaje del viejo del cuento alude al escritor Antón Arrufat, albacea de Piñera y autor de *Virgilio Piñera entre él y yo* (1994), un libro de memorias sobre su maestro y amigo en el que Arrufat relata lo que sabe de la vida de Piñera a partir de la estrecha relación que los ha unido. Fue publicado durante el llamado “período especial” que se inicia en Cuba luego del derrumbe del campo socialista (y se prolonga hasta entrado el siglo XXI), desencadenando una época de pobreza y escasez de todo tipo, época en que, paradójicamente, vuelve a circular en Cuba parte de la obra de Piñera después de más de veinte años de prohibiciones (que coinciden con los de la relación entre ambos escritores). Con las memorias, Arrufat construye su pro-

pia versión del maestro, a la que se suman también los prólogos de sus cuentos completos reeditados en la década del noventa. Durante los mismos años, otros importantes autores –Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy y Abilio Estévez– escriben desde el exilio textos que señalan el impacto que Piñera ha provocado en ellos. Pero es sin dudas Arrufat quien más se ocupa de “recuperarlo”, no sólo como escritor sino como intelectual disidente, homosexual y amigo. Piñera es tema de conversación entre escritores, es casi una obsesión de Arrufat, como lo es Borges para Bioy Casares, según queda explicitado en el polémico libro de memorias de Bioy que lleva el nombre del otro: *Borges*. Lo que Arrufat hace es hablar de Piñera para escribir sobre sí mismo, un gesto que también nos recuerda el de Bioy Casares, detallando en su diario personal las conversaciones mantenidas con Borges y sus propias impresiones sobre ellas. Sobre Piñera, Arrufat anota:

El modo de relacionarse y de conversar, aquel singular socratismo tropical, crudo, un tanto cimarrón, me ayudaron, como a otros jóvenes escritores, a convertir en palabras dudas y problemas inexpresados, que abandonaron el limbo de lo dolorosamente inefable, y empezaron a ser gobernados como una forma de conocimiento personal. (1994: 32-33)

Lo que hace Portela en “El viejo, el asesino y yo” es problematizar esa memoria y poner en evidencia las luchas dentro del campo literario cubano por apropiarse de la figura y de la estética de Piñera, así como las relaciones complejas dentro del mundo de los escritores en las que intervienen el amor, el odio, la envidia y el recelo, al mismo tiempo que se erigen ciertos monumentos y se regulan las maneras de revisar el pasado como modo de habitar de manera crítica el presente. En este relato la pregunta se articula sobre el problema de los maestros y los herederos, y se cuestionan los modos en que se construyen las valoraciones y los reconocimientos:

Quizás piensa todavía en el muerto, un muerto que le sirve para descalificar al resto de la humanidad conocida y por conocer. Empezando por mí, desde luego, que no soy como era él. Para nada. Es lógico, pero me incomoda. [...] Querría decirle que a mí también me gusta su muerto. (Portela 1999: 8-9)

María Virginia González señala que Portela adopta una posición en la narrativa cubana que ella define como “el ojo del huracán”, porque crea un tipo de “narrador zigzagueante, huido, que interviene, observa, señala, amonesta, indica. En fin, el ojo que desoculta el proceso de escritura [...]. Portela desarma el proceso de escritura con el que trabaja en cada una de sus obras” (González 2019). Desde su primera novela *–El pájaro: pincel y tinta china–* Portela despliega los ejes sobre los que asienta su escritura, comenta también González. Aparecen como una constante en su obra la crítica al mundillo literario, la creación de personajes cuya sexualidad rompe con la heteronormatividad, el quiebre con el espacio, con esa Cuba idealizada que construyen otros discursos, y una desbordante intertextualidad que requiere de un lector avezado. El uso del sarcasmo, la ironía y la acidez son también características de su literatura, tan íntimamente emparentada con la propuesta de Piñera, a quien sin dudas alude una y otra vez:

Trabajo mucho, reviso y reviso cada frase, cada palabra. Reinvento, juego, asumo otras voces, muevo las sombras de un lado a otro como en un teatro de siluetas donde veinte manos delante de una vela pueden figurar un gallo, desdibujó algunos contornos, cambio nombres y fechas, pero, desde luego, los modelos siempre se reconocen, en mis personajes y sus peripecias, sus propias imágenes que son sagradas, claro está. Qué falta de respeto. (Portela 1999: 3)

Portela discute la especificidad del discurso literario, por ello introduce en sus textos el humor y la violencia como herramientas para transgredir y subvertir lo establecido, para “faltarle el respeto” a lo que se presenta incuestionable, a la tradición y a las lecturas que la recuperan. Las protagonistas de sus relatos, en su mayoría mujeres, son descritas como seres de una nueva época, se ven y son vistas por los otros personajes como representantes de las nuevas ideas disociadas de la tradición. En *Cien botellas contra una pared*, Zeta, la protagonista de la historia (que es también doble de su amiga escritora Linda, quien escribe una novela de igual nombre y asume características biográficas de la propia Ena Lucía Portela), anota:

Quizás esté ahora mismo detrás de mí, leyendo esta página por encima de mi hombro con oligárquica reprobación y muchas ganas de arrebatarme el lápiz. ¿Quién soy yo, tan fresca, para hablar así de él, de su vida privada? [...] ¡Ah, si él supiera! Me gusta la gente que se pierde. Si yo pudiera, me perdería también. (Portela 2015: 32)

Portela desoculta el proceso de escritura que es también tema sobre el que elige escribir, casi de modo obsesivo. Un gesto que la emparenta con las propuestas de Reinaldo Arenas, Margarita Mateo Palmer, Marcial Gala, Pedro de Jesús y Jorge Ángel Pérez (sin dudas “el muchacho” del cuento de Portela), piñerianos que construyen personajes escritores y ficcionalizan en sus novelas los propios procesos de escritura.⁸ Escritores que actúan, según la receta de su maestro, como “escribientes”, diferencia que Arrufat señala como propia de la poética de Piñera:

No se era entonces escritor sino *escribiente*: una víctima de la simulación estética. Este es el tema de varios ensayos, “En el país del arte” y “Nota sobre la literatura argentina de hoy”, escritos en Buenos Aires en 1947, y de *Muecas para escribientes*, libro póstumo que acabo de citar, y desde este punto de vista, el más importante de sus cuatro volúmenes de cuentos: en él traza su poética. (1994: 21)

“El viejo, el asesino y yo” termina con la destrucción de la narradora que relata desde su propia muerte la caída por las escaleras de la protagonista provocada por el muchacho con el que ha estado disputando la atención y el amor del viejo. En su intento desesperado por detenerla –mientras corre a encontrarse con el viejo que parece estar esperándola fuera de la casa–, el joven amante del escritor la abofetea con fuerza y ella cae mientras relata de modo peculiar la tragedia, como el alpinista de “La caída” de Piñera (1956), quien pierde por partes el cuerpo mientras observa el desmembramiento de su compañero, lo que no le impide seguir relatando con calma la destrucción y la llegada triunfal a tierra de las únicas partes que se han salvado de esos cuerpos: sus ojos y la barba gris del otro alpinista. En

⁸ Escribí con mayor amplitud sobre estos aspectos en mi trabajo “Ecos de Virgilio Piñera: la escritura como tema en las propuestas de los nuevos escritores cubanos” (Eichenbronner 2015)

el cuento de Portela, una narradora “fría”, a la medida de los narradores de Piñera, se pregunta: “¿Era tan fácil? A partir del segundo descanso no soy yo quien rueda por la escalera, es sólo mi cuerpo. Dejo de oír. Me siento flotar, algo se hace lento. Hay un abismo, un resplandor. Pienso en Amelia” (1999: 9).

Quintero Herencia (2016) propone pensar la imagen de la tromba marina como la representación de la fuerza que arrastra un tipo de espacio, como la figura de la experiencia en que un sujeto se asoma a su disolución. Al igual que Piñera, Portela experimenta con los procesos de escritura y con los cuerpos, juega a desarmarlos y a rearmarlos, a arrasarlos con violencia, a crear una escritura huracanada, ciclónica, en la que los cuerpos se vuelven también animales marítimos (moluscos) que parecen responder desde el fondo del mar.

Respecto de las representaciones que tanto Piñera como sus herederos trabajan en torno a lo humano, lo animal y lo monstruoso, Irina Garbatzky señala que la lectura de Kafka por parte de Piñera (quien realizó una de las primeras escenas de lectura hispanoamericanas de Kafka en su artículo “El secreto de Kafka” de 1945) y de Arenas –entre otros escritores cubanos–, además de funcionar como llave de paso a un pensamiento que desbarata los límites de lo humano, habilita una figura de escritor anómala: el escritor-bicho, relevante en el contexto de crisis de la figura del “Hombre Nuevo”. Volverse bicho crea la posibilidad de experimentar una vida que exige la invención del margen y luego del desplazamiento. El escritor-bicho –como observamos en algunos autores del siglo XXI– es productivo en cuanto habilita nuevas cartografías para el imaginario cubano. La concurrencia de animalizaciones, deformaciones y figuraciones de animales y monstruosidades está vinculada, dice Garbatzky, con la referencia kafkiana y propone una puesta en juego de otros cuerpos deseantes y resistentes al biopoder estatal: “Acaso guiados por su maestro Piñera, hacia finales de siglo lograron que Kafka continuase encontrando sus resonancias cubanas” (2017: 53).

Figuras del naufragio

Mi corazón no sabe de islas sin naufragios.
Julia de Burgos, epígrafe del capítulo “Las islas
del dolor”

Margarita Mateo Palmer (2010: 143)

El cuento “El caramelo” de Virgilio Piñera relata la pesadilla del personaje que una mañana, luego de su desayuno en el “Tent Cents”,⁹ realiza un viaje en guagua en el que todo conspira contra él hasta acabar de forma catastrófica. Es un día “de fin del mundo” (Piñera 2002: 219), afuera diluvia y el transporte se convierte de manera simultánea en una isla, en un barco, en una funeraria, en la estación de policía: “Se me antoja un naufragio, con la sensible diferencia de que nada se sumerge y en cambio todo se aplasta [...] Paisaje que veo de lado y que me procura el efecto de que las casas se metieran unas en las otras. Con todo, me distrae esa visión deformada” (2002: 221). Como en “La isla en peso”, el personaje contempla el naufragio, esa catástrofe que la violencia del agua por todas partes provoca; las imágenes apocalípticas, sin embargo, resultan paradójicamente productivas para mirar y contar la pesadilla, aunque el punto de partida del relato de esa mirada sea la negación: “No puedo mirar con estos ojos dilatados” (Piñera 1998: 36).

Se trata de explotar en medio del naufragio una mirada de ojos dilatados, un tipo de visión deformada que la condición insular, irremediadamente ligada al capricho de las mareas, única en su precariedad, en su aislamiento, propicia. Piñera crea nuevas cartografías para la literatura cubana, a la vez que habilita novedosas percepciones. Construye laboriosamente, y en toda su obra (literaria y crítica), el lugar del margen que otros escritores habitarán de manera productiva, un nuevo espacio, como observa Reinaldo Arenas en su ensayo “La isla en peso con todas sus cucarachas” (2002), el del escritor-bicho –propone Garbatzky–, que es también el del que resiste, ya que para sobrevivir debe

⁹ Parece tratarse del mismo personaje que en el poema “La isla en peso” enuncia desde la mesa de café maldiciendo su condición insular: “La maldita circunstancia del agua por todas partes/ me obliga a sentarme en la mesa del café” (Piñera 1998: 33).

desplazarse y huir. Por eso los personajes de Piñera parecen estar siempre en fuga, como observamos no sólo en sus tres novelas, en las que René, Sebastián y el joyero pasan la vida escapando (lo mismo que los personajes de Arenas); la huida como deseo es también la que moviliza y constituye a los personajes de algunos de sus cuentos: “El viaje”, “La condecoración”, “Natación”.

Hacia finales del siglo XX la nación cubana parece reafirmarse en sus desvíos, alejándose cada vez más de la potente imagen del “Hombre Nuevo”, para visibilizar figuras de naufragos, sobrevivientes y locos. A su vez, la literatura intenta dar cuenta de ese pasaje del sistema de control al espacio de la invención. Lo observamos tanto en la poética de Ena Lucía Portela como en la de Margarita Mateo Palmer, quien con su propuesta participa activamente de los procesos de reconfiguración del canon cubano. En su literatura están presentes las preguntas acerca de la identidad, de lo nacional, de los modos en que se han construido las lecturas y los sentidos. En diálogo con la tradición y poniendo en crisis los discursos cristalizados, ella construye una obra que propone diversos recorridos críticos y novedosas formas de transitarlos. Su humor corrosivo, sus ambientes claustrofóbicos, sus personajes enfermos, múltiples y huidizos, el paisaje hecho de naufragios y catástrofes desde el que se cuentan las historias, nos recuerdan una y otra vez la poética piñeriana de la que ella sin dudas es deudora. Los temas y las formas de utilizar los procedimientos la colocan también muy próxima a las propuestas de Arenas, Rosales, Portela, Gala y De Jesús.

Desde los blancos manicomios (2010) de Margarita Mateo Palmer es una novela sobre la lectura y sobre la locura, sobre ese espacio de marginalidad y transformación que habitan quienes leen (podríamos agregar, quienes leen a Piñera, a Lezama, a los poetas suicidas), ese paseo por la tierra de los fantasmas y los monstruos que supone la escritura y la lectura de un texto que actúa como botella arrojada al mar: mensaje o pedido de auxilio enviado por la naufraga o la fugitiva que vive en los márgenes de la isla, de la cordura y de la comunidad, mientras teoriza sobre la condición de la insularidad que, como la identidad, no es unívoca sino heterogénea, múltiple y problemática.

Dentro del manicomio y escondida debajo de la cama, Gelsomina, el personaje de la loca-naufraga, lee una revista de ensayos

sobre Piñera. Mientras avanza en la lectura se siente encerrada, claustrofóbica, a la vez que reflexiona sobre la insularidad como espacio signado por la maldición, tejiendo un vínculo entre el espacio interior del sujeto y el exterior de la isla. Para sobrevivir a su espacio la isleña necesita instrucciones que sugieren formas de comportamiento desquiciadas, en el límite entre lo humano y lo animal, una zona en la que el sujeto se repliega hacia el cuerpo, un cuerpo que se expresa mordiendo, arañando, gritando. Gelsomina selecciona y reordena el largo poema “La isla en peso”, actualiza en boca de la loca sus versos, de tal forma que el poema adquiere nueva significación:

Esta noche he llorado al conocer una anciana
que ha vivido ciento ocho años rodeada de agua
por todas partes.
Hay que morder, hay que gritar, hay que arañar.
He dado las últimas instrucciones. (Piñera 1998: 34)

(...) el insular está condenado a un desplazamiento ilusorio que no es progreso sino redundante estatismo. La reiterada presencia del agua –frontera insalvable– lleva al sujeto poético a dar las últimas instrucciones de supervivencia, en actitud más defensiva que agresiva: *hay que morder, hay que gritar, hay que arañar* (Mateo Palmer 2010: 76)

María Virginia González (2013) observa que en esta novela las reflexiones sobre el agua, la isla, la insularidad, la poesía y la creación están puestas en el personaje de la alienada, hecho significativo si se piensa que es ese espacio identitario marginal el elegido para enunciar. La identificación que Mateo Palmer propone entre la protagonista y lo insular se materializa, afirma González, en el (auto)encierro en el manicomio, en la introspección, en la construcción de su propia isla ligada a la lectura. Sobre el manicomio y sus relaciones con lo insular González afirma que “el aislamiento de Gelsomina alude a la materialidad de la condición insular, y en el mismo gesto, a la posibilidad de superar esta situación mediante la apertura a la multiplicidad del Caribe” (2013: 175).

La novela presenta un personaje que nos recuerda al del *Quijote* porque se construye a sí misma y lo hace a partir de sus lecturas. Los juegos de intertextualidad que plantea Mateo Pal-

mer con la obra de Cervantes involucran también a *Las novelas ejemplares*, puntualmente a “El coloquio de los perros”, como se observa en el primer capítulo, cuando Gelsomina dialoga con los perros que le posibilitan la entrada al manicomio: “Comenzó entonces el coloquio con los perros, los cuales, aunando sus escasas fuerzas, comentaron el dilema de la desposeída de su mente, que había emprendido la fuga sin saber a qué estrechos laberintos podían conducirla aquellos extraviós” (2010: 8). Sufre por tanto un doble nacimiento sin dudas problemático, de María de las Mercedes a Gelsomina, pasando por la interna 23, identidades que, por mediación de la lectura, mutan y se desplazan dentro de un territorio incierto, una frontera poco precisa entre ficción y realidad, entre locura y cordura, entre un texto y otro. La novela propone de esta forma múltiples juegos de espejos, de lecturas y de intertextualidades.

Hay también otros tránsitos: uno de ellos es el de la iluminación que producen una serie de autores en su mayoría cubanos (Escobar, Hernández Novás, Lezama, Guillén, y en especial Piñera) que operan transformaciones en la protagonista, no sólo porque provocan cambios en su identidad, sino porque otorgan sentidos a la experiencia de habitar el mundo, que es también y en especial, la isla. Se trata de poemas que aluden a la isla, al mar, a la navegación y a los naufragios. También a la luna y a las mujeres. Son textos que proponen recorridos, trazando mapas cambiantes del manicomio a la costa, de la memoria al olvido, y que dialogan con las cartas que desde Miami escribe la hermana que se fue. Mientras tanto, el hijo corre una “carrera interminable” por paisajes desquiciados que se sobreimprimen: islas que se desarman y se vuelven a construir.

Las lecturas de la loca son principalmente de poetas que retornan en los epígrafes de muchos de los capítulos y que aparecen mencionadas en los dichos de la madre, la Marquesa Roja,¹⁰ quien atribuye la locura de la hija a esas lecturas que nosotros, los lectores de Mateo Palmer, estamos realizando a la par del personaje, en una suerte de puesta en abismo que logra unir lectura y escritura: “[...] lo que ella lee, doctora, le

¹⁰ Bautizada así para parodiar de modo irónico sus posiciones sociales y políticas, su “comunismo aristocrático”.

hace mucho daño. Cualquiera que lea a ese señor, Lezama, se altera de los nervios” (2010: 191); “Y lo peor es ese vicio por la literatura” (2010: 158). La locura es un tipo de desplazamiento, una fuga, y el discurso de la locura es el desvío de la norma, su representación.

La actividad de la lectura entonces aparece en esta novela no sólo con atributos positivos, sino también como peligro, como vicio y como enfermedad. Se trata de un tipo de virus contagioso que se expande y lleva al extravío o a la muerte. No sólo la Marquesa Roja –nombre que Gelsomina, como se ha dicho, ha elegido para llamar a su madre–, sino también el hijo (siempre en movimiento de huida, por lo que protagoniza los capítulos titulados “La carrera interminable”) atribuye la locura de su madre a las lecturas que han enfermado su mente: “Él piensa que, en el fondo, la Marquesa tiene razón. Su madre lo saca todo de los libros, vive entre libros, se pasa el día leyendo: los libros la han vuelto loca. Así piensa su abuela, y a veces él cree que es verdad” (Mateo Palmer 2010: 18).

Guillermo Rosales en *Boarding home* (2003 [1987]) construye un personaje que parece, como los de Margarita Mateo, su propio doble, y que también sufre una especie de naufragio que tiene que ver con la marginalidad y con la locura, con el exilio y también con el amor por la literatura que el encierro, lejos de opacar, estimula y que de alguna forma lo salva: “Mi nombre es William Figueras, y a los quince años me había leído al gran Proust, a Hesse, a Joyce, a Miller, a Mann. Ellos fueron para mí como los santos para un devoto cristiano” (Rosales 2003: 13). También de este personaje, William –doble de Guillermo–, encerrado en un asilo que es casi un manicomio, se dice que la lectura lo ha enloquecido. Dentro de *La casa de los naufragos*, sus lecturas construyen un canon en el que sobresalen los poetas ingleses locos y suicidas. William, como Gelsomina, es un gran lector de revistas, en especial de la revista *Mariel* de la que el mismo Rosales ha formado parte con sus textos: “–Pues nada más –dice el Negro. Saca un periódico del bolsillo y me lo da. Es el periódico *Mariel*, editado por jóvenes cubanos en el exilio” (2013: 35).

En *Desde los blancos manicomios* Margarita Mateo construye una escritura hecha de fragmentos, de restos, de retazos. Cada uno de ellos mantiene una lógica y un registro propios,

con variaciones rítmicas y estructurales, búsquedas formales que también nos recuerdan las experimentaciones textuales de Arenas, principalmente en su novela *El color del verano* (1999). Con Arenas comparte un tipo de humor paródico y sarcástico que nunca abandona y que salva al personaje de caer en formas melodramáticas y estereotipadas. Como sucedía en *Ella escribía poscrítica*, su primera novela publicada en 1995, este texto está cargado de cortes, de voces disímiles, de citas, de intertextos. La historia se va armando con fragmentos, cada uno de los cuales presenta diferentes voces, se trata de cartas, de interrogatorios, de monólogos, de partes de poemas.

A la manera de los relatos de Ena Lucía Portela que contienen un alto grado de experimentación formal que los complejiza, Mateo Palmer construye historias relatadas por personajes fragmentados, dobles, fantasmales, que muchas veces se disputan la autoría del texto que estamos leyendo; nos propone un texto estallado. El personaje sufre la profunda pérdida de sí que provoca esa forma de huida que es la locura, el caos, que percibido como amenaza se traslada al texto, a las formas de la narración, al orden de la historia. Por tanto, resulta difícil recuperar la totalidad, para leerlo hay que rearmarlo, volver a mirar el índice, ordenarlo por capítulos. Los personajes poseen múltiples identidades y cambian, se vuelve imposible tipificarlos. Mientras en *Ella escribía poscrítica* la protagonista es una docente universitaria que prepara clases, viajes y la edición de la novela que estamos leyendo (a la vez que se encuentra en el límite de la desesperación que la Cuba en crisis de los años noventa produce), la loca de esta novela, ubicada temporalmente a principios del siglo XXI, realiza un viaje desquiciado hacia sus propios monstruos, se autoencierra en el manicomio (que también es la isla) e inventa variadas formas de escape. La novela está además plagada de juegos de dobles, de personajes múltiples que cambian de nombre y de territorio, y de procedimientos narrativos que complejizan el relato. En el manicomio, Gelsomina convive con otra paciente, la 23, su alter ego, que sufre de amnesia y representa lo que ella teme: la pérdida de memoria y el extravío del cuerpo. Gelsomina, por el contrario, enloquece porque no puede olvidar. Es un personaje que rompe con la homogeneidad, ella es a un mismo tiempo

la paciente 23, la destinataria de las poesías de Novás que se llama Gelsomina, la hija de la marquesa cuyo nombre es María de la Concepción, la hermana (otro doble posible) de la que se fue a Miami y que (como ella) se siente enferma y ajena, según relata en su cartas; también la madre de ese hijo que escapa, que huye, que siempre está corriendo y nos recuerda a los personajes de las novelas de Virgilio Piñera (René, Sebastián y el joyero) que, siempre en huida, construyen en la fuga su razón de existir, y a los de Reinaldo Arenas, cuyas identidades son múltiples y simultáneas –como ha analizado extensamente Mariela Escobar (2015)–. Arenas construye con extrema pericia personajes que son también náufragos –como Gelsomina, como William– que intentan sobrevivir en medio de la catástrofe, desde fray Servando en *El mundo alucinante* hasta los que en *El color del verano* logran desprender Cuba de la plataforma insular y se convierten en náufragos que, ya a la deriva, maldicen, insultan, protestan y se hunden: “Finalmente, aquel pataleo con el que todos se manifestaban se hizo tan poderoso que la isla, que carecía de plataforma, se hundió en el mar entre un fragor de gritos de protesta, de insultos, de maldiciones, de glugluteos y de ahogados susurros” (Arenas 1999: 455).

Coda

Hay, como vimos, una tradición que en parte ha construido la literatura cubana y la nación con metáforas acuáticas, que ha pensado la condición insular desde un ideal poético relacionado con lo bello, lo único y lo sagrado. Hay también una contraescritura de esa tradición, y es la que inicia Virgilio Piñera con sus imágenes del encierro, la locura y lo monstruoso y con la invención de una lengua que manifiesta lo que ha quedado en el margen como deshecho, como sombra. Las figuras del ciclón, de los náufragos (locos), de la maldición piñeriana del “agua por todas partes”, continúan siendo productivas en el siglo XXI para indagar sobre los modos en que la literatura realiza un doble movimiento: crea nuevos universos a la vez que destruye representaciones que tienden a la simplificación del sentido y a su inmutabilidad. La “tradición cubana del No” edi-

fica una genealogía que sin dudas comienza con el poema “La isla en peso” y continúa dejando rastros visibles en las poéticas de un grupo de escritores que, desde el interior de su obra, se reivindicaban como herederos de Piñera, “escritores-bicho” que irrumpen hacia finales del siglo XX y modifican la lengua, el espacio y los modos en que una literatura da cuenta de las complejas redes que la constituyen.

Bibliografía

- Arcos, Jorge Luis (2002). *Los poetas de Orígenes*, selección, prólogo y notas de Jorge Luis Arcos, México: Fondo de Cultura Económica.
- Arrufat, Antón (1994). *Virgilio Piñera entre él y yo*, La Habana: Unión.
- Arenas, Reinaldo (1999). *El color del verano*, Barcelona: Tusquets.
- ____ (2002). “La isla en peso con todas sus cucarachas” en Rita Molinero (editora), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Madrid: Editorial Plaza Mayor, 29-47.
- Calderón, Damaris (2009). “Virgilio Piñera: una poética para los años 80”, *República de las Letras*, N° 114: 178-184.
- Calomarde, Nancy (2010). *El diálogo oblicuo*, Córdoba: Alción.
- ____ (2013). “Por los caminos del Coloquio” en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (comp. y eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 189-204.
- Díaz, Duanel (2005). *Los límites del origenismo*, Madrid: Colibrí.
- Eichenbronner, Ana (2015). “Virgilio Piñera como personaje: maniobras para la reapertura del canon”, en: Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín (comp.), *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 197-215.
- Escobar, Mariela (2015). “Representaciones del yo y autobiografía en Reinaldo Arenas” en: Celina Manzoni (ed.), *Poéticas y políticas de la representación en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Corregidor, 63-78.
- Estupiñán, Leandro (2015). *Lunes: un día de la Revolución Cubana*, Buenos Aires: Dunken.

- Gala, Marcial (2015). "Del agua por todas partes", Palabras escritas para la apertura del FILBA 2015. Texto inédito.
- Garbatsky, Irina (2017). "Supervivencia de las cucarachas. Kafka en Cuba a finales del siglo XX", disponible en: https://www.452f.com/pdf/numero17/17_452f_Garbatsky_orgnl.pdf
- Gombrowicz, Witold (1947). *Ferdydurke*, Buenos Aires: Argos.
- ____ (2006). *Diario argentino*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- González, María Virginia (2013). *Construcciones identitarias en la narrativa escrita por mujeres cubanas a fines del siglo XX* (Tesis doctoral. Inédito).
- ____ (2019). "El ojo del huracán: la narrativa de Ena Lucía Portela". Texto inédito.
- Lezama Lima, José (1981a). "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" en: Cintio Vitier (ed.), *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 158-187.
- ____ (1981b). "Razón que sea", *Imagen y posibilidad*, La Habana: Letras Cubanas, 198-211.
- Manzoni, Celina (2009). "Posibles de la imaginación: Virgilio Piñera y la escritura como desafío" en: Virgilio Piñera, *Cuentos selectos*, Buenos Aires: Corregidor, 7-24.
- Marturano, Jorge (2013). "El insularismo de cara al mar" en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (comp. y eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 205-232.
- Mateo Palmer, Margarita (1995). *Ella leía poscrítica*, La Habana: Letras Cubanas.
- ____ (2010). *Desde los blancos manicomios*, La Habana: Letras Cubanas.
- Morán, Francisco (2001). *La isla en su tinta. Antología de la poesía cubana*, Madrid: Verbum.
- Pérez Cino, Waldo (2014). *El tiempo contraído*, Holanda: Almena.
- Piglia, Ricardo (1987). "La traducción de *Ferdydurke*", *Espacios*, n° 6: 13-15.
- Piñera, Virgilio (1947). "El secreto de Kafka", *Orígenes*, 4/13: 42-45.
- ____ (1955). "Borrón y cuenta nueva", *Ciclón*, Vol. 1, n°1: s/p.
- ____ (1998) [1943]. "La isla en peso", *La isla en peso*, La Habana: Unión, 33-44.

- ___ (2002). *Cuentos completos*, La Habana: Ateneo.
- Ponte, Antonio José (2004). *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Portela, Ena Lucía (1999). “El viejo, el asesino y yo”, disponible en: <http://www.piedepagina.com/redux/15/06/2008/el-viejo-el-asesino-y-yo/>
- ___ (2012) [1998]. *El pájaro: pincel y tinta china*, La Habana: Unión.
- ___ (2015) [2003]. *Cien botellas contra una pared*, La Habana: Unión.
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quintero Herencia, Juan Carlos (2016). *La hoja de mar (:). Efecto archipiélago I*, Leiden: Almenara.
- Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama.
- Rosales, Guillermo (2003). *La casa de los naufragos (Boarding home)*, Barcelona: Siruela.
- Salto, Graciela (1999). “Debates geopolíticos en la literatura cubana”, ponencia leída en el II Congreso Internacional CELEHIS, Mar del Plata, (mimeo).
- Silva, Guadalupe (2015). “La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s)- Cuba, 1997-2002”, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 1/1: 145-163.
- Vitier, Cintio (1945). “Virgilio Piñera. Poesía y prosa. La Habana, 1944”, *Orígenes*, V: 47-50.
- Zambrano, María (1996). *La Cuba secreta y otros ensayos*, Madrid: Editorial Endymión.

De huracanes y restos. La obra de Eduardo Lalo

María Virginia González

Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar.

No haré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (2005: 462)

El huracán nos conduce a una poética de los restos. Los restos del paisaje y los restos de la memoria hacen que en cualquier parcela de realidad, convivan dos imágenes: la de lo que fue y la de lo que queda.

Eduardo Lalo, “Cuaderno de la espera” (2018b)

Hay dos recientes escenas puertorriqueñas que deseo recuperar: la primera, la devastación de la isla luego del paso del huracán María en septiembre de 2017; la segunda, las efervescentes calles sanjuaneras pidiendo la renuncia de “Ricky” al compás del baile y la música y con la presencia de figuras populares emblemáticas como Ricky Martin, Residente (ex *Calle 13*), Daddy Yankee y Buggs Bunny.¹ En la secuencia que me interesa hay puntos de convergencia: aunque a primera vista podrían obedecer a eventos de orden natural y de orden político, son las dos caras de la misma moneda que confluyen en la colonialidad de una de las Antillas mayores del Caribe. Por un lado, el desastre

¹ Versiones preliminares de este trabajo se presentaron en el III Congreso Internacional “El Caribe en sus literaturas y culturas” (Córdoba, 2018) con el título “La barbarie de la historia. Teorizaciones del colonialismo en la obra de Eduardo Lalo” y una versión comparativa se publicó con el título “Otras poéticas sobre el exilio: *Simone* de Eduardo Lalo y *Todos se van* de Wendy Guerra”, *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, vol. 14, 2017, 39-51.

natural que azotó la isla reactualizó los entramados del colonialismo y el neoliberalismo en el siglo XXI. Por el otro, la masividad de la protesta callejera como respuesta a las escuchas de un chat privado en el que el gobernador Ricardo Roselló insultaba a rivales políticos, artistas y miembros de la comunidad LGBTIQ, desencadenó su dimisión.² No sería arriesgado señalar que han sido estas dos escenas las que han vuelto a poner en la palestra internacional la situación de Puerto Rico y han inundado los debates en las nuevas plataformas virtuales de comunicación.

Ambas escenas están cifradas en la producción literaria y en las intervenciones públicas del escritor y artista plástico Eduardo Lalo, las cuales, de algún modo, reactualizan los debates en torno al rol del intelectual; un debate hoy mediado por el cruce entre las nuevas tecnologías y las materialidades más tradicionales de circulación de lo literario como son los libros. Ya desde su primera producción, *En el Burger King de la calle San Francisco* (1986), el juego de textualidades e intertextualidades forman un montaje, collage y/o un palimpsesto en el que se pliegan y despliegan referencias a la historia del Caribe y, en particular, de Puerto Rico. En esta construcción ocupa un lugar central la mirada (cínica) del *flâneur* del siglo XXI atenta a captar los restos de ese pasado en el presente para dejarlos plasmados en una fotografía o en un bloc de notas, el insumo pero también la materialidad de su texto final que, remedando el collage, ofrece a los lectores impresiones del quebradizo presente.³ En sus textos

² Para precisar, es necesario tener en cuenta que el 13 de julio de 2019, el Centro de Periodismo Investigativo (CPI) reveló las 889 páginas del chat que mantenía Roselló en Telegram con un grupo de funcionarios en el que se pone en evidencia, además de los comentarios misóginos y homofóbicos, el entretreído de la corrupción de su gobierno. Para más información, consultar el informe del CPI en <http://periodismoinvestigativo.com/2019/07/las-889-paginas-de-telegram-en-tre-rossello-nevares-y-sus-allegados/>

³ En esta oración se cruzan conceptos teóricos como *flâneur*, cinismo, nostalgia, que vienen del siglo XIX y de inicios del XX y acá están utilizados para pensar una obra contemporánea. Para revisar las nociones de *flâneur* y cinismo en la obra de Lalo, remito a la meticulosa lectura de Francisco Avilés, quien sostiene que “en la obra de Lalo se encuentran el paradigma cínico –la “vida de perro”– con el *flâneur* estudiado por Benjamin en la obra de Baudelaire. No consideraré a Baudelaire en mi argumento, sino el dispositivo teórico que fabrica Benjamin con él: el ocioso caminante urbano. En la textura de la escritura de Lalo converge la voluntad del filósofo marginal con la itinerancia del poeta que busca

construye un sujeto en crisis, incómodo ante el presente que habita y que pone en escena la situación de colonialidad de Puerto Rico. Uno de los elementos recurrentes en la obra de Lalo es la insistencia en señalar a la historia como una máquina de invisibilizaciones y la pervivencia del sistema colonial o la colonialidad, en términos de Aníbal Quijano (1997) y Walter Dignolo (1999, 2000), aunque en el caso de Puerto Rico sea más acertado hablar de colonialismo por la presencia e injerencia que tiene EE.UU. Este rasgo coloca a la isla en el lugar de la periferia, de la marginalidad, de la “escritura rayada” (*donde*, 2005) o la “rayadura colonial” (*Los países invisibles*, 2008), conceptos que remiten a la violencia que instaura la conquista –“la palabra como cicatriz de una herida inexpresable; la marca unívoca dejada por el que usó y abandonó el cuerpo expoliado” (Lalo 2005: 131)– pero que en su obra no refieren sólo al pasado sino también al presente.⁴ Para Lalo, la tercera colonización de su país no sólo es la globalización sino que la (nueva) conquista se materializa en la complicidad de los gobernantes del país; por eso, en una evidente diatriba contra los sucesivos gobiernos de la isla, reconstruye el pasado de conquististas e invasiones y la resistencia cultural como un arma poderosa que ha permitido a Puerto Rico permanecer y crecer aun en circunstancias nefastas.⁵

en la ciudad la inmanencia de su sensibilidad” (2012: 874). Los contrastes entre esa figura de Benjamin y la de Lalo han sido trabajados por María Paz Oliver: “a diferencia del *flâneur* clásico, la caminata en la novela es también un ejercicio de resistencia y subversión frente a las políticas geográficas y culturales de San Juan. Si el *flâneur* es una figura típicamente moderna, que admira con curiosidad la ciudad capitalista, el caminante de Lalo es un antimoderno, pues reescribiendo la ciudad cuestiona las políticas desarrollistas” (2015: 578). También se puede consultar Ríos Ávila (2016).

⁴ En una entrevista publicada en la revista *Katatay* señala: “pienso que la Conquista no ha terminado, porque todo acto (y ni se diga uno de tal magnitud destructiva) tiene casi infinitas reverberaciones y estas aún llegan a nosotros. Lo indígena, incluso lo indígena “extinto” o lo que pudiéramos llamar postnoticia, como es nuestro caso en el Caribe, es crucial porque es la grieta por la que surge un noOccidente y, a la vez, la consecuencia totalitaria e ineludible de lo que significan ciertas fuerzas y estructuras sobre las que Occidente se ha construido” (Amar Sánchez 2008: 40).

⁵ Desde que publicó su primera obra, *En el Burger King de la calle San Francisco* (1985), los gobernantes de Puerto Rico fueron: Rafael Hernández Colón (1985-1993) del Partido Popular Democrático; Pedro J. Roselló (1993-2001) del

Ante el imperio de este nuevo colonialismo, Lalo construye una respuesta que conjuga dos elementos: la pobreza, el no desear, es decir, la pobreza material como respuesta al consumo impuesto por el mercado (un aspecto central de la obra de Lalo pero que no se desarrollará en estas páginas); y la escritura en la que el trabajo sobre los restos y los fragmentos se erige como una estética. Esta forma evoca a Walter Benjamin, quien en su obra construye la imagen del escritor como la de un arqueólogo, en alusión a su formación intelectual: en su deambular por Berlín fue encontrando restos y signos a la espera de la sensibilidad del autor y que eran la materia originaria de su escritura. Recordemos que, en 1936, Benjamin plantea las dificultades de seguir narrando en épocas de quiebre existencial:

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? [...] Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano (1991: 2).

En América Latina este ensayo de Benjamin alcanzó notoriedad y capacidad explicativa muchas décadas después, cuando las nociones de intemperie, narración y cuerpo se pusieron en relación con la condición nómada o desplazada de la cultura del Caribe, con el trauma del exilio en las experiencias dictatoriales en el Cono Sur y, años más tarde, con el narcoterrorismo en vastas regiones del continente.⁶ En este “campo de fuerza de

Partido Nuevo Progresista; Sila M. Calderón (2001-2005) del Partido Popular Democrático; Aníbal Acevedo Vilá (2005-2009) del Partido Popular Democrático; Luis G. Fortuño (2009-2013) del Partido Nuevo Progresista; Alejandro García Padilla (2013-2017) del Partido Popular Democrático; Ricardo Rosselló (2017 al 2 de agosto de 2019, dimisión) del Partido Nuevo Progresista; Pedro Pierluisi (2 de agosto de 2019 al 7 de agosto de 2019, inconstitucional) del Partido Nuevo Progresista; y Wanda Vázquez Garced (7 de agosto de 2019-continúa) del Partido Nuevo Progresista.

⁶ La condición de desplazada de la cultura y la literatura del Caribe puede analizarse en casos singulares como la vida y la obra de Reinaldo Arenas y Gui-

corrientes devastadoras” en el que se encuentra “el minúsculo y quebradizo cuerpo humano” se instalaron varias preguntas: ¿cómo escribir, cómo leer, cómo continuar narrando desde “la intemperie”?; ¿cuál es el sujeto que narra desde allí?, ¿cuál es su corporeidad?, ¿se quebró?, ¿se transformó?

En su vasta producción, Eduardo Lalo reflexiona, con diferentes modulaciones y sin llegar a una respuesta acabada, sobre las preguntas antes esbozadas, tanto en textos genéricamente híbridos como *Los pies de San Juan* (2002), *donde* (2005), *Los países invisibles* (2008), *El deseo del lápiz* (2010) e *Intemperie* (2016) como en obras que podrían ubicarse dentro de ciertos parámetros de la novela, como *La inutilidad* (2004) y *Simone* (Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 2013).⁷ También el poemario *Necrópolis* (2014) registra los intersticios, los quiebres, las grietas, las fisuras en las que conviven pasado, presente y futuro de la colonialidad en los términos analizados por Arcadio Díaz Quiñones en *La memoria rota* (1993). La lectura que se propone en estas páginas no es lineal ni continua ya que la obra de Lalo oscila y presenta diferentes perspectivas en torno a este planteo. El propósito, por lo tanto, no es postular esta formulación como un hilo conductor que permitiese una lectura cronológica del desarrollo de las ideas en su obra, sino que el análisis hará foco en algunos núcleos (los restos, la hibridéz, el *quedado*) para observar cómo operan o van de la mano con la constitución epistemológica de este sujeto que enuncia en y desde “la intemperie”. Lalo teoriza esta situación colonial en su obra literaria, una obra híbrida que rebasa cualquier clasificación, pero también elige otros formatos para hablar sobre el tema: publica columnas en los periódicos *Claridad* y *El nuevo*

lermo Rosales, porque dramatizan con intensidad las relaciones del exilio con la lengua y con los espacios perdidos. Celina Manzoni (2015) sostiene que, en el caso cubano, justifican el uso del concepto de diáspora y, como una de sus consecuencias, el de intemperie.

⁷ El jurado estuvo compuesto por Ricardo Piglia, Juan R. Duchesne Winter y Luis Duno-Gottberg, quienes señalaron que en la novela de Lalo: “Las modalidades de la crónica, el diario, la psicogeografía urbana, el collage de citas, el aforismo y arte conceptual convergen en una aventura magistralmente contada donde se apuesta, pese al culto al fracaso que embarga al narrador, a la capacidad reivindicadora de la literatura, el amor y el ensueño en el mundo desencantado del capitalismo tardío” (2013).

día, en la revista *80 Grados* y también en otros medios digitales, como blogs y redes sociales. Y, desde la prensa, la palabra deviene arenga.

1. *El huracán nos conduce a una poética de los restos*⁸

Por siglos nuestra ciudad fue la boca de América. Allí comenzaba su cuerpo de casi incontables miembros y comenzaban también, luego del azaroso cruce de los mares, las palabras que se compartían desde ese litoral hasta la Patagonia.

Eduardo Lalo. Discurso pronunciado al recibir el Premio Rómulo Gallegos.

Una de las razones por las que la cuestión de la colonialidad tiene relevancia para entender la situación de Puerto Rico es que no se puede entender la crisis política, social y económica de la isla sin analizar el impacto que ha tenido la intervención estadounidense en su historia (González 1980; Díaz Quiñones 1993 y 2000). Arcadio Díaz Quiñones (1993) plantea que la memoria (en términos de Pierre Nora) del sujeto colonizado hay que buscarla en el territorio de las múltiples violencias impuestas por los dos imperios que han invadido Puerto Rico y, en su planteo, opone la memoria a la invención de la historia unívoca de los relatos coloniales. En la misma línea, Eduardo Lalo sostiene que la situación colonial que instaura la conquista pervive en el neocolonialismo estadounidense, aunque hace hincapié en el olvido y la invisibilidad que impone a Puerto Rico y a sus habitantes; por eso, lejos de cualquier construcción de grandeza y de victoria, sostiene que lo que sucede en la isla funciona para América Latina como un destino manifiesto. Aunque varias de estas reflexiones aluden a la condición de la literatura puertorriqueña, se imbrican con el análisis de la condición colonial de la isla.

“La escritura rayada” (*donde*, 2005) comienza con el conoci-

⁸ En esta cita retomada también en el epígrafe que inicia el capítulo, Lalo registra el archivo que integrará su próximo libro. En este caso son las primeras impresiones sobre el huracán María.

do postulado benjaminiano “No hay documento de civilización que no sea a la misma vez documento de la barbarie. Y de igual manera que estos documentos no están exentos de barbarie, la barbarie marca la manera en que estos fueron transmitidos a cada uno de sus dueños” (Lalo 2005: 120). Esta apertura habilita un cruce reflexivo entre su forma de concebir la escritura como un trabajo de orfebre y el material con el que trabaja. Estas cuestiones van de la mano porque elige la incomodidad como forma de escribir (el sujeto de la enunciación de la mayoría de sus textos escribe parado o mientras camina con un bloc de hojas) y, al mismo tiempo, trabaja sobre una temática anclada en la desposesión y la violencia que marcó la conquista. Para Lalo, la conquista, el genocidio y la colonización operaron una rayadura del lenguaje, por eso, hablamos la lengua que raya el colonizador y lo remite a un primer momento en el que Colón nombra en el diario por primera vez una palabra taína = canoa:

La primera palabra escrita, lo que Colón escribió con tinta en su bitácora, no fue “canoa” sino canoa. Desde entonces, la escritura del Caribe no ha hecho sino repetir las consecuencias de esta unión de la muerte y el nacimiento del descubrimiento de un mundo y su condenación al silencio (2005: 127).

Desde esta perspectiva, los sujetos latinoamericanos no podemos eludir la situación de colonialidad que nos atraviesa porque usamos la lengua impuesta por el otro; por eso, entrar en la escritura (en términos occidentales) es entrar en la historia que habilita el conquistador: “La escritura, tecnología nueva en América, nos metía a la fuerza en la historia del otro” (Lalo 2005: 45). En este planteo de Lalo podría leerse también lo que Antonio Cornejo Polar (1994) llama, en palabras de Roland Barthes, “el grado cero de la escritura”, representado en el Diálogo de Cajamarca en que la letra y la escritura se encuentran y se repelen en su misma materialidad. A diferencia de la teoría de Cornejo Polar, para quien es posible advertir huellas de la oralidad en la escritura, para Lalo impera la escritura y, en ese sentido, podríamos observar que se inscribe en la línea de *La ciudad letrada* de Ángel Rama. Pero si deseamos insertar su planteo en la tradición de los estudios sobre la lengua y la literatura en

(y desde) Puerto Rico, resulta necesario mencionar los trabajos de Arcadio Díaz Quiñones, Juan Duchesne Winter (1992), Juan Gelpí (1993), Efraín Barradas (1998), entre otros.

El cruce entre lengua y colonialidad se reactualiza en la situación del uso del inglés en Puerto Rico; por eso, Lalo deja una instantánea que conecta presente y pasado de la Isla:

veo a unos niños jugando en un parque a la guerra. Imitan palabras y frases en el inglés que han escuchado una y otra vez en películas de Hollywood y vídeo-juegos. Tengo una visión lejana de unos niños en algún poblado del siglo XVI o XVII. Juegan a la guerra remedando los sonidos del castellano. No saben lo que dicen. Viven su modernidad (que se concreta aquí en la lengua cuya violencia se ha convertido en prestigio) en la precariedad de una cultura herida de muerte por la escritura (2005: 128).

Este debate emerge en los diferentes formatos en los que transita su escritura. Así como recién observamos una instantánea de la situación de Puerto Rico en un libro que cruza el estilo de la crónica urbana con la fotografía (*donde*, 2005), también lo encontramos en sus intervenciones periodísticas, por ejemplo, en “Actos de barbarie”, la columna de *El Nuevo Día* que publica el 16 de marzo de 2016 para discutir las palabras esgrimidas por el Director del Instituto Cervantes, Víctor García de la Concha y el Rey Felipe VI durante la apertura del *VII Congreso Internacional de la Lengua Española* que se celebraba en ese momento en San Juan de Puerto Rico. En ese evento, el Director del Instituto Cervantes señaló que “era la primera vez que no se celebraba en Hispanoamérica y destacó que fuera en un territorio que se ha empeñado en preservar el legado histórico que incluye la lengua española y los lazos de sangre”. Por su parte, el Rey alegó que estaba contento de visitar Estados Unidos junto a la Reina y descubrir un lugar donde el español “mestizo” alterna con el inglés.⁹ Ante este discurso, Lalo publica su nota y advierte:

Si Puerto Rico, luego de casi 118 años de agresiones y presiones estadounidenses, ha preservado la lengua española y su cultura caribeña

⁹ Recordemos que, en 1991, el gobierno de Puerto Rico declara el español como única lengua oficial del país.

y latinoamericana, y las ha desarrollado tanto o más que otros países de América, ha sido por la voluntad, la resistencia y la energía creativa que poseemos. Ignorar olímpicamente el grave problema político de Puerto Rico, del que también son responsables tanto España como Estados Unidos, es cuanto menos un acto de inconsciencia o ignorancia y, además, una violencia dirigida a nosotros que somos sus anfitriones. A un país y a un pueblo no se le invisibiliza ni se le saca de la familia de pueblos americanos, para echar hacia adelante una estrategia errada, condenada al fracaso, dedicada a respaldar el español en los verdaderos Estados Unidos (*El Nuevo Día*, 16/03/2016).

Este acto político de invisibilización y la respuesta urgente de Eduardo Lalo permiten leer un eje que estructura la estética y la ética de la obra de este escritor: el desmontaje de la opresión de Occidente que continúa hoy con la pervivencia del sistema colonial. Ante esta opresión, se tensan diferentes modulaciones según la respuesta se erija desde la ficción o desde el periodismo, y la apelación a la cultura, y en particular, a la literatura (desde cierta perspectiva arielista), se vuelve un acto de resistencia.¹⁰

Podría afirmarse que Lalo ubica en un lugar concreto el momento en que por primera vez percibió la invisibilidad: el Cas-

¹⁰ Así como hay quienes tildan de arielista a Lalo (López 2015), hay quienes sostienen lo contrario, por ejemplo, César Salgado quien discutió esa posición en el III Congreso Internacional “El Caribe en sus Literaturas y Culturas” (Córdoba, 2018). Sin embargo, consideramos que es posible advertir cierto halo redentor en la configuración de las figuras de escritor que pueblan su obra (no olvidemos que, en la mayoría, predominan sujetos sin nombre que ejercen la escritura) quienes se ubican por encima de las “mayorías”. Por ejemplo, en *Simone*, el narrador reflexiona: “Todo lo que he escrito antes de este texto, todo lo que escribiré después de él, será ininteligible para estos estudiantes universitarios, para decenas de miles de otros más diestros que ellos, para miles de ciudadanos, que independientemente de sus profesiones no les interesa o no tienen capacidad para leer más allá de un mal periódico o alguna revista” (2012: 84). En este planteo de resistencia de la literatura y la escritura como rasgo de diferenciación no puede dejar de resonar un eco arielista, aunque ahora este intento de separación de un “yo” se establezca como respuesta a la invasión de la cultura estadounidense. La palabra se constituye como el verdadero pasaporte en el que se reconoce y es la que lo (re)presenta cuando recibe el premio en Venezuela. Ahí se inscribe, porque la palabra es el modo de responder, de resistir ante lo que llama “la barbarie de la historia”. En la diatriba que entabla en el ámbito de lo público, entonces, esta perspectiva cambia y, por el contrario, se observa cierta añoranza y/o una apuesta a un nuevo lugar del intelectual que intervenga en lo político.

tillo San Felipe del Morro, una fortificación española del siglo XVI construida frente al mar en el extremo norte de San Juan. En el discurso pronunciado al recibir el Premio Rómulo Gallejos por su novela *Simone* (2013), relata esa captación temprana de la pervivencia del sistema colonial como una marca de iniciación: “Allí, sobre la muralla, me percaté por qué las palabras morían tantas veces en nuestras bocas y en nuestras páginas; conocí cómo la historia era una máquina de invisibilizaciones; supe cómo en Puerto Rico la respiración estaría siempre en lucha contra la asfixia”. Lalo elige esa construcción colonial que historiza la presencia española en la isla para enlazar pasado, presente y futuro: la inexorabilidad del sujeto inmóvil en esa historia y mirando el mar, o frente al desierto que para un isleño es el mar.¹¹ En ese momento erige el inicio y el sentido de su escritura. Ese lugar y esa posición del cuerpo implica escribir desde (y en) la frontera, desde ese lugar que es y no es, inestable, identidad en crisis, en quiebre: desde ese lugar o, mejor dicho, en ese lugar erige su escritura: “Era, es cierto, un sitio roto, sucio, a veces nimio, pero en él se encontraba todo lo humano. Allí estaban también todas las palabras. Si hubo una epifanía ante ese mar, fue que nuestra pobreza me daba una libertad enorme”.¹² Desde ese lugar “roto” en el cual anclar la memoria (en alusión al ensayo de Díaz Quiñones), sitio inestable, quebrado, se erige una respuesta al colonialismo de Occidente.

¹¹ Para conocer el debate en torno al insularismo en Puerto Rico, es necesario remitirse a la llamada “Generación del 30” que institucionaliza la retórica del nacionalismo cultural con imágenes de las utopías, en libros como *Insularismo* (1934), de Antonio S. Pedreira, el *Prontuario histórico* (1935) de Tomás Blanco, entre otros. Este planteo esencialista fue discutido por las generaciones siguientes. Para un desarrollo minucioso de este tema consultar Sancholuz (1997).

¹² Continúa la cita: “Sobre esa muralla supe que muchos otros, de los más diversos países y épocas, habían observado también ese horizonte, pero que en su caso podía haber sido un desierto o una cordillera, la pampa o la favela, la injusticia, la locura o la sexualidad, y se habían dado cuenta como yo que en lo sucesivo su deber era permanecer allí hasta que la lucidez redefiniere el dolor.” Ese lugar límite o frontera como motor de la escritura me remite a *Desde los blancos manicomios* (2008) de la cubana Margarita Mateo Palmer, novela en la que el escribir desde la enfermedad, desde el encierro (que es hospitalario, pero también es la isla) supone una balsa, un permanecer para salvarse de la locura o de la muerte.

Lalo piensa la colonialidad contemporánea no sólo en términos materiales sino también simbólicos. En el caso de Puerto Rico, la colonialidad es estructural, y el ensayo *Los países invisibles* expone las hipótesis de Lalo sobre los mecanismos de invisibilización cultural que para la Isla se inscriben en la relación, primero, con España y luego con EEUU, situación que ha generado profusos debates en torno a la situación de (in) dependencia.¹³ El título de este libro entabla una relación intertextual con *El país de cuatro pisos* de José Luis González (1980), un ensayo histórico-social en el que el autor elabora la metáfora del edificio para desarrollar las etapas de la historia de Puerto Rico: los dos primeros pisos corresponden al período de la colonización española, luego a la época en que pasa a ser colonia del imperio angloamericano y, por último, en 1952, a la fundación del Estado Libre Asociado. Lalo mantiene esta perspectiva de análisis, pero tal vez agregue un nuevo piso a ese edificio: la instalación del neoliberalismo. Para Lalo, Puerto Rico, a diferencia de otros países latinoamericanos, fue conquistado tres veces: durante la llamada Conquista de América; luego, cuando en 1898 se produce el pasaje de la colonia española a manos estadounidenses (y la posterior conversión en ELA); y, por último, la conquista moderna por la seducción que significa la industria de la cultura masiva y su modelo de vida. En una nota de opinión publicada en *Claridad* Lalo señala:

En la historia de Puerto Rico no hay arcadias. Sólo periodos en los que se figuró estar del otro lado de la guardarraya de lo insufrible. Puerto Rico ha estado, bajo España y Estados Unidos, en las garras del denominador común más bajo. Se ha gobernado suponiendo que sólo era

¹³ Pero incluso en esta distinción, hay regiones aún más invisibles. Por ejemplo, el Caribe. En una entrevista en la que le preguntan por qué la literatura del Caribe no es tan conocida, Lalo dice: “Hay una expresión que se usa mucho: ‘América Latina y el Caribe’. Suena bien porque hay una inclusión, pero está llena de contradicciones. Parece que hubiera una América Latina de verdad, la continental, la que nace de las luchas de liberación del siglo XIX, y luego está ese reguete de islas en ese mar que toca las orillas del imperio del norte. Detrás de esa expresión se esconde un enorme prejuicio racista, porque el Caribe es negro. Los países de América del Sur tienen una ilusión de pureza cuya expresión más reciente son las palabras del presidente argentino, cuando dijo que todos los sudamericanos eran descendientes de europeos” (*La Nación*, 28/02/2018).

necesario asegurar los mínimos: mínima educación posible, mínima salud, mínima cultura, mínimo bienestar (*Claridad*, 21/06/2017).

Pero cuando alude a la colonialidad, el planteo excede la situación de Puerto Rico e incluso la de los llamados países del Tercer Mundo para referirse en un sentido más amplio al poder de Occidente sobre las prácticas y las conciencias cotidianas: “El colonialismo activo y continuo deviene milagro griego, fe verdadera, capitalismo, democracia, clásico universal” (Lalo 2016a: 116).¹⁴

El foco en la situación de colonialidad de Puerto Rico también puede leerse en la materialidad de su obra de ficción, en la que recupera los despojos, los restos, para resignificar momentos históricos que reaparecen con otro sentido porque adquieren las particularidades del contexto socio-político del presente. Ante la experiencia de la disolución y de la dispersión en el caos de la gran ciudad de fines del XIX, Walter Benjamin planteó el montaje como un trabajo positivo sobre las ruinas, los harapos, los desperdicios de la historia y propuso así una forma de componer los materiales de una manera que no se supedita a una lógica de ordenación jerárquica o a un relato lineal (García 2010). Particularmente, es en *Libro de los pasajes* donde la falta de conexión intrínseca permite advertir que los trabajos están pensados como un gran montaje; esta estrategia, entonces, pretende dejar de lado cualquier sistema de significación simbólica para que el sentido (si lo hay) surja del contraste iluminador de los elementos. La estructura del comentario permitiría encon-

¹⁴ El aislamiento de América Latina: a diferencia de la utopía latinoamericana del siglo XIX (encarnada por Bolívar, San Martín, Martí), hoy el desconocimiento de la realidad del país vecino se incrementa. Frente a la supuesta globalización que vende la idea de actualidad con el mundo, no circulan los libros de otros países, aunque sí sabemos, “El último tuit de Donald Trump o de la última novela mediocre de un autor norteamericano, y no de lo que pasa en el país vecino”. Esto tiene que ver, también, con la reproducción de cierta literatura que se amolda a los estereotipos esperables. Lalo cuenta, por ejemplo, que estuvo en tratativas con un editor francés para publicar en ese país su novela *Simone*, pero no le interesó porque no le pareció lo suficientemente caribeña: “Tal vez esperaba palmeras y playas” (*La Nación*, 28/02/2018). Se vende o circula si sirve para aumentar las ventas, y eso implica la pervivencia del Caribe como zona de sexo y placer.

trar, en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Desde este planteo, si la historia de los grandes acontecimientos es la historia de los vencedores, mostrar los “harapos”, los “restos”, los “desperdicios”, los “escombros”, permitiría iluminar el pasado y entender el presente:

Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia (Benjamin 2005: 463).

La producción de Eduardo Lalo se inscribe en esta línea de pensamiento y esto se puede observar no sólo por la materialidad elegida para su obra sino también en el diálogo explícito que entabla con el filósofo alemán. Su obra está a medio camino entre la autobiografía, la novela, el ensayo de reflexión filosófica, la crónica, el diario de viaje, entre otros. La crítica ya ha señalado la ruptura de las convenciones literarias y el tránsito por diferentes artes (fotografía, cine, plástica) como un rasgo de la obra de Lalo (Tineo 2013, Noya 2012). En cualquiera de sus formas son producciones que requieren un lector/espectador activo para no caer en una lectura/interpretación desacomodada. Incluso hay textos en los que circulan sus formas de abordar el arte, así, por ejemplo, en *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* combina la fotografía y la escritura. Lo mismo sucede en *Necrópolis*, en el que el texto poético se conjuga con el grabado.

La primera edición de *donde* (2005) está dividida en tres partes (“donde”, “la escritura rayada”, “alguien”) y cierra con un “pequeño manifiesto”. Estas partes están compuestas por ciento tres fotos en blanco y negro, intercaladas con citas, comentarios que, desde una lectura oblicua, podrían leerse en consonancia con los apartados.¹⁵ La forma representa, en sí misma, un mon-

¹⁵ Las fotos monocromáticas (negro, gris, blanco) rompen con el brillo enneguecedor con que se ha caracterizado a Puerto Rico y al Caribe en general. Incluso las imágenes fotografiadas pueden leerse en esta línea porque muestran el lado oculto o rayado (para seguir con la terminología de Lalo) por la mirada de Occidente sobre esta zona. Sobre la ruptura con esta imagen turística del Caribe y, particularmente, de Puerto Rico, advierte acertadamente Juan Carlos Quintero

taje que mantendría el espíritu vanguardista si no fuera por el índice que cierra la edición en el que las fotos están ancladas a una referencia. Este índice coloca en entredicho el epígrafe de Jean Baudrillard que abre el libro: “Sin duda hay que ponerse en la situación de un viajero imaginario que tropezara con estos textos como un manuscrito olvidado y que, carente de documentos en los que apoyarse, se esforzara en reconstruir la sociedad que describen” (Lalo 2005: 19), es decir, ancla la referencia y, de este modo, oblitera el esfuerzo interpretativo.

El montaje que utiliza en *donde* es también el que transita en el resto de su obra. Como dijimos, acá el eje teórico anida en torno a la reflexión sobre el *donde* que, de algún modo, desarma la noción de una identidad monolítica y estable, más asociada al “ser”. Acá el *donde* refiere a la espacialidad y, como tal, es algo imposible de abarcar porque la misma espacialidad del sujeto de la enunciación (con rasgos autobiográficos) que configura el texto es nómada:

puertorriqueño nacido en La Habana en 1960... de padre asturiano hijo de asturianos pero nacido igualmente en La Habana (vivió allí en su primera residencia sólo seis meses), pero que nunca tuvo papeles de español, aunque vivió en un pueblo de Asturias veintiséis años, hasta la Guerra Civil... de madre cubana, hija de asturiano y cubana... con más de cuarenta años de vida en Puerto Rico, país al que regresó después de haberse podido quedar en otros... de pasaporte norteamericano aunque no es norteamericano... para él ningún documento ni ningún dato dice lo que el donde dice (Lalo 2005: 26).

En el prólogo a *Simone*, Elsa Noya señala que la fragmentariedad domina el primer núcleo del relato que tiene “pulso de crónica urbana” (2012: 13). Creo que esta advertencia de Noya puede leerse como la estrategia sobre la que se asienta toda la

Herencia: “En la matriz poética de *donde* vibra, además, un cuidadoso trabajo con la acústica de una experiencia del pensamiento que reproduce el silencio que ha hecho posible el consumo de sus imágenes fotográficas como la cohabitación de las mismas con los pasajes escritos de la novela. El texto de Lalo es simultáneamente el acopio de imágenes, en blanco y negro, sobre el arruinado espacio urbano puertorriqueño, la acumulación de encuentros con personajes del mundo intelectual puertorriqueño, como el comentario de pasajes y citas que agilizan su reflexión sobre el lugar de lo estético en Puerto Rico” (2008: 22).

escritura de la obra, es decir, constituye la argamasa estética de la novela. De fragmentos se compone la novela que en la primera parte es una sucesión de impresiones, observaciones de todo aquello que el narrador mira, huele, aquello donde posa sus sentidos. Así es también la materialidad construida con trazos hechos en folletos, en recibos, en facturas. Fragmentaria también es la escritura sobre la que se trama la relación enigmática entre el narrador (otra vez, sin nombre, otra vez, escritor) y su admiradora Simone (Weil-Li Chao): los papeles con citas, las frases garabateadas con tiza en la calle, en las paredes o enviadas por correo electrónico. Fragmentos de citas son los que Simone deja para guiar al escritor en los laberintos sanjuaneros. La cita se convierte así en lugar de encuentro y pasaje. No es casual, entonces, que la primera respuesta del perseguido/narrador sea una cita del diario de Virginia Woolf, una respuesta a alguien que se esconde bajo los ropajes de Simone Weil: “En mi cuaderno, la frase ya no significa lo mismo que en el diario de Woolf y afirmará algo aún más lejano del original cuando esté en el sobre a la espera de la mano misteriosa” (Lalo 2012: 57). De este modo, una cita (en el doble juego del término) se convierte en el inicio de un diálogo.

Si la fragmentación es la estética que se construye en el texto, Li Chao puede leerse como la representación de la cita. Exiliada de su propia lengua (una inmigrante china en Puerto Rico), ajena también al español, su historia está atravesada por una situación de semiesclavitud. Li Chao recurre a la cita como única forma de hacer uso de la lengua del otro y en esa operación encuentra atisbos de libertad: toma la palabra que los demás escribieron y, al hacerlo, la transforma, en cuanto su uso implica un deslizamiento del sentido.¹⁶ La lectura y la copia de

¹⁶ La obra de Lalo dialoga consigo misma. Tal vez esta afirmación es una obviedad porque es una operación usual en los escritores, pero en su caso la operación tiene otro cariz: es como si ensayara modos, formas de poner en práctica aquello que teoriza en sus textos más ensayísticos. Así, por ejemplo, en *donde* reflexiona sobre los límites de la escritura alfabética en comparación con la oriental: “En Oriente se dibujan los caracteres por los caracteres mismos. Frente a ellos, cuán pálidos resultan los fonemas del alfabeto latino. La tradición occidental apenas ha abordado la materialidad de la escritura. La caligrafía es imperial y manierista, una especie de afectación. Es preferible un graffiti rayado en el cemento” (Lalo 2005: 44). No es casual que en una obra posterior como

la cita son modos de robar un tiempo que no posee y adquirir algo que no le pertenece: Li Chao lee parada en las librerías, allí devora la literatura para construir su propia historia. Como Silvio Astier, Li Chao lee de otro modo: “Lo que llegaba a sus manos parecía recomponerse y el texto de otro acababa siendo, por su lectura, un texto que se redefinía y brillaba” (2012: 111). El refugio de Li Chao es también el trazo, pero esta vez convertido en dibujo: allí ese trazo aparece como balsa, como conjuro ante lo real que la encadena.

Como se señaló, la fragmentariedad como estética se inscribe, entonces, en el linaje de Walter Benjamin. Inscripción que no se debe solamente a la forma estética sino también a la presencia del pensamiento del filósofo alemán en la obra de Lalo. Así, por ejemplo, en *Simone*, en el juego de persecución, Li-Chao deja, en el parabrisas del auto del narrador, una pista escrita en un papel amarillo: “Decía Walter Benjamin que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido –de sentido crítico también– debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras” (Lalo 2012: 53). Aunque la pregunta inevitable es el tiempo que media entre el presente del filósofo alemán y el presente en que se inscribe la cita, sí es claro que se mantiene la precariedad del sujeto que enuncia. En una entrevista señala que elige trabajar con el fragmento porque

está más cercano a la vida. Me parece que es más posible unir vida y trabajo literario porque es una escritura mucho más en tiempo real, más inmediato [...]. La escritura, como la concibo, parte de una exploración que se da por primera vez en una anotación y, después, en un trabajo sobre el ritmo. Los fragmentos no son aleatorios, están cuidadosamente establecidos: cómo se va construyendo y cómo se va intensificando, incluso visualmente. Y, al final, el espectáculo termina y queda el texto para que el lector vea esa performance, que ya está muerta (Rossi 2017: 3).

Simone construya un personaje que es una china que se considera desposeída de toda lengua, que elige (y solo puede) leer parada y que además dibuja un trazo interminable en papeles baratos o sobre cualquier superficie. Del mismo modo, en *Necrópolis* hay una apuesta a la escritura alfabética ya presente en sus textos anteriores.

Estas palabras permiten, entonces, establecer un ida y vuelta entre la reflexión teórica y la práctica de la escritura que Lalo elabora en toda su producción artística.

2. El *quedado* en la colonialidad

¿Quién es uno cuando, sin haberse ido, se está lejos?

¿Quién está cuando digo “no pertenezco”?

Lalo, *Intemperie* (2016a: 14)

Una recurrencia en la obra ficcional de este escritor puertorriqueño es la construcción de narradores en primera persona, sin nombre propio y cuyo oficio es ser escritores. Esos sujetos son los *quedados*: podríamos decir que se quedan en la escritura y, al mismo tiempo, la utilizan como modo de procesar la angustia existencial. No es arriesgado advertir en estas figuras un intento por erigir una voz que no sólo represente a esa serie de sujetos que habitan Puerto Rico, sino que también incluya a aquellos que se sienten extranjeros en cualquier lugar. En ese sentido, es posible señalar que, a diferencia de lo que ocurre en el periodismo en el que las *Intervenciones*¹⁷ ponen en juego la cuestión de la soberanía nacional, en la obra ficcional se configura un planteo de ruptura con la construcción de lo nacional aunque, en el mismo proceso, denuncia la situación de colonialidad en la que está inmerso su país y el resto de América Latina.

Juan Carlos Quintero Herencia sostiene que en *donde* (2005) Lalo construye un sujeto literario que representa una exposición subjetiva en la *intemperie* y desde la *intemperie* porque “está a la espera, en la escucha de la cita o del objeto encontrado por el ojo” (2008: 23) y esta afirmación le permite señalar que es un sujeto *quedado* en la isla. Este sujeto se vuelve objeto de reflexión una y otra vez en la producción de Lalo. *La inutilidad* (2004), la primera obra que Eduardo Lalo define como

¹⁷ Utilizo este término en mayúscula porque estoy aludiendo también al nombre del libro que reúne las notas públicas de Lalo (Corregidor, 2018c).

“novela”, está formada por dos partes (“París” y “San Juan”) en las que un narrador en primera persona relata el periplo de un estudiante durante nueve años en la “ciudad soñada” y luego los avatares de un intempestivo regreso a su ciudad natal que lo recibe como un extraño. Aquí se acentúa la construcción de la condición de extranjero ya que el personaje lo es en París y luego en su propio país, Puerto Rico. El *quedado* comienza un proceso de des-occidentalización en un lugar icónico de occidente: París. En ese espacio donde es extranjero y en el que lo invade la soledad, “descubre” en un libro la etnia tupí-guaraní y se produce una identificación: “me ubicaba en el lugar del desarraigo, del vencido, y hacía, en lo posible, grato y pertinente, este espacio” (Lalo 2013b: 40). El *quedado* se configura, entonces, como un sujeto en el borde, en la frontera, y que en la historia que narra está (re)armándose constantemente y construyendo el sentido de la vida en el placer de la lectura y en la escritura. En este sentido, advierte Gabriela Tineo una vinculación de este sujeto con la filosofía budista (recurrente en la obra de Lalo):

hacia el fin del recorrido vuelve a situarlo en una zona de frontera. Esta vez, en un borde donde el desencanto fecunda iluminación, instancia rezumante de las afiliaciones del pensamiento de Lalo con la filosofía budista (presente en tantos de sus textos). Es un límite que lo balancea (y le impone decidir) entre el naufragio o el rescate de sus pasiones, entre el silencio o la vocación de escribir (2013: 19)

El sujeto *quedado* de (y en) la obra de Lalo no da por sentada una identidad ligada al lugar de origen, sino que cuestiona lo establecido. El *quedado* es también un sujeto atravesado por un pesimismo existencial, por el sufrimiento que provoca la lucidez y por ello se construye en la diferencia: con otros saberes, con otros intereses e incomprendido por sus compatriotas, pero también solo en las ciudades del primer mundo. Podríamos decir, también, que el *quedado* es el puertorriqueño ya que es alguien que siempre es un extranjero porque vive en un país que no es propio.

Esta construcción teórica que se entreteje a lo largo de su trayectoria escrituraria adquiere otra modulación en *Intempérie* (2016a). Aquí logra densidad la idea de la marginalidad del

quedado: es un sujeto que rompe con las preconcepciones, con la normatividad, con lo dado, que interpela a “descreer” (Lalo 2016a: 11) para ser un superviviente. Por eso, ante las elecciones o derrumbes de otros sujetos marginales que rayan la locura y la muerte y que también escriben o deambulan por los ámbitos literarios, el sujeto nuevamente sin nombre opta por constituirse en la escritura: “la aventura personal se cifra en la pérdida y esta solo termina con un relato *en que uno se ha convertido en personaje*” (Lalo 2016a: 12).

Este sujeto *quedado* vive o está a la intemperie, sin protección, sin refugio, pero también de algún modo es una vuelta al lugar común, al lugar de encuentro (aunque el desafío sea la búsqueda y no el hallazgo), del sujeto que elige los espacios públicos (el parque, la plaza, la playa) para reflexionar, para escribir o sólo para dejar que el tiempo transcurra. Es un sujeto que camina la ciudad, que la habita a contrapelo de lo estatuido (caminar una ciudad que repele al sujeto, una ciudad de cemento, como San Juan), que traza sus propios itinerarios. Pensar la ciudad como un dispositivo identitario con espesor histórico, como espacio de configuración de las subjetividades de los individuos que la transitan, permite establecer una metonimia entre el reducido sitio de lo privado y de las prácticas cotidianas –como espacios de lo político, en el sentido de Michel de Certeau (2007)–. Frente a quienes perciben en el espacio cotidiano sólo la introyección del orden y la pasividad, de Certeau otorga politicidad porque desnuda el conflicto, la tensión, como los signos centrales: su mirada constata la “reproducción” de lo existente y se desplaza hacia la potencialidad de su “transformación”. Desde esta perspectiva, en tiempos de movimiento, de flujos y de consumos, la pobreza se presenta como un modo de resistencia, de generar un tiempo otro, para el discurrir del pensamiento o para la nada. El sujeto a la intemperie está desnudo ante la mirada de los demás, no hay barrera, no hay protección que permita no verlo y tal vez allí resida su invisibilidad. Esta lectura también se puede observar en otro de los formatos en que circuló *donde*: un mediometrage (2003).¹⁸ Mientras se pro-

¹⁸ Eduardo Lalo, que dirige este mediometrage, también es autor de la fotografía, el texto, el video y los dibujos. Además del mediometrage, como señalamos

yecta una sucesión de imágenes de San Juan, se escucha una cadenciosa voz en *off*:

las ciudades les importan más a los que caminan a su misma altura, a ningún dueño de la ciudad, a ninguno de sus alcaldes, le importa la ciudad como a mí me ha importado porque yo sé que no tengo salida, que nunca me podré ir de aquí. Ni el exilio me libraría de la ciudad. Sencillamente sufriría dos veces: por la ciudad y por estar lejos de ella.

En esta obra (en sentido amplio porque incluye el texto escrito y la materialidad del mediometrage) el *quedado* se articula con el *donde* entendido como un entrelugar, pero no en términos espaciales sino en un estar existencial. Es una propuesta en la que el sujeto de la enunciación (otra vez sin nombre, otra vez escritor) lanza un llamado a expandirse en una ruptura con lo nacional, con el lugar de (no) origen.

En *Simone* (2012), un escritor recorre las calles de San Juan sintiéndolas como espacios de encierro y opresión mientras anota sus reflexiones fragmentarias en un diario. Ese narrador (sin nombre) dibuja un hilo conductor que atraviesa la novela: la imposibilidad de irse de la isla. Este hilo se hace presente, incluso, en sueños recurrentes: “¿no es ese recinto imposible de abandonar la imagen mía en esta ciudad?” (Lalo 2012: 22), se pregunta el narrador quien ya, por otra parte, experimentó la vida en otro país (España) pero tuvo que volver, seguro de que en ningún lugar “habría podido encontrar mi pertenencia”. Ante esta situación de desamparo, la escritura se erige, entonces, en un refugio en el que encontrar(se), construir(se) y pensar(se).

3. Coda: la premura del presente

Mi lucha es contra la invisibilidad.
Eduardo Lalo, Entrevista (Rossi 2017)

Lalo escribe en diferentes diarios puertorriqueños (*Claridad*, *El Nuevo Día*) en los que analiza diferentes problemáticas de la

antes, Lalo tiene un texto que lleva el mismo nombre. Allí teoriza no sólo con la imagen, como predomina en el video, sino con la palabra escrita y la fotografía.

cotidianidad del país. Así, por ejemplo, luego de los desastres del huracán María el 20 de septiembre de 2017, Lalo realizó intervenciones para denunciar el aislamiento en que se sumió la isla e interpelar al gobierno de Donald Trump que intentó tapan el desastre. La problemática de lo cotidiano exige otra plataforma porque la ficción, en la que hace tiempo viene estetizando este planteo, no llega a un público mayoritario. Por eso, las redes, aun con sus limitaciones, significan un arma de difusión de ideas en la isla y fuera de ella. Lalo no sólo publica en los medios locales sino que luego recircula sus textos en las redes sociales. En una columna afirma:

Hace apenas unos meses comenzó la tercera conquista de Puerto Rico. La primera es la compartida con el resto de América Latina. A ésta se suma, en nuestro caso, la realizada por Estados Unidos a partir de la invasión de 1898, que desde entonces implantó una estructura de estrechos límites de acción a la vida económica y política del país. La tercera es la que acontece en este momento. Un país asediado por una depresión económica de más de 10 años, constreñido por su absurda colonialidad, arrasado por los huracanes del pasado año y por la ola de corrupción e incapacidad gubernamentales que acarrearón, se halla exánime, incapacitado para tomar verdaderas decisiones (Lalo, *El Nuevo Día*, 31/03/2018).

Aquí vuelve a aparecer la alusión a que la tercera colonización no es sólo el neoliberalismo descarnado sino que la (nueva) conquista se materializa en la complicidad de los gobernantes de la isla, los tigres de adentro, diría José Martí. Frente a esta situación de Puerto Rico, frente a las políticas implementadas por el gobernador Ricardo Báez Rosselló y su equipo, Lalo reconstruye el pasado de conquistas e invasiones, y la resistencia cultural del pueblo como un arma poderosa que les ha permitido permanecer y crecer aun en circunstancias nefastas. Ese crecimiento está pensado en términos culturales (no económicos), en términos de reagrupamiento para salir del discurso que aplasta e invisibiliza. Lalo interpela en su tribuna porque hay una premura para actuar, una necesidad de llamar a la unión del pueblo en estas columnas semanales: “Los dueños de negocios, los asalariados, los pensionados, los estudiantes y maestros, los profesionales tentados a emprender el camino del

exilio, tienen cada mañana una pregunta aguardándoles en el espejo: ¿víctimas o victimarios?, ¿desposeídos o desposeedores? El futuro de Puerto Rico pende de su respuesta”.¹⁹

Entre su obra literaria y su producción periodística se realiza un movimiento, una flexión, entre teoría y práctica del anticolonialismo. En la ficción, la estetización del yo se ubica en un lugar del descrédito, en cambio, en el periodismo este lugar se borra para erigir un sujeto que interpelar como ciudadano. Así, por ejemplo, mientras que en el fragmento del diario se puede observar una intimación directa a los puertorriqueños, en *Intemperie* el “yo” enuncia una serie de preceptos:

Vivir sin familia, sin credo, sin partido, sin sociedad, aunque no reniegue ni pretenda otra que esta. Pero para llegar a ver, para acceder a una visión densa de la realidad, para pensar y también para trascender el pensamiento, debo dejar de creer. Ni iglesia ni mercado. Ni Dios ni Marcas. Dejar de usar muchísimas palabras (Lalo 2016a: 13-14).

Hay quienes han leído estas teorizaciones sobre la identidad como un rasgo posmoderno en la obra de Lalo. María Caballero Wangüemert, por ejemplo, lee sus crónicas en contraposición a las propuestas de Edgardo Rodríguez Juliá y considera que las diferencias se deben a aspectos etarios: generación del setenta frente a generación del 90, como si una buscara pensar una identidad y la otra, la de Lalo, ya no pudiera arriesgarse a construirla. También señala que las diferencias se deben a una “evolución” (2011: 45) de lo moderno a lo posmoderno.

En el fragmento citado es posible advertir una escritura con rasgos manifestarios en la que la primera persona erige el despojo y la pobreza como una forma de resistencia ante el colonialismo del presente: “El acto subversivo de que dispongo: consumir lo menos posible. A este asociarle otro: descreer de Occidente, del duro, y de lo que hoy se presenta como su simulacro” (2016a: 27). Desde este lugar del despojo crea la plataforma para su escritura: los elementos de este *flâneur* del siglo XXI son los zapatos gastados que lo llevan una y otra vez por los

¹⁹ En otras columnas, Lalo propone la búsqueda de una salida por el lado de la resistencia cultural, por ejemplo, en “El ‘loco amor’ de dos Espadas”, dedicada a la obra del fotógrafo Martín Espada (*El Nuevo Día*, 1/07/2017).

caminos intransitados de San Juan; una pluma Parker que compró usada y un cuaderno. La vida a la intemperie, remedando el modo de habitar lo público de los cínicos griegos, es un acto de resistencia. En una sociedad invisible, la elección de vivir a la intemperie es una forma de habitar lo cotidiano: “Habito la ciudad más esencial: el suelo” (2016a: 17). Juan Carlos Quintero Herencia (2008) sostiene que Lalo trabaja con los despojos de ciertas tradiciones ‘triunfantes’ del Caribe. Escribir desde el suelo, o caminar mirando los pies, como dice el narrador-personaje en *Simone*, implica configurar un lugar de resistencia: erigir un proyecto creador con una mirada que se ubique en y desde la intemperie para atrapar en el papel o en la cámara fotográfica los restos, los despojos que permitan anclar la (otra) memoria (rota). La escritura de ficción, el trabajo del escritor como un sujeto que camina, mira y escribe, se configura, entonces, como un espacio de libertad y así la creación se vuelve un modo de resistencia, un espacio *donde* prevalece el acto de creación.

Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María (2008). “Entrevista a Eduardo Lalo”, *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, IV, n° 6, 38-41.
- Avilés, Francisco Javier (2012). “Estética del derrumbe: escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, n° 241, 873-892.
- Barradas, Efraín (1998). *Partes de un todo: ensayos y notas sobre literatura puertorriqueña en los Estados Unidos*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.
- (2007). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Terramar.
- (1991). *El narrador*, traducción de Roberto Blatt, Madrid: Taurus.
- Caballero Wangüemert, María (2011). “Eduardo Lalo: una mirada desde *La isla silente* hasta *Los pies de San Juan*”, *Letral*, n° 6, 44-56.

- Certeau, Michel de (2007) [1980]. *La invención de lo cotidiano. El arte de hacer*, Tomo I, México: Universidad Iberoamericana.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: Horizonte.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1993). *La memoria rota*, Río Piedras: Ediciones Huracán.
- (2000). *El arte de bregar*, Puerto Rico: Callejón.
- (2006). *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editora.
- Duchesne Winter, Juan (1992). *Las tribulaciones de Juliá*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- (2008). “Desde Donde alguien para leer a Eduardo Lalo”, *Katatay*, año IV, n° 6, 7-16.
- García, Luis Ignacio (2010). “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, N° 2, 158-185.
- Gelpí, Juan (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- González, José Luis (1980). *El país de los cuatro pisos*, Río Piedras: Huracán.
- González, María Virginia (2017). “Otras poéticas sobre el exilio: Simone de Eduardo Lalo y Todos se van de Wendy Guerra”, *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, vol. 14: 39-51.
- (2018). “La barbarie de la historia. Teorizaciones del colonialismo en la obra de Eduardo Lalo”, *III Congreso El Caribe en sus Literaturas y Culturas*, organizado por el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH), UNC, y la red Katatay (inédito).
- Lalo, Eduardo (2005). *donde*, San Juan: Tal Cual.
- (2012). *Simone*, Buenos Aires: Corregidor.
- (2013a) [2004]. *La inutilidad*, Buenos Aires: Corregidor.
- (2013b). “El hermoso hoy”. Discurso de recepción del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos.
- (2016a). *Intemperie*, Buenos Aires: Corregidor.
- (2016b). “Acto de barbarie”, *El nuevo día*. (16/03/2016). En: <http://www.elnuevodia.com/opinion/columnas/actosdebarbarie-columna-2174535/>

- ___ (2016c). “El día que el rey de España enfadó a Eduardo Lalo”. Entrevista publicada el 20/03/2016 en http://www.huffingtonpost.es/2016/03/20/entrevista-a-eduardo-la-l_n_9510908.html
- ___ (2017). “Los límites superiores de lo insoportable”, *Claridad. El periódico de la nación puertorriqueña*. 21/06/2017.
- ___ (2018a). “La tercera invasión de Puerto Rico”, *El nuevo día*, 31/03/2018.
- ___ (2018b). “Cuaderno de la espera”, *Claridad. El periódico de la nación puertorriqueña*. 14/03/2018.
- ___ (2018c). *Intervenciones*, Buenos Aires: Corregidor.
- López, Magdalena (2015). “El derrotado heroico: Eduardo Lalo y el regreso de la épica letrada puertorriqueña”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 41, N° 81: 371-392.
- Manzoni, Celina (2015). “Poéticas del retorno. Las pesadillas del regreso en la cultura latinoamericana contemporánea”, *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 24, N° 29: 161-179.
- Noya, Elsa (2012). “Prólogo” a Eduardo Lalo, *Simone*, Buenos Aires: Corregidor, 11-16.
- ___ (2015). *Canibalizar la biblioteca. Debates del campo literario y cultural puertorriqueño (1990-2002)*, San Juan: Callejón.
- Oliver, María Paz (2015). “A pie: wandering y cotidianidad en *Simone* de Eduardo Lalo”, *Neophilologus*, 99: 569-579.
- Piglia, R., Duchesne Winter, J. R., Duno-Gottberg, y. L. (2013). Veredicto de la XVIII Edición del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, Caracas: 6 de junio. https://issuu.com/duchesne/docs/veredicto_2013_romulo_gallegos
- Quijano, Aníbal (1997). “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, *Anuario Mariateguiano* 9: 113-122.
- Quintero Herencia, Juan Carlos (2008). “La escucha del desalajo: paseos y errancias en *Cada vez te despidies mejor* de José Liboy y *Donde* de Eduardo Lalo”, *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*, N° 6, año IV: 17-24.
- Ríos Ávila, Rubén (2016). “El ‘flâneur’ abyecto de Eduardo Lalo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 789, 50-63.
- Rossi, Florencia (2017). “Hablar sobre el vacío: conversando con Eduardo Lalo”, *RECLAL*, año VIII, n° 12.

- Sancholuz, Carolina (1997). “Literatura e identidad nacional en Puerto Rico (1930-1960)”, *Orbis Tertius*, 2 (4): 151-168.
- Tineo, Gabriela (2004) [2013]. “Prólogo” en: Eduardo Lalo, *La inutilidad*, Buenos Aires: Corregidor, 7-19.

Tensiones entre biografía y ficción. Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales y Carlos Victoria: personajes de cuentos

Mariela Escobar

A modo de introducción

Pensar en conceptos como biografía, autobiografía y ficción significa cuestionar los vínculos entre la escritura y los referentes reales. No es la intención de las líneas que siguen proponer semejante discusión, solamente pretenden esbozar una reflexión acerca de los géneros biográficos o autobiográficos y sus desvíos, en ciertos escritores. Estas derivas ponen en juego variantes genéricas como la “autoficción”, término acuñado por Serge Dubrovsky o las “vidas imaginarias” de Marcel Schwob, en las que las relaciones entre la escritura y el referente no son lo más importante, sino la creación de un imaginario que se entremezcla con detalles de la vida del autor o de otras personas. Cuando las otras personas son escritores, esos detalles suelen estar relacionados con sus obras; de este modo, esos detalles biográficos se convierten en una suerte de intertextualidad.

Estos procedimientos son frecuentes en algunos escritores de la generación Mariel, quienes, en el linde entre autobiografía o biografía y ficción, se introducen en sus relatos e incluyen a otros escritores como personajes de cuentos o novelas. La presentación de estas figuras de autor consolidaría una suerte de “canon Mariel” desde la misma literatura de la generación. Como ejemplo, Carlos Victoria en su cuento “La estrella fugaz”, publicado en 1997, realiza un homenaje a dos de sus amigos, Reinaldo Arenas y Guillermo Rosales, escritores de su generación, al convertirlos, junto con él, en los personajes de su cuento donde, además, para reforzar el reconocimiento, utiliza procedimientos y temáticas que pueden leerse en la literatura de ambos.

En los siguientes apartados, nos proponemos explicar algunos aspectos de la generación Mariel vinculados con la temática

a tratar, para luego detenernos en las formas de concebir lo autobiográfico en Arenas y Rosales y, finalmente, presentar una lectura del mencionado cuento de Carlos Victoria.

Acerca de la generación Mariel

En Cuba, “Mariel” remite a un espacio geográfico, a un puerto al oeste de La Habana; a un hecho histórico, la salida por ese puerto de 124.769 cubanos entre los meses de abril y octubre de 1980; a una generación de artistas que fundaron una revista con el mismo nombre en recuerdo de haber estado entre los que entonces se fueron en barcos desde Cuba y llegaron a Miami. Si bien ya casi no se discute que esos escritores hayan constituido una generación –la generación Mariel–, las inclusiones, las exclusiones, los orígenes de cada uno y los vínculos entre ellos todavía presentan algunos problemas.

Stephanie Panichelli, en su artículo “La generación del silencio”, dividido en dos partes publicadas en un *dossier* de *Cubaencuentro*, en 2005, a propósito de los veinticinco años del episodio histórico, da cuenta de esta discusión y recupera el testimonio de Jesús Barquet, para quien la razón de esta polémica consiste en que la idea de generación “no responde a factores propiamente intraliterarios sino más bien a factores extraliterarios”: la falta de libertades, la represión y la necesidad de decir lo que antes no habían podido decir; factores que, según Lilian Bertot, a quien cita, se resumen en el concepto de “dolor”; este definiría el drama humano que conllevan los integrantes de Mariel y que se ve claramente reflejado en sus producciones artísticas (2005a: 2).

Por su parte, Néstor Díaz de Villegas, en “La generación perdida”, texto que forma parte del mismo *dossier*, polemiza con este concepto:

La idea de que Mariel fue una coincidencia de conciencias, sin ningún orden que justificara su exaltación a la categoría de “generación”, es de Olga Connor. Imagino que sería su manera de explicar la asincronicidad de que adoleció, desde su nacimiento, la mal llamada “generación Mariel” (2005: 1).

Díaz de Villegas la considera “suma de excepciones generacionales” y señala, junto con las omisiones de artistas que formaron parte de esa generación, las inclusiones de otros que no habrían pertenecido. Como ejemplo, explica su propio caso: “En algún artículo reciente esta (Olga Connor) me adjudica erróneamente una génesis marielita cuando, en realidad, yo había llegado a Miami como ex-presos político un año antes de que zarpara el primer camaronero” (2005: 1).

Ambos críticos, Panichelli y Díaz de Villegas, coinciden en la importancia del grupo en términos artísticos y políticos. La adopción del nombre de la revista, según Díaz de Villegas, cumplía un doble objetivo: hacia el exterior, hacia La Habana, desafiar al régimen castrista que los había expulsado; hacia el interior, impugnar el rechazo con que los recibieron en Miami las generaciones más conservadoras del exilio histórico (2005: 1). Una de las razones de este sentimiento de desprecio era que los marielitos se habían formado en la revolución, habían estado más de veinte años dentro del sistema del que los primeros exiliados huyeron sin ninguna “contaminación”. Sin embargo, para Bertot, ellos “como grupo, representan el fracaso intrahistórico de la revolución cubana, mucho antes de la caída de la Unión Soviética” (Panichelli 2005a: 2). Miguel Correa lee este doble enfrentamiento en términos de literatura menor: propone que son marginados dentro de su literatura nacional, a causa de la excentricidad que los caracteriza, y también, por la misma razón, dentro del ambiente intelectual cubano en los Estados Unidos que, a su vez, representa una literatura menor respecto de la literatura norteamericana (2003: 4).

La revista *Mariel* publicó ocho números entre el verano de 1983 y el invierno de 1985. Su consejo de redacción estaba formado por Reinaldo Arenas, Reinaldo García Ramos y Juan Abreu. Díaz de Villegas destaca que algunos de los escritores publicaron antes en *Linden Lane Magazine*: “El tabloide, fundado en Nueva Jersey por Heberto Padilla y Belkis Cuza Malé, seguía la línea ‘humana demasiado humana’ que caracterizó al autor de *Fuera del juego* y que, de ningún modo podía satisfacer el radicalismo de los recién llegados” (2005: 2). La desaparición de *Mariel* que, según Ivette Leyva Martínez, se produjo por falta de recursos y rencillas internas, dejó un va-

cío en las publicaciones periódicas de Miami. Un año después, Marcia Morgado y Juan Abreu, junto con Reinaldo Arenas en el consejo asesor, fundan *Mariel Magazine*, una revista con un espíritu diferente al de la primera versión ya que se propone más abierta, no tan centrada en el mundo cubano; es una de las primeras publicaciones bilingües dentro de la comunidad cubana. Publicó solo cinco números entre 1986 y 1987 (Leyva Martínez 2000: 160).

Más allá de estas discusiones, la generación de Mariel se autodefine de un modo preciso a través del editorial del primer número de la revista *Mariel*. El editorial hace las veces de manifiesto que, por un lado, da origen a la generación y, por otro, establece ciertos límites y restricciones que dibujan el perfil de sus miembros. Al plantear sus propósitos, los editores enuncian: “La revista *Mariel* [...] tendrá en primer lugar la finalidad de servir de vehículo a los escritores y artistas de la generación de Mariel”. De esta manera, se reconocen como generación de artistas y toman, como ya se mencionó, el nombre del puerto cubano que permitió su salida de la Isla, marcando una posición política. Sin embargo, sus pronunciamientos ideológicos acerca del arte no se circunscriben a las críticas al castrismo, sino que incluyen los problemas del capitalismo y vindican una postura existencial para definir el concepto de arte:

Rechazamos cualquier teoría política o literaria que pueda coartar la libre experimentación, el desenfado, la crítica y la imaginación, requisitos fundamentales para toda obra de arte. [...] No existe un arte mercantil como no hay un arte doctrinario. La literatura no es siquiera un oficio; es un sacrificio y una fatalidad, un placer y una maldición. Toda obra de arte es un desafío y, por lo tanto, explícita o implícitamente es una manifestación –y un canto– de libertad. (1983: 2)

El fatalismo, el sentimiento antitético de amor y odio y la necesidad de libertad se erigen como principios existenciales que comprometen a los escritores de *Mariel* que, además, enuncian sus fundamentos estéticos basados en el imperativo de ejercer su libre albedrío que se expresa en la voluntad de experimentación, en la espontaneidad de sus análisis y en el desparpajo de sus apreciaciones.

En esta declaración de principios, los editores se proponen dar su versión de lo que fue el episodio “Mariel” (más allá de su aprovechamiento político por la prensa de diverso signo) a través de la imagen de exiliado que los aglutina: “No hemos venido al exilio con esquemas de bienestar o a detenernos en anécdotas pueriles o en chismorreos de salón; hemos venido a realizar nuestra obra” (1983: 2). Al recorrer las páginas de los ocho números de la revista, aparecen los nombres de los miembros de la generación (Juan Abreu, Reinaldo Arenas, Reinaldo García Ramos, René Cifuentes, Luis de la Paz, Roberto Valero, Carlos Victoria, Esteban Luis Cárdenas, Jesús Barquet, entre otros). También, los de artistas cubanos de otras generaciones (José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Enrique Labrador Ruiz, Carlos Montenegro, José Manuel Poveda, Gastón Baquero, José Martí). De este modo, los escritores de Mariel recortan un canon, una tradición a la que algunos adscriben con mayor o menor incidencia pero que todos respetan. En la búsqueda de poéticas individuales, es posible percibir un entramado de temáticas y procedimientos que se entrecruzan para constituir una especie de canto coral en el que confluyen una visión de su tierra, un punto de vista acerca de la multiculturalidad, una clara percepción de la marginalidad y de la intemperie en que realizan su obra: todo a través de recursos que, como la intertextualidad, las prosas metafóricas o metonímicas y la conversión de escritores de la generación en personajes de novelas, se repiten como método poético para refundar el canon cubano tradicional y bosquejar su espacio en la nueva tradición.

Los escritores

Reinaldo Arenas es el escritor más importante de la generación Mariel, es un referente para el resto de los miembros y ha generado vínculos contrarios y contradictorios tanto con sus pares como con los escritores de generaciones anteriores dentro y fuera de la Isla. Nació en Holguín en 1943 y murió en Nueva York en 1990. Ha experimentado con el género autobiográfico de diversas maneras. Por un lado, escribió una serie de

novelas, que conforman su *Pentagonía*,¹ en las que se relata la trayectoria de vida de un escritor, que responde a los avatares de la biografía de Arenas, desde la niñez hasta la vida adulta. En las novelas, los datos biográficos se entrelazan con un imaginario que recrea el entorno histórico y político del escritor desde los días de los últimos presidentes de la República, Carlos Prío Socarrás y Fulgencio Batista, hasta la Revolución y el régimen castrista imaginado en un futuro lejano. Por otro lado, escribió su autobiografía *Antes que anochezca*, en la que se reiteran los datos biográficos que se desarrollan en las novelas en otra clave, a los se suman anécdotas fuera de Cuba: el exilio al que partió a través del puerto del Mariel, la enfermedad (SIDA) y la proximidad de su muerte.

Tanto en la *Pentagonía* como en *Antes que anochezca*, el gesto autobiográfico se refuerza a través del relato de anécdotas que involucran a otros escritores, amigos o enemigos intelectuales conocidos en su entorno cubano. Arenas convierte a estos intelectuales en personajes de sus obras y los retrata de formas diferentes, según el vínculo que lo relacione con ellos. En los casos de personas a quienes respeta, como Lezama Lima o Virgilio Piñera, conserva el nombre y emplea la cita y la alusión como formas de intertextualidad. En otros casos, recurre a la ironía, la caricatura y el escarnio. Algunos de estos personajes son objeto de revelaciones íntimas, como en el caso de Aurelio Cortés: canonizado como Santa Marica en *Otra vez el mar*, reaparece en *El color del verano*, donde se relata la ceremonia de canonización con lujo de detalles. En *Antes que anochezca*, Arenas vuelve a retomar al personaje de Aurelio Cortés para explicar la desaparición de su primer manuscrito de *Otra vez el mar* en el capítulo “Santa Marica”. Según sus conclusiones, el mismo Cortés había destruido los papeles al sentirse ofendido por su mención en la novela pero, en principio, le había echado la culpa a dos amigas suyas, a las que había entregado el manuscrito por miedo a la Seguridad del Estado. Arenas explica:

¹ La *Pentagonía* está compuesta por *Celestino antes del alba* (1968), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1999) y *El asalto* (1991).

[...] las viejas [...] siguieron leyendo hasta el mismo momento en que aparecía el propio Cortés canonizado como Santa Marica. Ese era uno de los tantos homenajes que yo realizo a través de mi literatura a mis amigos; homenajes chuscos, irónicos tal vez, pero la ironía y la risa forman parte de la amistad. Cortés, que tenía en aquellos momentos setenta años, era virgen; era un ser bastante flaco, feo, y había vivido con su madre hasta su muerte, hacía solo unos diez años; su virginidad no había sido objeto de preocupación para ningún joven. Yo quise hacerle aquel homenaje y lo canonicé como Santa Marica. La virgen benefactora de las locas; virgen y mártir (2006a: 144).

Anécdotas del mismo personaje forman parte de dos novelas de la *Pentagonía* y de su autobiografía. Esos homenajes que realiza Arenas, en variadas ocasiones, son fruto de pasiones y de odios con los que se nutrió la literatura areniana.

Estos procedimientos no se agotan en los relatos mencionados; Arenas los utiliza también en algunos cuentos, incluso en la novela *El portero* puede reconocerse cierta mueca o guiño autobiográfico. Aclara Guadalupe Silva:

El hecho de que Arenas haya escrito esta novela en Nueva York, que sea su primera novela del exilio y que trate de un joven parecido a él en varios aspectos, hace suponer que esta es una más de sus narraciones indirectamente autobiográficas y que el portero es otro más de sus representantes ficticios. Pero quienes leyeron sus memorias de *Antes que anochezca* sabrán también reconocer ahí a su íntimo amigo Lázaro Gómez Carriles, exiliado como él en 1980 por el puerto de Mariel, casi un hermano en quien Arenas encontró –así lo confiesa– un compañero de ostracismo (2009: 2).

En *El portero* elige escribir la biografía de otro pero, irremediablemente, se asocia estrechamente a la propia: el homenaje a Lázaro Gómez no se asemeja a los de *Otra vez el mar* o la irreverente *El color del verano*; en su primera novela del exilio triunfará la magia en vez del escarnio; Arenas no se enfrenta a un rival o a un enemigo, sino a una de las posibilidades del otro en sí mismo.

*

Guillermo Rosales no es, en el sentido estricto de la palabra, uno de los integrantes de la generación Mariel dado que no

aparece en las páginas de los primeros ocho números; sin embargo, en *Mariel Magazine* se publica el primer capítulo de una de sus novelas. Nos referimos a *Boarding Home*, único libro publicado en vida de Guillermo Rosales, en 1987, y con el que ganara el premio Letras de Oro. La novela relata, en primera persona, la historia de William Figueras quien, de alguna forma, representa a Rosales.

Rosales había desarrollado en Cuba su labor periodística en la revista *Mella*, órgano oficial de la Asociación de Jóvenes Rebeldes y luego en publicaciones ministeriales como *Cuba Tabaco*, *Comunicaciones* y *Química*. Mientras tanto, escribía ficción, aunque pocos son los textos que se conservaron ya que solía destruir sus manuscritos. En 1969, su novela *Sábado de gloria y domingo de resurrección* –que se editaría en 1994, después de su muerte, como *El juego de la viola*– resultó finalista en el Premio de Novela de Casa de las Américas, pero no fue publicada. En 1979, Rosales viajó a Europa y en el ochenta llegó a Estados Unidos, donde fue declarado insano. Pasó los trece años que vivió en Miami entre pequeños cuartos de hotel, pensiones y *boarding homes*. En julio de 1993 se suicidó. Estos pocos datos biográficos permiten leer los vínculos entre el personaje de *Boarding Home* y su autor, aunque la novela no es, claramente, una autobiografía ya que prevalece la estructura ficcional. Su otra novela, *El juego de la viola*, también remite al gesto autobiográfico a través de anécdotas de infancia. Carlos Velasco afirma que los protagonistas de Guillermo Rosales pueden leerse como un solo personaje excéntrico (en sus respectivos escenarios) que coincide con el autor, a lo que agrega: “Tal concordancia ha determinado que se enfatice lo autobiográfico de su literatura, soslayándose la arquitectura ficcional” (2015: s/n).

El protagonista de *Boarding Home*, William Figueras, llega a Miami, es rechazado por su familia, manifiesta síntomas de locura (escucha voces), es internado por su tía en un *boarding home* y, desde ese lugar, narra sus breves aventuras en las que peregrina por “el corazón de Miami”; en sus recorridos describe lugares y personajes sórdidos, marginados y descentrados. El protagonista es uno de los desahuciados, es un exiliado formado intelectualmente en la Cuba revolucionaria que no encuentra sosiego en el espacio que lo rodea.

En la novela de Rosales se diferencia al protagonista y a los personajes perdidos que conviven con él en el *home* de “los triunfadores”, quienes se desplazan caminando por las calles del Down Town o en sus autos, escuchando “trepidantes canciones de rock”, o aparecen en la televisión, como el cantante latino El Puma. William Figueras expone su animosidad contra estos personajes al confrontar su formación con la de ellos:

Helo aquí, El Puma. No sabe ni quién es Joyce ni le interesa. Jamás leerá a Coleridge ni lo necesita. Nunca estudiará *El 18 brumario* de Carlos Marx. Jamás abrazará desesperadamente una ideología y luego se sentirá traicionado por ella. Nunca su corazón hará crack ante una idea en la que se creyó firme, desesperadamente. Ni sabrá quiénes fueron Lunacharsky, Bulganin, Trotsky, Kameneev o Zinoviev. Nunca experimentará el júbilo de ser miembro de una revolución, y luego la angustia de ser devorado por ella. Nunca sabrá lo que es La Maquinaria. Nunca lo sabrá. (Rosales 2003: 27-28)

Al contraponerse a los triunfadores, expone su cultura, su origen y el derrotero que lo ha llevado a la locura, poniendo en evidencia su punto de vista acerca del país de llegada. Celina Manzoní registra, en esta oposición, el contraste cultural en torno a la selección musical y sus implicancias: “Si el personaje que vagabundea por la ciudad con un libro de poetas ingleses bajo el brazo evoca la temprana admiración por Chuck Berry, el rock de los años cincuenta y Los Beatles [...], no sucede lo mismo con la cultura pop latina que se transmite por televisión [...]” (2012: 95). Esta caracterización define al personaje culto, intelectual, que adoptó el modelo revolucionario en su país pero que, ante la desilusión, se internó en los caminos de la locura; este se enfrenta al personaje que triunfa cómodamente en la cultura consumista y facilista del capitalismo, adoptado por el latino que vive en la ciudad. Cuando William Figueras se presenta a su familia afincada en Miami, señala que ellos esperaban a un “triumfador” y se encontraron con él, “un tipo enloquecido, casi sin dientes, flaco y asustado” (2003: 14). Este es uno de los aspectos que definen a Figueras como un exiliado total: “No soy un exiliado político. Soy un exiliado total. A veces pienso que, si hubiera nacido en Brasil, Venezuela o Escandinavia, hubiera salido huyendo también de

sus calles, puertos y praderas” (2003: 12). Su inconformismo con el mundo se despliega tanto en su Cuba natal como en el país del exilio. Su formación, su imaginación, su cultura, no resisten la mediocridad del exterior, y su ser se quiebra hasta la locura.

Para reforzar la gestualidad autobiográfica, Rosales incluye en la novela a un personaje en el que puede reconocerse a un escritor de la generación Mariel, el poeta Esteban Luis Cárdenas (1945-2001), al que denomina “El Negro”. El Negro lo visita en dos oportunidades, William lo define de la siguiente manera: “Él es mi contacto con la sociedad. Él va a reuniones de cubanos intelectuales, conversa de política, lee los periódicos, mira televisión, y luego, cada una o dos semanas, viene a verme para transmitirme la esencia de sus correrías por el mundo” (Rosales 2003: 35). En la primera visita le informa la muerte de Truman Capote, con lo que se fecha el relato en 1984. Pero, además, le trae un periódico; el Negro le explica: “Es el periódico *Mariel*, editado por jóvenes cubanos en el exilio”, y agrega: “Ahí hay un poema mío. [...] En la página seis” (2003: 35). William busca el poema y lee su título: “Siempre hay luz en los ojos del diablo”. Figueras relaciona el texto de Cárdenas con “Lluvias” de Saint John Perse. En la página 8 del número 6 de *Mariel*, publicado en el verano de 1984, aparece un poema de Cárdenas titulado “Y con tinieblas fue cubierto”, y en la página 25, en una sección denominada “El escritor como traductor”, una traducción de José Lezama Lima del poema “Lluvias” de Saint John Perse. Se presenta una confusión entre la página en la que aparece el poema y el número de la revista y, al mismo tiempo, se evoca un poema de Perse que está en el mismo ejemplar. Carlos Velazco interpreta la visita del Negro y la confusa alusión a *Mariel* que yerra números y títulos, en clave orwelliana:

Por tanto, Guillermo Rosales nos presenta de manera velada *Boarding Home* como la materialización contemporánea del futuro mundo de 1984 (de George Orwell), donde los mecanismos inherentes a los gobiernos totalitarios se entronizan de una manera más sutil y, por ende, más efectiva, en la sociedad capitalista desarrollada. (2015: s/n)

Más allá de la lectura fatalista que representaría una crítica a las diferentes formas de las tiranías que transformaron a Figue-

ras en un “exiliado total”, la figura del Negro evoca a Cárdenas y Cárdenas a *Mariel* en una compleja forma de intertextualidad. Las visitas del Negro complementan el aspecto verídico a través de detalles que involucran datos biográficos del escritor amigo de Rosales, Esteban Luis Cárdenas.

*

Carlos Victoria nació en Camagüey en 1950; a los 15 años recibió el premio del primer concurso literario organizado por el mensual cultural *El caimán barbudo*; en 1971 fue expulsado, por “diversionismo ideológico”, de la Universidad de La Habana, donde cursaba la Licenciatura en Lengua y Literatura Inglesa; en 1978 fue arrestado por la Seguridad del Estado y sus manuscritos fueron destruidos. Sin posibilidades de continuar su carrera literaria y enfrentado con el gobierno de la Isla, partió a los Estados Unidos desde el puerto de Mariel (Borges Triana 2019). En Miami forma parte de los fundadores de la revista *Mariel*. La traductora y ensayista Lilian Hasson traduce al francés y publica un cuento suyo en 1985. En 1992 aparecerá en Ediciones Universal su primer libro, una colección de cuentos titulada *Las sombras de la playa*. A partir de ese momento no dejará de publicar sus obras y algunas serán traducidas al inglés y al francés. En un artículo acerca de *Las sombras de la playa*, Lilian Hasson explica la idea de autobiografía en los cuentos de Victoria:

El elemento más unificador del conjunto es el autobiográfico, unas veces encubierto con nombres inventados, otras sencillamente con el nombre del autor o con el recurso a la primera persona. Lo cual no implica, ni mucho menos, la autenticidad de los datos. Lo autobiográfico, patente en la mayoría de los cuentos es de orden intelectual o psicológico. [...] El autorretrato no es su meta, sino hacernos partícipes de sus vivencias (1997: 174).

Esta forma especial de concebir lo autobiográfico es la que se despliega en el cuento “La estrella fugaz”, publicado en *El resbaloso y otros cuentos* en 1997.

Los personajes de papel: “La estrella fugaz” de Carlos Victoria

El relato se divide en tres partes: en la primera se relata una escena de lectura que comparten los tres protagonistas; en la segunda, se desarrollan las circunstancias que llevan a la muerte a dos de ellos; y en la tercera, se narra una escena que involucra al sobreviviente con una mujer y un incendio. La conexión entre las partes la sostienen el gesto autobiográfico y su vínculo con las biografías de artistas que redundan en un homenaje a los amigos escritores muertos.

El cuento está narrado en tercera persona, aunque el punto de vista se focaliza en Marcos. Los nombres están cambiados; sin embargo, los procedimientos develan las figuras de los referentes reales. La escena de lectura ocurre en el parque José Martí, junto al río Miami. La presentación de los personajes permite al lector reconocer en ellos a los tres escritores que comparten la lectura de sus propios textos:

El loco William, colérico, desarrapado, víctima de perpetua carraspera. Escribía una novela sobre una siniestra casa de huéspedes en el corazón de Miami; el borracho y drogadicto, Marcos, cuentos sobre su juventud en Cuba; y el prostituto, Ricardo, la historia de un portero alucinado en un edificio de Nueva York. (Victoria 2001: 141)

Tanto las características que les atribuye como las obras a las que alude refieren, respectivamente, a: Guillermo Rosales, quien soportó síntomas de enfermedades mentales, como el loco William; Carlos Victoria, quien desde joven transitó el alcoholismo, enfermedad que superó en Miami, al igual que Marcos en la tercera parte del cuento; y Reinaldo Arenas, a quien denomina el prostituto, aunque aclara “en una peculiar acepción del término”, podría leerse el adjetivo vinculado con la voracidad sexual de Arenas. Las obras aluden, por sus temáticas, a *Boarding Home*, a *Las sombras de la playa* y a *El portero*.

En la progresión del relato se profundiza el vínculo entre los personajes y las obras. En un juego intertextual con la novela de Rosales, el narrador despliega características del personaje:

William, por el contrario, no alimentaba el odio, el odio lo alimentaba a él. El odio lo hacía oír voces, ver enemigos en cada rostro, escuchar insultos en cada frase. Por odio enflaquecía hasta volverse este desecho humano, este espectro cuya mirada llena de desprecio asustaba (Victoria 2001: 142).

Los rasgos del otro protagonista, Ricardo, evocan características de Arenas, por la edad (los tres andaban por los cuarenta), porque había triunfado como escritor y por su forma de relacionarse con el odio:

Ricardo lidiaba de una forma distinta con sus odios: los cultivaba. Les daba causa con su maledicencia, humillando a cualquiera, destruyendo, armando peloterías, calumniando. Pero luego, como un niño después de una perreta, sin percatarse del bulto de destrozos, se sentaba con fértil entusiasmo a escribir sus novelas insólitas (2001: 142).

Si el primer aspecto responde a la esfera de lo íntimo, de la experiencia compartida y no al aspecto literario; el segundo se refiere a la forma en que Arenas elaboraba el material para producir sus obras.

Carlos Victoria convierte a sus amigos pero, fundamentalmente, a los escritores Arenas y Rosales en los personajes de su cuento. Incluso, él mismo es su protagonista y, para bosquejar el gesto autobiográfico, se remite a biografías ajenas a través de escenas de la cotidianeidad y de alusiones o citas de sus textos, estableciendo diversas intertextualidades con relatos que también admiten la gestualidad autobiográfica, como *Boarding Home*, o que directamente se presentan como autobiografías, como *Antes que anochezca*.

El encuentro entre los tres escritores, en el cuento de Carlos Victoria, se lleva a cabo en 1985 (“a mediados de los ochenta”); el narrador, en tercera persona, propone un punto de vista distanciado de la escena pero, a partir del uso del tiempo presente, al comienzo de la historia, se involucra en el suceso (“Anochece.”). La escena de lectura se interrumpe cuando los tres van a comer, a partir de ese momento la temporalidad es discontinua, se suceden descripciones de las personalidades de los escritores, se vuelve a la escena de lectura para desarrollar las críticas

de unos a otros, se retoma la escena de la comida. Esta acerca, por un lado, otro dato descriptivo para vincular a los personajes del cuento con el William Figueras de *Boarding Home* y con el Reinaldo Arenas de *Antes que anochezca* o Reinaldo-Gabriel-La Tétrica Mofeta de *El color del verano*: ambos son desdentados. Y, por otro, retoma el enfrentamiento que Rosales describe, en su novela, entre sí mismo y los “trionfadores”: “[...] a su alrededor, algunos comensales miraban con disgusto su falta de modales” (Victoria 2001: 141). Luego de la sucesión discontinua de incidentes que reconstruyen la escena de lectura, la comida, los comentarios críticos de los textos leídos y los bosquejos que dibujan a cada uno de los personajes, se retoma la descripción del espacio que los rodea y se pone en primer plano el cielo: la estrella fugaz y los deseos secretos de los tres. Inmediatamente, la mirada se desplaza al río y a los buques que lo surcan: la escena de inicio presentaba una lancha con un negro y un blanco; la de cierre, un buque con dos hombres; uno de ellos parece saludarlos.

La segunda parte del cuento comienza a desarrollarse dos años después y su eje temático es el suicidio de dos de los amigos: Ricardo y William. Otra vez, las relaciones intertextuales proliferan en la prosa de Victoria aun sobre los datos biográficos reconocidos: con respecto a Ricardo, el diagnóstico de la “enfermedad incurable y mortal”, refiriéndose al SIDA; las razones de su mudanza a Nueva York, “donde se sentía a gusto entre las multitudes”; su regreso a Miami, “Vine porque quería morirme junto al mar” (Victoria 2001: 146); su internación y su regreso a Nueva York pueden leerse en “Introducción. El fin” de *Antes que anochezca*. El narrador de “La estrella fugaz” incorpora escenas cotidianas que profundizan el vínculo entre Marcos y Ricardo en la clínica y conversaciones telefónicas, así como también el hecho de haber recibido por correo los manuscritos de sus últimas dos novelas, tres días antes de su suicidio. Más allá de las coincidencias con la realidad, los ecos de la autobiografía de Arenas se dejan oír con firmeza.

Con respecto a William, los diálogos son más extensos: se recupera un hecho que Yvette Leyva Martínez, refiriéndose a Rosales y a Victoria, confirma: “Durante meses el escritor enfermo lo llamó por teléfono anunciándole que se iba a matar” (2015: 28). Afloran en esas conversaciones los problemas con

Ricardo a través de recuerdos de juventud: “Tú no lo conoces como yo. Yo lo conozco desde hace veinte años, lo conocí en Cuba cuando no era nadie, un guajirito maricón que acababa de publicar su primera novela. Y yo nunca pude publicar la mía que era mejor que la de él” (Victoria 2001: 150). Se refiere a *Sábado de gloria y domingo de resurrección*, la novela de Rosales finalista de Casa de las Américas en 1969 pero nunca publicada y a *Celestino antes del alba*, premiada por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en 1965 y publicada en 1967. William apela a la desconsideración del escritor “exitoso”, por no ayudarlo a publicar, a lo que Marcos responde: “Le han cerrado las puertas por su posición política” (Victoria 2001: *ibídem*). Estas disputas se disipan con el suicidio de Ricardo que provoca en William un doble sentimiento: el reconocimiento de su enorme admiración por el escritor y la reafirmación de su propia decisión de suicidarse.

Las visitas de Marcos al *boarding home* donde se hospeda William aluden a la novela homónima. Relata dos visitas, una antes del suicidio de Ricardo; la otra, después. En la primera, sube al cuarto; en la segunda, se encuentran en el portal. En la descripción de la casa que hace Marcos, aparecen un televisor en el que habla un predicador; en *Boarding Home*, el primer programa que ve William en el televisor, cuando llega a la casa, es el de un predicador y, cada vez que lo enciende, se detiene en su “predicador favorito”; los butacones desvencijados y los olores a humedad y a orines se reiteran en ambas descripciones. Al referirse al origen de la casa, Rosales expresa: “Este *boarding home* fue, originalmente, una casa de seis cuartos. Quizá viviera en ella, al inicio, una de esas típicas familias americanas que salieron huyendo de Miami cuando empezaron a llegar los cubanos huidos del comunismo” (2003: 15), haciendo referencia a la primera diáspora posterior a la revolución. El narrador de “La estrella fugaz” se refiere también al origen de la casa:

[...] William lo esperaba en el portal de aquel enorme caserón construido a principios de siglo, cuando nadie esperaba que Miami se convirtiera en este raro sitio donde gentes radicalmente distintas entre sí habían confluído desde puntos remotos, determinadas a vivir y morir (Victoria 2001: 151).

La enorme casa vieja destinada a otro Miami se adapta a las nuevas circunstancias y se transforma en almacén de locos, viejos y otros marginados sociales de una ciudad que remarca, en el recorrido de sus calles, las desmedidas diferencias entre los “exitosos” y los marginales.

En la novela de Rosales, las dos visitas no son de Marcos sino de “El Negro”; sin embargo, las secuencias de las escenas son muy similares: los saludos, la entrega de dinero, de libros y cigarrillos, y el pedido de que escriba se reiteran en el cuento y en la novela.

Luego de presentar esas conversaciones en las que se suma un tema que no se enfatiza en el texto de Rosales: la obstinada intención del escritor de quitarse la vida, se informa sucintamente el suicidio de William. Las imágenes de muerte que se desprenden de las conversaciones entre Marcos y William se vinculan con los hechos ocurridos: cuando habla de su muerte, aclara: “–Antes de Navidad –decía William–. A los cuarenta y siete años” (Victoria 2001: 151). Rosales se suicidó en julio de 1993, a la edad propuesta. Otro aspecto que se desarrolla en las conversaciones entre los amigos del cuento es el deseo de William de organizar sus exequias:

–Fíjate bien, Marcos, lo único que te pido es que me incineren. Te pido que seas tú el que se ocupe de eso. Me da lo mismo lo que hagas con las cenizas, las botas, las entieras, cualquier cosa. Pero quiero que seas tú el que se encargue de eso. No dejes que mi puñetera familia haga nada. No quiero tener nada que ver con ellos ni después de muerto (Victoria 2001: 148).

Carlos Velazco, en su artículo, reproduce parte de la carta que Rosales dejó al suicidarse:

Es mi último deseo que mi cadáver sea cremado y mis cenizas enterradas en cualquier cementerio. No quiero velorios ni ceremonias de enterramiento. De mis amigos, solo quiero la presencia de Carlos Victoria, más nadie. Él se hará cargo de todo sin necesidad de que mi [tachado con corrector] familia se ocupe en lo absoluto de mi cadáver.

Guillermo Rosales.

PD. No quiero familiares alrededor mi cadáver [sic] (2015: 7).

En la nota consigna el número de teléfono de Carlos Victoria quien cumplió con el pedido de su amigo y se encargó, además, de la publicación póstuma de *El juego de la viola* y de la traducción de *Boarding home*, además de hacer lo posible por el volumen de cuentos *El alambique mágico*. En el cuento se reconstruye la relación entre los escritores desde la producción literaria, desde la documentación que respalda sus afirmaciones y desde una cotidianeidad compartida, relacionada con el espíritu de una generación que se instaló en Miami para “realizar su obra”, como consignara el primer editorial de *Mariel*.

La tercera parte se abre con la labor que desempeñó Marcos en la publicación de las obras póstumas de sus amigos: “[...] fueron publicados con una nota breve en la que el editor agradecía la labor de Marcos, que pasó en limpio los manuscritos y corrigió las galeras” (Victoria 2001: 153). Y, otra vez, apela a la intertextualidad ya que en las primeras ediciones de *El juego de la viola* y de *El color del verano* de Ediciones Universal aparece, como paratexto, una inscripción similar: “Edición al cuidado de Carlos Victoria”.

Luego se relata el último episodio, que tiene como protagonista a una mujer alcoholizada a quien Marcos conoce casualmente en un cine. Él, como alcohólico recuperado, haciendo honor a la condición de “santo”, como lo caracterizaban sus amigos, se ofrece a acompañarla hasta su casa. En el recorrido en auto hacia la casa de la mujer, regresa al mismo paisaje en el que se había producido la primera escena del cuento. El auto de Marcos se detiene al quedarse sin batería, sin embargo, acompaña a la mujer a pie. En la vivienda, una serie de diálogos precipita una escena de violencia que culmina con la mujer incendiando el jardín de su casa. Marcos se retira, cruza un puente que lo lleva al río, rememora el viejo encuentro con sus amigos y recuerda los deseos lanzados al cielo, hacia la estrella fugaz. Este tercer episodio no tiene relación aparente con los dos anteriores a no ser por la puesta en relieve de la bondad del protagonista, que es el *leitmotiv* de las burlas de sus amigos en la primera parte, y por la coincidencia del espacio en el que vive la protagonista femenina y el lugar del encuentro entre los escritores. Sin embargo, una nota aparecida en *El resbaloso y otros cuentos*, la antología de Carlos Victoria en la que se publi-

ca “La estrella fugaz”, nota que no se anuncia en el índice y que cierra el libro, explica esta cuestión:

En el relato “La estrella fugaz”, las escenas de la mujer enloquecida están basadas, en parte, en una idea de Guillermo Rosales, mientras que la frase “Las llamas impulsadas por la brisa de la medianoche” aparece en *La vieja Rosa* de Reinaldo Arenas. Quiero agradecer una vez más la colaboración de ambos. Hasta siempre, amigos (1997: 167).

El vínculo entre el relato de Victoria y la idea de Rosales, aunque no pueda comprobarse, remite a un ejercicio poético que implica reescribir anécdotas de otros escritores. La frase del texto de Arenas se menciona como una cita textual introducida como una remembranza de Marcos: “A la mente le venía una frase leída en alguna parte: ‘Las llamas impulsadas por la brisa de la medianoche’” (2001: 159). La frase, sin embargo, no es literal; hacia el final del cuento de Reinaldo Arenas, mientras la protagonista, la vieja Rosa, agoniza abrasada por las llamas que ella misma encendió, se lee: “Luego las llamas se aliaron, impulsadas por la brisa de la medianoche, y la mata de tamarindo se contrajo, recorrida por un estallido luminoso” (2006b: 80). La frase evocada se ajusta al nuevo contexto espacio-temporal en el que se repite la escena de una mujer prendiendo fuego a su casa y a sí misma.

A modo de conclusión

Victoria expone sus procedimientos: la intertextualidad y la representación de las vidas de sus amigos escritores a modo de homenaje, como se percibe en la literatura de Arenas y en algunos textos de Rosales. Tanto el gesto autobiográfico como la especulación biográfica se instalan como recursos que se reiteran; procuran una pertenencia que los identifica e intenta mostrar la situación social, ideológica y poética que los aglutina en los principios de la generación Mariel, más allá del grado de participación en ella. De algún modo, los tres autores trazan una especie de red en la que otros escritores son la materia de su representación literaria, convierten sus biografías en literatura: se convierten en personajes de papel.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo (1999). *El color del verano*, Barcelona: Tusquets.
- ___ (2002). *Otra vez el mar*, Barcelona: Tusquets.
- ___ (2006a). *Antes que anochezca*, Barcelona: Tusquets.
- ___ (2006b). “La vieja Rosa”, *Termina el desfile seguido por Adiós a mamá*, Barcelona: Tusquets.
- AA.VV. (1983). “Editorial”, *Mariel*, 1/1. Disponible en: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/mariel/>
- AA.VV. (1984). *Mariel*, 2/6. Disponible en: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/mariel/>
- Barbeira, Candelaria (2013). “Confluencias, experiencias, urgencias. Reinaldo Arenas en la revista *Mariel*”, *Actas de las II Jornadas Internas e investigadores en formación del Departamento de Letras*, Mar del Plata. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jiefdl/1/paper/view/190/157>.
- Borges-Triana, Joaquín (2019). “Carlos Victoria, un saqueador de vidas ajenas”, *El Caimán Barbudo*. Disponible en: <https://medium.com/el-caiman%C3%A1n-barbudo/carlos-victoria-un-saqueador-de-vidas-ajenas-5090bce255ae>
- Correa, Miguel (2003). “La generación de Mariel: literatura y trasgresión”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/gmariel.html>
- Díaz de Villegas, Néstor (2005). “La generación perdida”, *Cubaencuentro*, 21 septiembre. Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/cuba/mariel/la-generacion-perdida-5193>
- Hasson, Lilian (1997). “Los cuentos de Carlos Victoria: de Cuba a Miami. Idas y vueltas”, *Cahiers du CRICCAL*, 18/1: 173-178. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_18_1_1253
- Leyva Martínez, Yvette (2000). “Las revistas literarias: desafiando los rigores del páramo”, *Encuentro de la cultura cubana*, 53/54. Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/18-otono-del-2000/revistas-literarias-desafiando-los-rigores-del-paramo-18783>
- ___ (2015). “Guillermo Rosales y Carlos Victoria: visiones errantes de Miami”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 779: 24-33.

- Manzoni, Celina (2012). “Vagabundeo y traducción: el no lugar en la narrativa de Guillermo Rosales” en: Graciela Salto, *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el Caribe*, Buenos Aires: Biblos, 89-106.
- Panichelli-Batalla, Stephanie (2005a). “La generación del silencio (I)”, *Cubaencuentro*. 21 septiembre. Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/cuba/mariel/la-generacion-del-silencio-i-5189>
- (2005b). “La generación del silencio (II)”, *Cubaencuentro*. 21 septiembre. Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/cuba/mariel/la-generacion-del-silencio-ii-5180>
- Rosales, Guillermo (2003). *La casa de los naufragos (Boarding Home)*, Madrid: Siruela.
- Silva, Guadalupe (2009). “Siempre en otra parte: Reinaldo Arenas”, *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata, en Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3619/ev.3619.pdf
- Velazco, Carlos (2015). “Si nos llamáramos Guillermo Rosales (Una obra frente a la intemperie insular)”. *Conexos*, 26 julio. Disponible en: <https://conexos.org/2015/07/26/si-nos-llamaramos-guillermo-rosales-una-obra-frente-a-la-intemperie-insular/>
- Victoria, Carlos (1997). *El resbaloso y otros cuentos*, Miami: Universal.
- (2001). “La estrella fugaz”, en: Luis de la Paz, *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami: Universal, 140-159.

El deseo de una voz: poesía y misticismo en la última etapa poética de Severo Sarduy

Denise León

A veces quisiera leer inútilmente. Como cuando hago bolitas con la miga del pan o arranco las etiquetas de plástico de las botellas de agua mineral. Casi nunca me dejan. Pero a veces me lo permito de todos modos y entonces aparecen ideas extrañas, saltos, vínculos entre autores y obras que no tienen una justificación disciplinada, evidente, pero que se sienten tenaces, perturbadores. Sobre algunas de esas cuestiones quisiera avanzar en este texto. Pensar en las huellas que el goce puede dejar en la voz de un poeta, o mejor, dialogar sobre los modos en los que la escritora se obstina en el deseo y cómo ese deseo la afecta, la expone.

Anne Carson me ofrece un comienzo. En sus *Charlas breves* (2015) la poeta y ensayista canadiense anuda (y no por única vez) las relaciones entre género, sexualidad y sonido. Leamos, por ejemplo, “Charla breve sobre la desfloración”:

No son tan numerosas las acciones en la vida. Entrar, salir, entrar secretamente, cruzar el puente de los suspiros. Cuando me deshonraste, supe que el deshonor es una acción. Pasó en Venecia, y hace que las cuerdas vocales se me hinchen. Anduve retumbando por Venecia, por arriba y abajo de los puentes, pero vos te habías ido. Luego, ese mismo día, llamé a tu hermano por teléfono. ¿Qué te pasa en la voz?, me preguntó (2015: 37).

Con la boca se habla y se besa. Ya Roland Barthes había llamado la atención sobre las conexiones entre el aparato fonatorio y el oscular y los modos en los que las experiencias eróticas alteran la voz y el lenguaje. Al leer el texto de Carson se tiene la sensación de que la corriente de emociones que experimenta quien narra el texto sube desde el sexo a la boca y sale por la garganta produciendo un sonido afectado, una intensidad diferente. Esta intensidad o exceso de la voz es una característica que, tradicionalmente, se ha considerado femenina. Tal como la misma poeta nos recuerda en un ensayo posterior titulado

“El género del sonido” (2019), juzgamos a las personas en gran medida a partir de los sonidos apropiados o inapropiados que producen. Así, un proyecto importante de cultura patriarcal desde la Antigüedad hasta nuestros días ha sido “poner una puerta en la boca de las mujeres”, asociando deliberadamente el sonido femenino con “la monstruosidad, el desorden y la muerte”. Las voces de las mujeres, afirma Carson, profieren “sonidos que los hombres están indispuestos a escuchar”. Significativamente, esos sonidos están vinculados a las hendiduras del cuerpo femenino (fuentes de intenso placer o bien de intenso dolor) y contaminan o perturban los espacios regulados o el rango de escucha masculino: ¿qué te pasa en la voz?

Evoco las reflexiones de Carson sobre la voz y el deseo porque me interesa intentar desde allí un asedio posible a la última etapa poética de Severo Sarduy (1937-1993). No sólo resulta oportuno volver sobre estas cuestiones para abordar la obra porque el mismo Sarduy usó su voz como un recurso para ganarse la vida (sabemos que fue periodista radiofónico casi toda su estadía en el exilio)¹ sino también porque siguiendo la línea planteada por Anke Birkenmaier, una interpretación vocal de su obra nos permite iluminar de un modo diferente los textos y reflexionar sobre su “filosofía del lenguaje” (2018: 235).

En un texto agrupado en el apartado “Autorretratos” que se incluye en la edición crítica de su obra, coordinada por Gustavo Guerrero y François Wahl, Severo afirma que toda su escritura es “esencialmente vocal” (1999: 30). Me estoy refiriendo, por supuesto, al ensayo titulado “Soy una Juana de Arco electrónica, actual” y no resulta un detalle menor para estas consideraciones que, desde el comienzo, elija autfigurarse como mujer, mística y guerrera. “Como la santa guerrera, oigo voces” afirmaré el autor, para señalar luego que no hay más comienzo que el de la escucha. Esa escucha, ligada a lo femenino, generará una vocalidad, un habla menor, urdida por las tramas del género y del deseo:

¹ Como señala Catalina Quesada, por más de veinte años Sarduy condujo junto a Emilio Sánchez Ortiz un programa llamado *Ciencia en Francia* que, emitido por la Radio France Internacional, trató temas vinculados con la cosmología y las artes (ver “Vagabundas azules y enanas blancas”, 2018: 23).

[...] lo primero que atrae mi atención y capta o no mi erotismo, es la voz. Eso, muy particular, que Roland Barthes llamó –juntos exploramos el laberinto de muchas voces, de muchos ámbitos, de sus ecos nocturnos en alguna plazoleta del Tánger– *el grano de la voz*. Una textura, una entonación, una rugosidad, un timbre, un deje: algo que une al cuerpo con otra cosa, que a la vez lo centra, lo motiva y lo trasciende; algo que es como el doble del cuerpo y del que emite la voz en otra esfera, en una *cámara de eco* que es su espacio verdadero, su verdad (Sarduy 1999: 30-31, cursivas en el original).

Siempre atento a la materialidad de los signos, la máquina de lectura (y de escritura) que Sarduy pondrá a funcionar en su obra se apoya entonces en una escucha femenina y en una metáfora que proviene del mundo del sonido y del deseo: la cámara de eco. Si nos detenemos con atención en el fragmento citado, resulta sintomático que la voz y su doble, el eco, ambas materialidades que se desvanecen y que son, al mismo tiempo, presencia y ausencia, aparezcan no sólo para dar cuenta de la resonancia de los modelos científicos en la producción simbólica, sino también para hablar de otras materialidades, de otros cuerpos.² La voz, los sonidos, tienen en sí mismos algo de fúnebre, de fugitivo: “la voz siempre está ya muerta, y solo por una denegación inesperada decimos que está viva; esa pérdida irremediable, la llamamos inflexión” (Barthes 2018: 96). Si el sonido vuelve en el eco, lo hace como ficción, vuelve transformado.

Así, podríamos afirmar que el concepto de “cámara de eco” con el que Sarduy inaugura también su ya clásico ensayo sobre el barroco, funcionará como una *palabra maná*³ que aparece o se repite a lo largo de su obra para responder a distintas cuestiones. O, para decirlo en palabras de Birkenmaier, se trata de un núcleo poético sonoro, que al mismo tiempo concentra de algún modo la filosofía de Sarduy en torno a lo que Gustavo

² El fragmento nos remite también a sus múltiples conexiones con las vanguardias literarias y artísticas francesas de los sesenta –reunidas en torno a la revista *Tel Quel*– y también a su amistad con Roland Barthes, a quien se menciona explícitamente en el fragmento citado; datos fundamentales para comprender desde dónde está pensando y leyendo Sarduy.

³ Muchas de las viñetas de *Barthes por Barthes* replican e iluminan los textos de Sarduy. La titulada *Palabra-maná* no es una excepción a esta regla (2018: 168).

Guerrero denominó la “religión de vacío” (Sarduy 1999: 1689) y más tarde Ignacio Iriarte una “mística de la vacuidad” (2017: 217). Para que haya eco, resonancia, debe haber vacío. Del mismo modo en que, para hacer lugar a la presencia divina, los místicos se ejercitaban en vaciar el yo o deshacer la criatura dentro de ellos.

El sonido y el sentido, parece decirnos el autor, son dos intensidades que construyen una máquina poética, donde se lee o se escucha al revés. Inclusive se perciben otros lenguajes contaminados por el habla, la religión o el género. Y se insiste en la no linealidad de la trayectoria planteada: habla de doble, de esfera, de rugosidad. Más que reproducir los modelos o las matrices, lo que hará el neobarroco inventado por Sarduy será visitarlos, invocarlos, acariciarlos u homenajearlos del mismo modo en que la voz y el deseo impactan y reverberan sobre los cuerpos transformándolos y transformándose de formas imprevisibles.

Me he permitido detenerme con cierta extensión en las relaciones entre el sonido y el deseo en la poética sarduyana porque entiendo que la poesía tiene que ver, sobre todo, no tanto con encontrar un tema, sino con la voluntad de encontrar una voz. Y esa voz poética tendría que ver con los modos de decir pero también de respirar, de habitar, de poner el cuerpo en el lenguaje. Por eso, quizás, en esa “autobiografía pulverizada” conformada por los fragmentos del Cosmólogo de *Pájaros en la playa*, su novela póstuma, Sarduy afirma:

Lo sé muy bien: detestan mi voz. Y apenas lo disimulan. Se escalofrían al oírlo, como si oyeran el chirrido de una tiza contra la pizarra seca, un graznido, un rechinar de dientes.

No puedo remediarlo –ni lo intento–: la voz es la verdad del cuerpo, un testigo despiadado aunque inmaterial, siempre ajeno.

De joven, cuando me enamoraba, me cambiaba el timbre de la voz. La pasión que ensimisma y la que abrasa se alejaron de mí; lo que ahora escucho cuando hablo es un eco gangoso, el grano de una rugosidad: esa que precedió la pérdida de la energía y fue como el heraldo de la debilidad (1993: 159).

Tal como apunta Lina Meruane, la figura del Cosmólogo acarrea “todos los gestos” de la obra anterior de Sarduy: “Con un

pie en el diario y otro en la poesía, con modelos científicos en la cabeza y con el virus en el cuerpo, el Cosmólogo se hará un espacio en la novela como autor de tres entradas que recuerdan el tono del Severo no ficcional” (2018: 307). En este recorrido, un poco zigzagueante tal vez, quisiera ocuparme justamente de la textura chirriante y resquebrajada de la voz en la última etapa poética de Severo Sarduy, conformada por el díptico de los testigos: *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) y *Un testigo perenne y delatado* (1993).

Se trata de una etapa que, por momentos, parece haber resultado desconcertante para la crítica, que leyó allí un momento de repliegue o “retracción métrica” (Sánchez Robayna 1999: 1564) respecto de su producción anterior considerada más experimental; o bien, como propone el mismo crítico, “un tributo que el soneto debía pagar para poder introducirse de nuevo en la modernidad poética del español” (1999: 1567). Creo que hay más. Si, siguiendo la hipótesis barthesiana, cuando hablamos de textura nos remitimos no sólo a la coloratura distintiva de una voz sino también a su devenir en el tiempo, tal vez podamos pensar los sonetos y las décimas de esta etapa bajo la advocación de lo *tardío*.

Para pensar lo tardío en la obra de Sarduy, me apoyaré en algunas de las hipótesis que Edward Said (siguiendo las reflexiones de Adorno) plantea en *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente* (2009) y que resultan particularmente adecuadas para iluminar la última etapa sarduyana, ella misma “una forma de exilio” (2009: 30) respecto de etapas productivas anteriores. El texto de Said, inconcluso de algún modo y publicado en forma póstuma, recoge una serie de conferencias y artículos de finales de la década de 1980 donde se dedicó a pensar las peculiaridades de las obras tardías de escritores y compositores musicales bajo la impronta ya mencionada de Adorno. Lo tardío aparece en estas reflexiones como un “paisaje fracturado” (2009: 15), oscuro y dificultoso aún para su productor, lejos de las ideas de armonía, resolución o síntesis y más bien como un lenguaje otro respecto de la obra anterior, abierto a la contradicción, al deterioro y a la imposibilidad de clausura. Aún más: podemos concebir lo tardío como una nota desafinada pero profunda, en palabras de Giorgio Agamben.

Avanzando sobre esta imagen recordemos que, en su magnífico prólogo a *El Cristo de la rue Jacob*, publicado en 1987 (es decir, sólo dos años después de *Un testigo fugaz y disfrazado*), Alan Pauls señala que Sarduy viene atravesando una serie de duelos: ya tiene más de cincuenta años, el paisaje cultural de la vida intelectual francesa se ha modificado significativamente y su lugar en París “comienza a hacer agua” (2014: 10). Ha perdido a dos de sus maestros más queridos: Roland Barthes (en 1980) y Emir Rodríguez Monegal (en 1985) y su agenda, según sus propias palabras, se ha transformado en el *Libro Tibetano de los muertos*.

Como nos recuerda Michael Wood en su presentación al libro de Said, resulta evidente que el estilo tardío “no puede ser el resultado directo del envejecimiento o la muerte porque el estilo no es una criatura mortal, y las obras de arte no tienen una vida orgánica que perder” pero “la proximidad de la muerte del artista se abre camino en las obras, y de modos muy distintos” (2009: 15). Tal como se insiste en el ensayo, si bien el estilo tardío “no admite las cadencias definitivas de la muerte” (Said 2009: 48), logra que la muerte aparezca allí de un modo irónico, refractado, que nos recuerda constantemente su presencia.

No es posible saber si Sarduy estaba enfermo cuando se publicaron los poemas de *Un testigo fugaz y disfrazado* en 1985, pero los poemas que integran *Un testigo perenne y delatado* se publicaron en forma póstuma en 1993 luego de que el autor muriera de SIDA. Lo que sí es posible afirmar es que la muerte y el vacío como reversos del deseo son temas que sobrevuelan ambos poemarios, y que las “voces” que parece estar escuchando el poeta tienen que ver con un adiestramiento que no implica capturar o aprehender, sino dejarse invadir. Al mismo tiempo, si “ser tardío significaba llegar tarde para (y rechazar) muchas de las ventajas que ofrecía la cómoda pertenencia a la sociedad, una de las cuales, no la menos importante, era no ser leído ni entendido fácilmente por un grupo numeroso de personas” (Said 2009: 45), resulta admisible pensar a Sarduy como un escritor tardío, extemporáneo, que de algún modo siempre estuvo fuera de lo que Rafael Rojas ha llamado el “currículum cubano” (2013).

“Enfermo es el que repasa su pasado” afirma el narrador de *Pájaros en la playa*. Una frase que suele citarse mucho y en clara relación con el verso de Lezama sobre la huida y el deseo. En este sentido, quizás como indica Pauls, Sarduy sí está enfermo cuando escribe los textos de esta etapa, donde la experimentación y el brillo del goce barroco comienzan a mezclarse con la sensación de disminución física, de tránsito, de pérdida. Las obras tardías, afirma Said, tratan sobre la totalidad perdida y por lo tanto son, en algún sentido, catastróficas. Respecto de los dos poemarios mencionados, considero que los textos se iluminan además si pensamos esa catástrofe como una caja de resonancia o una cámara de ecos donde, como a Juana de Arco, las voces de la mística le ofrecen a Sarduy una retórica para hacer una apuesta y dar cuenta, al mismo tiempo, de los excesos y el vacío como reversos del deseo.

En la experiencia de estos *testigos* –por cierto, una figura que proviene del universo religioso–, el primero “fugaz y disfrazado” y el segundo “perenne y delatado”, el éxtasis funciona como una primera etapa de aceptación y abandono en la que comienza a deshacerse eso que Simone Weil denominó “la criatura dentro de nosotros” (2007: 83) o el yo, tal como lo imaginaron también otros místicos de distintas confesiones. En un ensayo fundamental que compendia las principales características del fenómeno místico, Juan Martín Velasco destaca algunos rasgos centrales de esta experiencia: es *inefable* –es decir intransferible e indescriptible para quien no la haya experimentado–; es *intuitiva* –predomina el aspecto afectivo sobre el intelectual–; *efímera*; *infusa* y *pasiva*. Los propios místicos señalan el desgarramiento que implica buscar desde el cuerpo eso que excede al cuerpo y que no permitirá al ejercitante permanecer intacto luego de la experiencia del éxtasis.

En este sentido, he sostenido en trabajos anteriores que la aventura que proponen los sonetos y las décimas de *Un testigo fugaz y disfrazado* y *Un testigo perenne y delatado* intenta un recorrido similar al de la mística judeocristiana: se trata de una experiencia profundamente corporal, enunciada por un sujeto aquejumbado y gozoso que, alejándose del principio barthesiano del ser como un mero efecto del lenguaje, se arroja desde el cuerpo hacia algo que está más allá de sí. Se trata de un abando-

no en el que es necesario ejercitarse. Y esta ejercitación implica consentimiento voluntario, renuncia a la acción o un estado de quietud que se aproxima vertiginosamente a la muerte, donde quien dice desaparece en el decir:

Entrando en ti, cabeza con cabeza,
pelo con pelo, boca contra boca:
el aire que respiras –la fijeza
del recuerdo–, respiro, y en la poca
luz de la tarde –rayo que no cesa
entre los huesos abrazados– toca
los bordes de tu cuerpo: luz que apresa
la forma. Ya su cenit la convoca

a otro vacío donde su blancura
borra, marca de arena, tu figura.
El día devorado de sonidos

quema, de trecho en trecho, su espesura
y vuelca de ceniza la textura
en la noche voraz de los sentidos (Sarduy 1999: 201).

En el soneto citado, vemos cómo en el encuentro amoroso se *entra* en el otro, se sale de sí. El éxtasis borra las figuras, desdibuja los límites del yo. Como en el caso del alimento, el placer consume su objeto, lo hace desaparecer. Esta experiencia modifica no sólo al amante y al amado sino también al poema que parece desplomarse e ingresar en su propia noche. Si leemos los sonetos y las décimas del díptico de los testigos como una serie de escenas, como un guion erótico, donde los personajes son anónimos, escucharemos a la voz poética ofrecer consejos sobre el arte amatorio que, como ya dije, tiene que ver sobre todo con un trabajo de negación sostenida: renuncia a tu cuidado, nunca recurras, menos cuides. Hay una suspensión de la acción, un vaciamiento voluntario. La entrega al arrebató sin tasa ni medida del alma enferma de amor en su búsqueda, en su abandono (que en los místicos ha sido leída como la imitación del desamparo y la entrega de Cristo en la cruz), puede leerse también en relación al goce sexual a partir de la pasividad y el dolor.

No casualmente, en su lectura erótica de la obra de San Juan de la Cruz, Sarduy insiste en que la aventura del *Cántico es-*

piritual se inicia con una ausencia “hiriente” y se expresa en una queja que ningún idioma puede enunciar y que limita con la muerte. Se trata de una “brusca laceración” (1999: 243) que, comparable a un flechazo, alumbró un gozo que tiene mucho de letal. Así, le indica el yo lírico a su ejercitante:

No acudas a linimento,
alcanfor, miel o saliva,
que atenúen el momento
de más ardor. No se esquivo
con ardid, ni se deriva
esa quema: se convierte
en su contrario. Divierte
el placer así obtenido
por el sendero invertido:
más vida cuanto más muerte (Sarduy 1999: 211).

La mística funciona en la poética de Sarduy como una versión de las *máquinas deseantes* de Deleuze y Guattari, como un sistema que genera flujos, deseos.⁴ En esta etapa tardía de su poética, el deseo no funciona solamente como un modo de escapar resueltamente al poder de la prohibición o la lógica consumista y productiva del sistema capitalista, que la mirada festiva y delirante del neobarroco había desafiado. Hay en estos textos algo del orden del desfallecimiento, de la disolución. Tal como en la lectura de la pintura de *Los embajadores* de Holbein, que Sarduy acomete en *La simulación* (1982) siguiendo de cerca a Lacan, podemos pensar que los sonetos y las décimas del díptico de los testigos introducen la muerte en el campo de visión del lector.⁵ Si para Lacan (y para Sarduy) todo cuadro funciona como una trampa de cazar miradas, estos poemas tardíos funcionan también de algún modo como una trampa

⁴ En trabajos anteriores he indagado sobre las relaciones de Sarduy con la mística carmelita. Ver: “Otro modo que ser: poesía y misticismo en Severo Sarduy” (*Anclajes*, Vol. 23, n° 2, 2019) y “La estrategia mariposa o sobre la poesía de Severo Sarduy” (*Caracol*, n° 18, Jul-Dic. 2019).

⁵ En “Sarduy *avec* Lacan: el retrato del psicoanálisis francés en *Cobra* y *La simulación*”, ensayo donde Rubén Gallo (2018) explora la relación entre Sarduy y Lacan, se desarrollan más extensamente estas cuestiones.

para el lector en la medida en que los juegos eróticos se abren rápidamente hacia la muerte o, al menos, a sus enigmas. En la última décima de *Un testigo fugaz y disfrazado*, leemos:

Como distintos relatos
sin ilación ni cotejo,
aparece en el espejo
un laberinto de estratos
superpuestos: garabatos
nocturnos, emblemas mudos,
cuerdas, arabescos, nudos,
anclas, madejas que apresan:
enigmas que se enderezan
en nuestros cuerpos desnudos (Sarduy 1999: 216).

Los cuerpos desnudos no están allí sólo para hablar de amor y goce sino para que en ellos se “enderecen enigmas”. ¿En qué tipo de enigmas puede estar pensando la voz poética? Si bien la crítica ha insistido en señalar la centralidad del elemento erótico en la obra de Sarduy, incluso enmarcando los poemarios citados en un “homobarroco” (Torres 2019) en sintonía con autores como Manuel Ramos Otero o Salvador Novo, cuando releemos los poemas y las décimas notamos que Sarduy parece menos interesado en los amantes (que permanecen anónimos e intercambiables) que en la dinámica del placer y su reverso: la nada, la muerte. Los poemas establecen la escena erótica pero acaban por desentenderse de los amantes para llevar los reflectores a un espectáculo si se quiere filosófico o espiritual. De un soneto a otro, es como si los amantes se vaciaran. El éxtasis amoroso parece funcionar como un medio para un fin, como una práctica donde el goce produce una aniquilación, un abandono del yo que replica la angustia de saberse abandonado a la sola dimensión humana. Así, los poemas se vuelven un modo de nombrar la divinidad, o mejor, su ausencia:

El paso no, del dios, sino la huella
escrita entre las líneas de la piedra
verdinegra y porosa. Aún la hiedra
retiene las pisadas, aún destella

El deseo de una voz: poesía y misticismo en la última etapa poética
de Severo Sarduy

de su cuerpo el contorno sobre rojos
sanguíneos o vinosos: en los vasos
fragmentados dispersos. No los pasos
del dios, sino las huellas; no los ojos:

la mirada. Ni el texto, ni la trama
de la voz, sino el mar que los decanta.
En su tumba –las islas ideograma

de esa página móvil donde tanta
frase, ni bien grabada, se derrama–,
sumergida tu estatua ciega, canta (Sarduy 1999: 204).

La pasión sexual, pero también la rabia o el dolor, ya sea en su forma física o ante las pérdidas, nos arrojan fuera de nosotros mismos, al abismo de la desposesión. En “Decreación”, ensayo incluido en el libro homónimo, Anne Carson me ofrece ayuda una vez más para pensar, en este breve recorrido, cómo el éxtasis altera la voz y los poemas últimos de Sarduy, cuyo yo lírico parece siempre estar al borde de la muerte. A pesar de que puedan carecer del brillo de las novelas o de la agudeza imperiosa de los ensayos, hay algo fascinante para mí en estos textos tardíos. Tal vez sea el recuento del modo en que las capacidades perceptivas (visual, auditiva, táctil) se van perdiendo o transformando y van dejando de funcionar, como si, solo vaciándose, el sujeto pudiera alojar en sí una revelación.

Si bien es cierto que podríamos afirmar que hay algo ex-temporáneo en toda la trayectoria literaria de Sarduy, sus obras tardías rezuman una nueva sensación de inestabilidad donde un yo doloroso y despojado que difiere bastante de sus trabajos anteriores se transforma en un comentarista oscuro y catastrófico del presente. Muchos de los sonetos o las décimas terminan de modo abrupto, como si el poeta los abandonara de repente luego de plantear una queja. Lo que estoy a punto de hacer es algo similar. Pero antes de cerrar, quisiera insistir en esta idea: quizás, lo que la poesía tardía de Sarduy plantea, no es tanto una queja amorosa o erótica sino una laceración que de algún modo va desgarrando la voz del poeta hasta arrancarle un sonido que es diferente al del resto de la obra al que los lectores estamos acostumbrados.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2018). *Autorretrato en el estudio*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland (1994). “El susurro de la lengua”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, 99-103.
- ____ (2018) [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Birkenmaier, Anke (2018). “Severo Sarduy y la radio”, en: Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.), *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*, México: Fondo de Cultura Económica, 234-258.
- Carson, Anne (2014). *Decreación*, Madrid: Vaso Roto.
- ____ (2015). *Charlas breves* (Trad. de Ezequiel Zaidemberg), Buenos Aires: Zindo y Gafuri.
- ____ (2019). “El género del sonido” (Trad. de Valeria Guzmán), disponible en: <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/el-genero-del-sonido/>
- Gallo, Rubén (2018). “Sarduy avec Lacan: el retrato del psicoanálisis francés en *Cobra* y *La simulación*”, en: Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.), *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*, México: Fondo de Cultura Económica, 54-96.
- Iriarte, Ignacio (2017). *Del Concilio de Trento al SIDA. Una historia del barroco*, Prometeo Libros: Buenos Aires.
- Meruane, Lina (2018). “Diarios de la peste: Sarduy como precursor de la escritura seropositiva”, en: Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.), *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*, México: Fondo de Cultura Económica, 289-310.
- Pauls, Alan (2014). “Prólogo” a Severo Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob y otros textos*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 9-11.
- Quesada, Catalina (2018). “Vagabundas azules y enanas blancas: principios de astronomía aplicada”, en: Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.), *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*, México: Fondo de Cultura Económica, 21-54.
- Rojas, Rafael (2013). *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Said, Edward (2009). *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, Buenos Aires: Debate.
- Sánchez Robayna, Andrés (1999). “El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy)”, en: Severo Sarduy, *Obra completa*, Madrid: Archivos, 1551-1570.
- Sarduy, Severo (1993). *Pájaros en la playa*, Barcelona: Tusquets.
- ____ (1999). *Obra completa. Tomos I y II*, edición crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid: Archivos.
- Torres, Daniel (2019). “Esos raros placeres”, *Cruce*, noviembre, 26-34.
- Velasco, Juan Martín (2013). “El fenómeno místico, clave para la comprensión del hecho religioso y del ser humano”, en: Luce López Baralt (ed.), *Repensando la experiencia mística desde las islas extrañas*, Madrid: Trotta, 17-61.
- Weil, Simone (2007). *La gravedad y la gracia*, Madrid: Trotta.
- Wood, Michael (2009). “Prólogo” a Edward Said, *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, Buenos Aires: Debate, 9-22.

Hotel momentáneo. Elizam Escobar: pensamiento y práctica carcelaria

Elsa Noya

Nuevamente la noche ha llegado. Luna llena de Oklahoma.

Sol sagrado de los navajos.

Elizam Escobar, *Antidiario de Prisión. El beso del pensamiento* (2013: 136)

Mi encuentro con la trayectoria de Elizam Escobar, intelectual y artista plástico puertorriqueño, se produjo hace varios años, cuando investigaba los debates intelectuales de los años noventa, surgidos en el campo cultural nacional ante la entrada del pensamiento denominado posmoderno, y que fuera difundido en revistas como *Postdata*, *Nómada*, *Bordes*. Me interesó entonces destacar la perspectiva de su aporte a las reflexiones del momento como artista plástico, poeta y teórico; un creador de gran capacidad pictórica y conceptual que, produciendo su obra desde su prisión en Estados Unidos, participaba de distintos aspectos del campo cultural y literario de su país.

Ahora me detendré especialmente en su texto *Antidiario de prisión. El beso del pensamiento*.

1. En 1980, Elizam Escobar, siendo maestro de escuelas públicas en Nueva York y de formación artística y filosófica marxista, es arrestado y acusado de conspiración, junto a otros compañeros, en cuanto miembro del movimiento independentista clandestino puertorriqueño Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN). Escobar rechaza el cargo de conspiración, se declara junto con sus compañeros prisionero de guerra de un país invasor y es sentenciado a 68 años de cárcel.

Durante los casi 20 años en que transitará finalmente por las cárceles federales, continúa pintando y escribiendo. Publica su poesía y sus ensayos teóricos en revistas y antologías de Puerto Rico, Estados Unidos, Latinoamérica y Europa, lugares donde también exhibe su obra plástica. En 1999, el presidente Clinton

le otorga la libertad junto a otros diez de los presos políticos puertorriqueños y Escobar se reintegra a la vida cultural nacional. Allí se desempeñará como profesor del Departamento de Pintura de la Escuela de Artes Plásticas de San Juan, del cual será luego director.

En 2006, el Instituto de Cultura Puertorriqueña publica su *Cuadernos de cárcel*, importante selección de dibujos en blanco y negro y a color producidos en cautiverio, con introducción del autor y un prólogo a cargo de Joserramón Melendes.

En 2013, Melendes publica la versión holográfica de *Antidiario de prisión. El beso del pensamiento*, que Elizam había ido escribiendo en la cárcel, entre el 2 de enero de 1988 y el 29 de septiembre de 1995. Además de las páginas propias del diario, la edición se completa con un apéndice que contiene:

- fechas y mapas de cárceles en las que estuvo preso,
- traducción al español de zonas en inglés del texto original (en su mayoría cartas o lecturas),
- la versión de un poema erótico tachado en el interior del diario,
- tres apartados con datos sobre vida y trayectoria del autor: “Bitácora vital”, “Política directa” y “Cronología de Elizam Escobar”.

El *Antidiario de prisión*, con 389 páginas tamaño oficio, manuscritas, tensiona, intelectual y físicamente, no solo la pertenencia a lo que se consideraría un género menor, sino también a cierta atmósfera que remitiría a lo privado y oculto.

A su vez, la presencia del escritor Joserramón Melendes en las publicaciones de Escobar y durante todo el proceso carcelario es también un dato a considerar y no sólo por su cercanía de amigo e interlocutor intelectual, como sería asimismo el caso de otro escritor puertorriqueño como Iván Silén, ambos con significativa y a veces revulsiva presencia independentista en el campo nacional, aunque con poca visibilidad en el ámbito latinoamericano; Melendes es poeta, ensayista, antólogo de textos puertorriqueños y ganador de premios nacionales, en poesía, ensayo y narrativa, al mismo tiempo que un irreductible en la elección de una escritura que denomina “otrográfica”, sin sujeción a las reglas ortográficas establecidas, pero sí al sonido de

las palabras al pronunciarse; elección que Melendes mantiene en su edición del *Antidiario*, no en el diario mismo, pero sí en su propia introducción y en tapa y contratapa.

2. La escritura del *Antidiario* se origina a partir de la prohibición carcelaria de pintar que sufre Elizam durante un período. Cuando lo comienza, tiene 40 años y hace 8 que está en la cárcel; y si bien en su transcurso lo nombra generalmente como diario y en sus primeras páginas se plantea “¿cómo carajo es un diario? Nunca he escrito uno”, a la hora de darle un nombre elige el que lo define como negación. ¿De dónde se desmarcaría entonces esta escritura? ¿De qué norma o marco genérico se distanciaría para transgredir?

Podríamos pensar, en principio, en dos normas básicas: la de diario, memoria o relato de prisión, por un lado, y la de diario personal, por otro. El campo es amplísimo y con nombres relevantes, pero pensándolo en el marco de escrituras de intelectuales latinoamericanos en prisión, si bien no podríamos decir que haya un modelo o mapa textual común, recordando algunos pocos casos, observamos, por ejemplo, que José María Arguedas trabaja, desde la narrativa literaria, su experiencia carcelaria de juventud en *El sexto*; lo mismo el brasileño Graciliano Ramos en *Memorias de la cárcel*. Por su parte, Mauricio Rosencoff y Eleuterio Fernández Huidobro escriben la propia bajo la dictadura uruguaya en *Memorias del calabozo*, aunque aclarando que no pretende ser un texto literario; por el contrario, José Revueltas, en *El apando*, construye su memoria desde una audacia narrativa profundamente literaria. Sin embargo, lo que sí exudan en común estos textos es que, desde una perspectiva intelectual y política, buscan trasmitir el drama de un submundo carcelario que puede estar centrado en una celda pero que tiene el aliento de un destino trágico colectivo.

Frente a esa suerte de acotado friso, el texto de Elizam se distanciaría a partir de su misma condición de diario personal, donde cronología, intimidad y *manuscritura* marcan tono, pulso y concentración del autor en el personaje de sí mismo y, fundamental, en su pensamiento como personaje pero, obviamente, no solo por eso, si no, se acercaría a otros diarios de escritores, por ejemplo, el de Lezama Lima, o el de Virginia Woolf,

algo que tampoco parece suceder; la cárcel está y el autor del diario está allí dentro.

Lo que sí podríamos pensar como diferencia sería que, en tanto escritura de prisión, podemos situar en principio dos ámbitos diferenciados: el adentro carcelario y el vasto y lejano mundo del afuera. Mientras en la mayoría de los textos del género, en el adentro se transitan, como dijimos, las múltiples agonías de la comunidad carcelaria, aquí ese mundo aparece generalmente en segundo plano, casi de soslayo, representado por rápidas imágenes, pinceladas, o acotadas, aunque a veces también filosas, reflexiones; como otro afuera del adentro real que es la celda. Puede aparecer en la rutina carcelaria, la “cuenta” de los presos por celda, luego el correo, luego la comida, o en los trabajos diarios a cargo de Elizam –la basura, el lavado de ropa– o en algún comentario de los presos que surja a su alrededor. De pronto, cercana la finalización del diario, llama la atención que esa ausencia se escriba como preocupación: “Anoche o anteanoche surgió la idea de comenzar a anotar declaraciones de los presos” (2013: 353); pero más allá de la peculiaridad de breves anécdotas que trae a continuación y que expresan tanto el profundo deterioro de vidas y subjetividades como la distancia del narrador, me interesa detenerme en una zona puntual de lo soslayado.

Me refiero a lo siguiente: una vez levantada la prohibición de pintar, el trabajo pictórico debe hacerlo en un espacio común; allí, en algún momento, el diario deja aparecer la mirada de los presos sobre sus obras, en general sobre el significado de las imágenes. Preguntas que parecieran partir de la concepción de la imagen pictórica como mimesis o como representación de una realidad dada y aprehensible, generalmente cercana, del tipo ¿está completa o falta terminar? ¿en qué parte de la cárcel es eso?

Una de esas imágenes les llama especialmente la atención: se trata de un Sísifo cuesta arriba en bicicleta que corresponde a la serie de ciclistas que Elizam pinta siguiendo la de los ciclistas de Francis Bacon; así describirá luego la escena de los presos ante las imágenes:

La segunda es un Sísifo cuesta arriba en bicicleta. Gris-azul-verde dominante. Los presos han pensado que la máscara que éste lleva sobre la nariz y que cubre toda su quijada y boca tiene que ver con la contaminación del ambiente. De ahí a la metáfora se puede llegar con un pequeño martillo de filosofar. Les explico el mito de Sísifo. Luego los traigo a nuestra realidad y a nuestra época. Entonces, con crueldad tierna, les hablo de lo simbólico como lo ambivalente y de la subjetividad como creadora de significados e interpretaciones: véanse como Sísifos en ella: cada cual es un Sísifo a su manera. (Escobar 2013: 349)

La escena narrada por el autor no solo deja aparecer su práctica docente en la explicación del *Sísifo*, permite al tiempo ir vislumbrando la relación con los presos en tanto tensión intelectual imbricada en la inmersión carcelaria, presente en la “crueldad tierna” de su revelación como también luego en sus “ganas de apagar el televisor, de romper con la cárcel de la amistad” (Escobar 2013: 88). Tensión que se agudizará en sus miradas sobre R, preso solitario, enfermo, abandonado a su suerte, a quien asiste en su enfermedad y a quien, a pesar de su profundo deterioro, ve “como una prueba de la voluntad poderosa del disidente y de la rabia” (Escobar 2013: 136).

El relato del diario sobre la mirada crítica de los presos a esa asistencia suya al enfermo aparece como amarga comprensión de que la solidaridad en prisión puede ser vista también como una “anomalía peligrosa”. El mundo carcelario se le muestra así como continuación de la desigualdad exterior “de una forma todavía más escandalosa” (Escobar 2013: 137), conflicto que aparecerá más claro en otro párrafo:

Sería bueno decir que el pensamiento ha estado tan ocupado en compartir su soledad que no ha escrito nada sobre él mismo. Pero sí han habido bochinchas de presos que lo han ocupado en momentos de su ir y venir. O sea, habladurías de tipo tribal y cuya causa es la inestabilidad mental y de carácter de la mayoría en las prisiones. Pero también es parte de la lucha de clases al nivel de los zombies. Pendejadas, verdaderamente. *Sí, Corretjer, “ni muy cerca, ni muy lejos”– lo recuerdo muy bien, querido viejo, lo recuerdo...* (Escobar 2013: 41, la cursiva es mía)

La evocación allí de las palabras de su maestro, Juan Antonio Corretjer, poeta, periodista, escritor y político independentista

puertorriqueño, que transitó cárceles por esa militancia, muestra al intelectual en el medio de esa tensión que mencionaba: alguien que se adapta pero que al mismo tiempo debe guardar una suerte de prudente distancia del mundo de los presos. La baja representación en el diario de ese mundo hablaría de esa preservación.

3. Dije antes: la cárcel está y el autor del diario está allí dentro. Dentro de la cárcel, de la celda, del diario y dentro de su cabeza, que al comenzar a escribir lo enfrenta a sus propias preguntas; una de las primeras, “¿Para qué se escribe?”, encuentra rápido una respuesta posible: “para que el pensamiento no joda tanto” (Escobar 2013: 16).

Otro interrogante se le presenta más difícil de enfrentar: ¿cómo traducir la corriente desbordada de pensamiento en lenguaje? Habrá allí lucha y contradicción tras un camino que lo lleve; lo atrae en principio la idea de un “laboratorio informal” de todo lo que produce en paralelo: cartas, ensayos, poesía, pintura; lo rechaza en la medida en que habría “muchas cosas, esenciales, vitales, críticas” de las que no se puede hablar allí (Escobar 2013: 5). Finalmente concluye que el diario

Es o parece ser una especie de núcleo general en donde las otras actividades se dan cita y se consultan unas a las otras: todo el movimiento del pensamiento tiene aquí su *hotel momentáneo*. Llena un vacío, un espacio donde se puede dar cabida a todas las lecturas, sean metódicas o no, a todos los escritos de distintos temas y géneros, a todos los ‘proyectos’, las comunicaciones, las relaciones, lo cotidiano, lo extraño. (Escobar 2013: *ibíd.*, la cursiva es mía)

4. De ese “hotel momentáneo” subrayo ahora algunas zonas, líneas de preocupación y sentido que lo atraviesan especialmente: la del tiempo y sus marcas; la del propio cuerpo y sus alertas; la de la presencia constante de la patria, en fechas, conmemoraciones, nombres, huracanes, personajes históricos. Por ejemplo, el 15 de julio del 93 comienza el día escribiendo, con memoria, juego lingüístico y atención escéptica: “Hoy y mañana, el caso de nuestro país de las maravillas en la ONU (el cuartel general de la ideología -o la concepción ideal -izada - del capitalismo - neo - liberal” (Escobar 2013: 355).

Hotel momentáneo poblado de innumerables títulos de ensayos, poemas, escritos, imágenes, que se comienzan, se piensan, se elaboran, se envían, se desechan, se discuten, consigo, con otros, por carta o por la precariedad telefónica de la prisión.

En claroscuro, no faltarán tampoco los momentos de agobio frente a la lucha conceptual o la metodología de trabajo: “Las cosas cambian, el ánimo cambia, las prioridades. Ya casi no tengo deseos de enumerar cosas aquí: (pinturas, ensayos, publicaciones, etc.). Todo es superfluo, irrelevante. El museo de mi memoria está cansado de alojar tantas cosas” (Escobar 2013: 180); y agrega luego: “De correr sin moverme, de volver a estas páginas inútiles. Conversar con alguien que no existe; con un dios interno tan falso como el externo. De ser mi propio personaje, aburrido, ‘serio’, encarcelado en mi propio personaje” (Escobar 2013: 181).

Al día siguiente, luego de comprobar una vez más que el español le resulta mejor “arma de pensamiento” que el inglés para expresar lo que siente, metaboliza y escribe:

Aun así, el dolor del trabajo –desde las notas, la concepción y el proceso de la escritura–no puede ser rechazado. O, mejor dicho, uno no puede olvidar que el trabajo cuesta trabajo. Ni olvidar que uno debe comenzar por lo más cercano, y sólo luego, alejarse como un animal solitario. (Escobar 2013: 183)

5. Otra fuerte zona de preocupación y sentido del diario, ontológica en su desesperación, es la de la fuerza visceral del deseo erótico y la insuficiencia del lenguaje para expresarlo, contrapesada a su vez por los momentos de encuentro con la compañera: a veces insatisfacción, a veces epifanías; asimiladas por el autor a la perseguida íntima relación entre pensamiento y lenguaje, donde lograría lo que considera “el acontecimiento del ser” (Escobar 2013: 42).¹

Me detengo entonces en esta preocupación hegemónica del texto, porque será en esa búsqueda de articulación entre pen-

¹ Avanzo en el tema del erotismo en: “El deseo encarcelado. Elizam Escobar, palabra, imagen y presidio”, en: Gustavo Lespada (ed.), *Escritura del deseo/deseo de la escritura. Erotismo y sexualidad en la literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Katatay, 2020, pp. 255-266.

samiento y lenguaje (el del ensayo, el de la pintura, el de la poesía) donde intervendrá especialmente el mundo del afuera, el que se hace presente por visitas, cartas, teléfono, recortes de diarios, libros, imágenes, estos últimos acercados generalmente por la solidaridad de los afectos. Todos medios que facilitan la incorporación de autores, personajes, ideas, a su proceso de rumia encarcelada, fuertísima pulsión nutricia de elaboración y desecho que lo sostiene en cruces de tiempos y pensares filosóficos.

Así irá de Nietzsche a Spinoza y a Deleuze; leerá a Resnick y Wolff y a Althusser y enseguida la poesía del griego Odiseo Elitis; luego a Hegel burlándose de Schelling, a Adorno burlándose a su vez de Hegel, mientras él a su vez se burlará de los filósofos que creen que la filosofía es una ciencia rigurosa. Dostoievsky aparecerá seguido, en especial cuando Elizam se identifica con Raskólnikov o con Sonia Semenovna, presente en el diario y en su poesía. Por su parte, Gogol lo convence de que su propio intento de novela es sólo un gruñido. Leerá igualmente a Benjamin y a Baudelaire, quienes, junto con Rimbaud y Verlaine, le llegarán por intercambio bibliotecario luego de un año de haberlos pedido y en versión inglesa. Con humor reflexiona: “En inglés, claro, excitante poder leer esto ahora que estoy llegando a los 40” (Escobar 2013: 11). De Baudelaire le resultarán menos cursis y más interesantes sus poemas en prosa. Reconocerá después en el pensamiento de Lyotard sus propias dudas y reflexiones sobre el proceso de creación. No faltarán tampoco Sartre, Borges, Pessoa, Kundera, La Rochelle y otros y otros...

Así, a partir de una encuesta sobre “¿Por qué escribe?” (*Libération*, París, mayo de 1985) armará diálogo entre Benedetti y Zambrano (“dice él”, “dice ella”) al que sumará a Nietzsche, Darío, Quirós, Robbe-Grillet, Kundera, Drieu La Rochelle, Lenin, Vergilio Ferreira. También Santa Teresa y su celebrado poema se le cruzarán luego de una intensa reflexión sobre la muerte; discutirá con la idea al tiempo que lo seducirá su poesía: “¿Que bellaquería la de la muerte! ‘Me muero porque no me muero’. (Yo no entiendo eso. Sólo a una monja se le hubiera ocurrido eso. ¡Pero qué hermosa la bella!)” (Escobar 2013: 89).

La imagen de Caeiro, el heterónimo de Pessoa, resonará en la presencia de Oneiros, mítico alter ego con el que dialoga y

quien le aconseja reconsiderar su revisión del marxismo. Más de una vez leerá varios textos al mismo tiempo; ejemplos de un día: el *Anti-Nietzsche* de Iván Silen, *El inconsciente político* de Jameson, James Baldwin y, atravesando estas y otras lecturas (los psicólogos de la personalidad, por ejemplo), *La Tía Julia y el escribidor*.

Semejante dinámica de intercambio se dará asimismo con pinturas y pintores y su reflexión sobre ellos: Bacon, Balthus, a quienes sigue especialmente, también Magritte, Courbet y Toulouse-Lautrec, quien, como él, *pintaría lo que ve*. Persigue asimismo la imagen de un cristo muerto cuyo nombre y autor no recuerda ¿Cranach?... ¿Grünewald?... ¿Manet?... finalmente, una mano amiga le enviará una copia de “El cadáver de Cristo en la tumba”, era otro alemán renacentista: Hans Holbein, el joven, 1521.

6. Si, como decía Picasso, *pintar es otra forma de escribir un diario* (cf. Pasik 2016), el de Elizam, habiendo nacido de la prohibición de hacerlo, es el espacio preferencial para describir, conceptualizar el arte y en especial la imagen pictórica y, a medida en que avanza su escritura, y ya levantada la prohibición de pintar, se intensifica su necesidad de clarificarse el proceso creativo; sus propias explicaciones no le alcanzan, se le hace imperioso pensar y decir lo que pinta sin necesidad de recurrir a lo que llama el lenguaje “especializado” o a analogías tontas” (Escobar 2013: 203).

En ese proceso de años, habiendo ido alivianando la demanda del arte comprometido, y más cercano a lo que poco tiempo antes manifestaba en el campo latinoamericano el Cortázar de “revolución en la literatura” antes que “literatura de la revolución”, Elizam irá mostrando la germinación de su concepto de “transfixión del arte”, que, fiel a sus preocupaciones, convocaba a pasar de una teoría *sobre* el arte a una teoría *desde* el arte, desde la praxis del arte; propuesta que, desde la cárcel y en los años 90 puertorriqueños, publicará, sólidamente fundada, en las páginas de *Postdata*, entrando en la pugna modernismo-posmodernismo del campo cultural nacional con la fuerza de su convocatoria: “Es desde aquí que irrumpimos en el debate cultural tanto como construimos o inventamos el papel social

y político del artista. No hay fórmulas, o, mejor dicho, las hay para los que busquen soluciones fáciles” (Escobar 1993: 51).

Como pude observar en su momento (Noya 2015), en su “desde aquí”, Elizam legitimaba el lugar físico de encierro carcelario desde donde pensaba y escribía, el lugar histórico de experiencia artística y política y el lugar de comprensión intelectual que todo eso había ido conformando.

7. Volviendo ahora al *Antidiario*, podemos ver que esa preocupación por la conversión del pensamiento en lenguaje se intensificará en la producción pictórica. Ante cada tela que comienza, así como le dará un título, que la inserta y va nombrando en el diario como personaje en tránsito (“Penélope en su transformación parece más paranoica que Ulises” [2013: 41]), el detenimiento en la descripción del proceso pictórico y de su devenir en concepto lo lleva a diferenciar entre pinturas cuya idea-concepto está clara desde el comienzo y otras cuyo concepto es fruto del proceso conceptual que implica pintarlo. En esas reflexiones, distinguirá entonces entre hacer una pintura y crearla, tomando distancia del arte conceptual y de la *performance* y diferenciando asimismo con la narrativa en cuanto la pintura en su caso no partiría de una trama previa.

La pintura sería así una “forja” que buscaría “tanto su forma como su decir”. Forja, forma y decir que lo acercarían al Henri Meschonnic que, pocos años después, discutiendo con la lectura de Spinoza que haría Deleuze, reivindicaría la idea de un ritmo que partiría de la relación, no entre pensamiento y lengua, sino de una relación, *única cada vez*, entre pensamiento y lenguaje (cf. Meschonnic 2015).

8. A diferencia de la ilación lógica y consecuente de sus ensayos –aun con las preguntas inherentes al género–, sumergirse en las páginas del antidiario –aun con el ancla del fechado– es una deriva infinita que atrapa y arrastra; río que fluye y encanta, posesivo del lector a quien convoca a través de las imágenes que se desatan en las palabras del pensamiento de las escrituras, en las palabras de las imágenes de las pinturas.

Casi en consanguinidad con la idea de Agamben (2004) de que, más que el pensamiento o el lenguaje, lo que termina

por definir al hombre es su facultad de producir imágenes, no solo podemos observar que Elizam expresa emocionado, “Estoy enamorado de las imágenes. O mejor dicho estoy seducido por el espíritu, *pero la imagen visual de ese espíritu es el aspecto decisivo*” (2013: 182), sino también que, a lo largo de la lectura del antidiario, las imágenes que allí se piensan y derraman, se nombran, se elaboran, se cuestionan, se pintan y/o recuerdan repetidamente, van construyendo en su permanente evocación escrituraria un friso de gran densidad que se instala como suspendida atmósfera visual que nos va envolviendo en la lectura del manuscrito.

Y, si la pequeña edición de *El sexto* de Arguedas puede encerrarnos con él en la cárcel de Lima, la *manuscrita* vorágine de Elizam, al tiempo que nos detiene en su celda, lanza a meternos en su lógica plurisémica; dentro de *su* adentro, pero muy afuera; en esa constelación caleidoscópica que ata a su lectura al tiempo que nos lleva a expandir el campo de observación fuera de su página y a recuperar en la inmediatez textual o digital nombres, conceptos, ideas, imágenes que pueden no tenerse claros; comprobar o no suposiciones, revisar nuestra versión de los párrafos en inglés que intercala, volver a salir de su página, para buscar y detenerse en sus pinturas, ya ahora en textos y museos, y reconocer en ellas si los “azules, grises, verdes dominantes” son como dice que son o cómo son y qué significa realmente tal o cual color. Y al tiempo que la conceptualización atrae desde la imagen, poco a poco, de la mano del color, la continua presencia casi inadvertida de los materiales se ha ido acumulando en el lenguaje y entonces serán ya no sólo los “azules, grises, verdes dominantes”, sino también los “violeta lila grises *sobre cartón de caja*” y la “*lona, pintura negra y azul masonite*” y la “*vuelta al óleo*”, a “*la policromía con el monocromo*”, a “*la mezcla de gel, gesso, negro mars y agua*” y al “*mari-daje de las texturas*”. Trazo espeso intelectual, donde nombre, color, pasta pictórica y resistencia se funden en palabra hecha masa de imágenes y pensamiento.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2004). "El estado de excepción es hoy la norma", *El País*, Madrid, España: 3 de feb.
- Arguedas, José María (1993). *El sexto*, Lima: Editorial Horizonte.
- Cortázar, Julio (1970). "Revolución en la literatura o literatura de la revolución", Buenos Aires: Siglo XXI.
- Escobar, Elizam (1993). "La batalla fingida: econarcisismo o transfixión", *Postdata* 8, San Juan, Puerto Rico.
- (2006). *Cuadernos de cárcel*, San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- (2013). *Antidiario de Prisión. El beso del pensamiento*, San Juan: quease puertorrico.
- Meschonnic, Henri (2015). *Spinoza poema del pensamiento*, Buenos Aires: Dispares.
- Noya, Elsa (2015). "Crónicas de la cárcel. Elizam Escobar", *Canibalizar la biblioteca. Debates del campo literario y cultural puertorriqueño (1990-2002)*, San Juan: Ediciones Callejón, 63-71.
- (2020). "El deseo encarcelado. Elizam Escobar, palabra, imagen y presidio", en Gustavo Lespada (ed.), *Escritura del deseo/deseo de la escritura. Erotismo y sexualidad en la literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires: Kattatay, 255-266.
- Pasik, Daniela (2016). "Los dibujos del divino Pablo", *Página 12*, Buenos Aires, 17 de nov., Cultura.
- Revueltas, José (1969). *El apando*, México: Ediciones Era.
- Rosencoff, Mauricio y Eleuterio Fernández Huidobro (1989). *Memorias del calabozo*, Montevideo: Tupac Amaru Ediciones.

***Teoría del alma china* de Carlos A. Aguilera: un viaje al interior del artefacto totalitario**

Guadalupe Silva

Al final del ensayo “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado” (1984), Fredric Jameson se refería a la necesidad de mapas: “Si alguna vez llega a existir una forma política de posmodernismo, su vocación será la invención y el diseño de mapas cognitivos globales, tanto a escala social como espacial” (1991: 121).

Estos mapas cognitivos de los que hablaba Jameson debían ofrecer puntos de referencia para representar y relativizar el espacio organizado por la cultura global. De esta forma sería posible desarticular la ilusión del sublime capitalista, que absorbe y captura cada aspecto de la vida humana. Jameson veía reflejarse este sublime en la arquitectura de los nuevos hoteles y centros comerciales, donde el visitante tiende a perder la orientación en el espacio al deambular por amplios pasillos, escaleras, puentes y ascensores, como si se encontrara en una ciudad dentro de otra ciudad, un lugar completo y autosuficiente del que no es preciso salir. Esta arquitectura laberíntica, propia de la cultura capitalista, produce la sensación de una totalidad inabarcable, un “hiperespacio” sin exterior ni alternativas en el que “el vacío está absolutamente repleto” (1991: 70). Situarse dentro de ese espacio a través de la confección de “mapas cognitivos” sería así para Jameson un modo de recobrar el dominio de sí y de resistir la omnipotencia de este universo en expansión donde todas las necesidades pretenden estar resueltas.

Por paradójico que parezca, la perspectiva de Jameson sobre la lógica cultural del capitalismo avanzado en ciertos aspectos podría aplicarse al campo socialista. La pretensión de totalidad ha sido también un rasgo propio de los regímenes comunistas, y en el caso de Cuba ha sido un aspecto particularmente denunciado por escritores, pensadores y artistas críticos. Al tiempo que Jameson escribía aquel ensayo crucial sobre el posmodernismo, en Cuba comenzaba un periodo de relativa apertura que fue interrumpido tras la caída del Muro de Berlín, cuando el

gobierno giró hacia una política conservadora. Luego del cierre de proyectos culturales que intentaron crear una zona de parcial independencia, tales como los de Paideia, *Naranja Dulce* o Artecalle (Morejón Arnaiz 2006; Rojas 2009), resultó evidente que en Cuba no se daría una apertura semejante a la de Europa. Varios intelectuales denunciaron este repliegue hacia el interior de la insularidad y plantearon de distintas formas la “necesidad de mapas”. Esta necesidad de repensar el territorio y crear nuevas metáforas del espacio se ve reflejada, por ejemplo, en la obra de Antonio José Ponte, con su poética de la ruina, del grupo *Diáspora(s)*, con sus traducciones y líneas de fuga, de Iván de la Nuez, con su trazado de cartografías intelectuales, o de Carlos Garaicoa, con su estética del maquetismo. Se podría decir que muchos de estos escritores y artistas expresaron bajo sus propios términos esa “forma política de posmodernismo” a la que se refiere Jameson.¹ El término resulta sin dudas acertado para describir a esta nueva y “novísima”² generación, si se considera que el conjunto de teorías englobadas con el adjetivo “posmoderno” planteaba una serie de embates contra aspectos centrales del pensamiento oficial, a saber: desfundamentación (posmoderna) vs. fundamentación (moderna), micronarrativas vs. metanarrativas, deconstrucción vs. metafísica, diseminación vs. profundidad, pensamiento débil vs. pensamiento fuerte y distopía vs. utopía (Oliveras 2019: 18). Una biblioteca posmoderna podía efectivamente contener herramientas conceptuales para elaborar una crítica profunda del discurso estatal.

Aguilera y la novela artefacto

La obra de Carlos A. Aguilera, quien formó parte del proyecto *Diáspora(s)* y junto con Sánchez Mejías fue uno de los gestores de esta publicación que circuló dentro de Cuba en forma

¹ “Un nuevo arte político –si tal cosa fuera posible– tendría que arrostrar la posmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que conservar su objeto fundamental –el espacio mundial del capital internacional– y forzar al mismo tiempo una ruptura con él mediante una nueva manera de representarlo” (Jameson 1991: 120).

² Sobre los “novísimos”, véase Redonet (1993) y Mateo Palmer (1995).

de *samizdat* entre 1997 y 2002, puede muy bien situarse en el polo posmoderno de este cuadro de oposiciones. En su caso, la “necesidad de mapas” se encuentra expresada en textos que establecen continuidades entre la condición cubana y la de los países del campo socialista, especialmente China y la Europa del Este. En trabajos como *Das Kapital* (1997), “Mao” (1997), “Viaje a China” (1999), *Teoría del alma china* (2006), *Discurso de la madre muerta* (2012) o *El imperio Oblomov* (2014), Aguilera exploró esas territorialidades y reescribió sus fronteras, no en busca de conexiones o semejanzas culturales entre sociedades geográficamente lejanas pero políticamente próximas, sino de los mecanismos de un común aparato ideológico. Aguilera ha ido creando, así, una cartografía conceptual y a la vez una resistencia contra las imposiciones de esa cartografía. En *Teoría del alma china*, la novela que analizaremos a continuación, Aguilera elabora esta crítica a través de una ficción que bien puede leerse como una réplica del dispositivo totalitario, réplica que vale entender en los dos sentidos de la palabra: como una respuesta y como una imitación de los mecanismos del Estado total.

Quien haya leído *Teoría del alma china* sabe muy bien que no se trata de un relato convencional (Dimkovska 2004; Morejón Arnaiz 2008).³ De hecho resulta difícil leerlo como una novela en la medida en que el foco está puesto en la descripción del espacio y sus leyes, más que en la narración. Irina Garbatzky analizó la homología establecida por esta ficción entre el orden de los cuerpos y el de la palabra normativa. “El alma china”, dice, “escenifica [...] una teoría sobre la relación entre la letra y el poder de la ley, entre la letra y el castigo. Más aún, una postulación de cómo la eficacia de la letra circunscribe, da forma y devora a los individuos” (2016a: 86).

³ Hay que tomar en cuenta que la novela fue escrita por etapas. Los dos primeros capítulos, “Viaje a China” y “Matadero”, se publicaron en Cuba antes de la partida de Aguilera en 2002, y los otros dos capítulos fueron escritos más tarde en Bonn, Alemania. La novela completa se publicó en la editorial mexicana Libros del Umbral en 2006. Los capítulos escritos en Cuba se dieron a conocer como textos independientes. “Viaje a China” se publicó en el número 4/5 de la revista *Diáspora(s)*, 1999, “Matadero” en la revista *Cacharros*, expediente 2, septiembre-octubre 2003 (<https://incubadorista.files.wordpress.com/2010/11/cacharro2.pdf>), y “Viaje a China” se volvió a publicar en la misma revista, a continuación de la entrevista con Dimkovska (2004).

Ya sea porque el texto plantea la ficción de una estructura territorial o porque elabora una teoría de las relaciones de poder entre la letra, el territorio y los cuerpos, como dice Garbatzky, el hecho es que la novela de Aguilera compone un orden espacial en el que lo que predomina no son las particularidades de un país lejano, sino las regularidades de la norma. De ahí que el foco del texto se oriente menos al relato que a la construcción de un objeto discreto, un *artefacto*. Lo que le interesa al texto no es tanto desplegar un desarrollo narrativo sino describir el funcionamiento de un objeto. Se trata de exponer un cierto modo de operar, un estado de cosas. O, más simplemente, se trata de replicar un “Estado”, con mayúscula y a secas.

La novela se divide en cuatro largos capítulos, todos ellos a cargo del mismo narrador. Este narrador es un extranjero que visita China y escribe una bitácora de viaje, no como un diario personal, sino aparentemente como un texto de investigación. A quién va destinado ese texto, o qué uso se le dará, de eso nada se nos dice. El tráfico de información es justamente la clave de esta ficción paranoica en la que todos son sospechosos de ocultar información o de esconder sus verdaderas intenciones, incluido el propio narrador. La novela tiene cierto parentesco con la narrativa de espionaje, con la salvedad de que aquí no se cumple con el pacto de verosimilitud que haría creíble la trama conspirativa. Se trata en este caso de una distopía irónica que violenta los consensos, a la vez que remite a tópicos reconocibles de la imaginación política del siglo XX.

En *Teoría del alma china* el mundo se divide en dos: un adentro (China) y un afuera (Occidente). Si bien el afuera es obviamente el amplio espacio de la fuga respecto de un interior carcelario, nada indica que Occidente sea la tierra prometida de la libertad. Aquí no solo se hace la parodia del diario de viajes del intelectual europeo que pasa al otro lado de la frontera para hacer la corresponsalía, sino que se pone en abismo la lógica binaria que divide el mundo en Este y Oeste, Oriente y Occidente, sin insinuar ninguna superación dialéctica.

Cruzar la frontera y entrar en China significa entonces pasar al otro lado del mundo. En la base de esta cartografía se encuentra el imaginario de la Guerra Fría, con sus metáforas de impenetrabilidad, su “telón de acero” y su “cortina de hierro”.

Un mundo partido e irreconciliablemente escindido entre dos mitades que se repelen. El primer capítulo, “Teoría del alma china (I)”, presenta una especie de mapa léxico de ese “más allá”. Como en las viejas narraciones etnográficas, el discurso del viajero recurre al glosario, solo que en este caso se ha prescindido de la narración y todo el capítulo toma la forma de un gran diccionario. El viajero describe el país a través de una insólita distribución temática que nos hace pensar en aquella enciclopedia china referida en “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges. Sus apartados no tienen conexión ni jerarquía, de manera que es imposible saber qué motiva la división del capítulo en títulos como “Gran Mongol”, “Cajas de repetición”, “Carreteras de meseta”, “Bombillas”, “Fumaderos de opio” o “Contorsionismo”. Caprichosa clasificación que refleja la propia arbitrariedad del mundo que se intenta comprender y traducir.

El siguiente capítulo se titula “Matadero”, como el cuento del escritor argentino Esteban Echeverría.⁴ Esta vinculación de un espacio político con un matadero también nos recuerda aquel *dictum* de Bakunin según el cual “el Estado es como un gran matadero y un enorme cementerio, donde a la sombra y con el pretexto de esta abstracción todas las aspiraciones mejores y las fuerzas vivas de un país son mojigatadamente inmoladas y enterradas” (1978: 255).

Al igual que en aquellos textos políticos del siglo XIX, aquí el matadero metaforiza la barbarie oficial y en especial su manera de someter a los intelectuales con brutalidad aleccionadora. Este es el capítulo más narrativo de la novela, en el que se cuenta cómo el protagonista intenta reconstruir la historia de un escritor alcanzado por la vigilancia, luego de mantener sospechosas amistades en el extranjero. Este escritor “accidental” en dudosas circunstancias, ha guardado a su vez secretos y finalmente parece haberse convertido, él mismo, en un colaborador, así como el narrador se convierte a su vez en un asesino, cuando sin proponérselo da muerte a la secretaria del escritor

⁴ El título podría también asociarse con la novela de Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* (1969), traducida al español como *Matadero cinco*. La relación con el texto de Vonnegut se torna manifiesta en otro texto de Aguilera: “Matadero seis” (Aduana Vieja, Valencia, 2016).

para poder ingresar y revisar sus papeles. Aquí no hay roles fijos: el perseguido puede convertirse en colaborador, el hombre de letras en asesino, el investigador en investigado. No hay motivaciones subjetivas ni conciencia moral, solamente territorio, acciones que responden a su ley.

El tercer capítulo, llamado “El Gran Corazón de Occidente”, gira en la dirección contraria y toma el asunto opuesto de la barbarie occidental. Lo primero que se invierte aquí es la propia voz del narrador, quien se revela inesperadamente despiadado. Hasta este momento la crueldad era el patrimonio exclusivo de lo que los europeos vieron históricamente como el despotismo oriental, pero aquí, desde la primera línea del capítulo, esa brutalidad ya no surge del lejano Oriente, sino que también resulta ser un patrimonio del mundo “civilizado”. De pronto el narrador se muestra racista: “China es un país de enanos. Los enanos son deformes y cuando se desplazan parece que un martillo les hubiera achatado la cabeza. A este tipo de enano: voz nasal, gestos teatrales... los llaman en el interior de la república *monos de feria*” (2006: 65). Más aun, justifica el exterminio:

Si alguna vez hubiera “colaborado” en China –jefecillo de hacienda, secretario del ministerio de comercio–, mi primera decisión hubiera sido exterminar a los enanos, cazándolos uno a uno como moscas o enterrándolos vivos en el desierto de Xhu’g. (Aguilera 2006: 65)

Con este introito se presenta al personaje del Alemán, un director de cine que utiliza a estos enanos como actores para un proyecto vanguardista que reproduce hasta el delirio la maquinaria del ultraje:

Una de las escenas más interesantes de su película es cuando el director del reformatorio descubre tras la ventana un enano-alumno observando. Lo invita a pasar, y después de acariciarle el pelo, preguntarle por sus estudios, arreglarle la camisa..., lo tira contra el piso, viola.

Cuando ha terminado, le da vueltas hasta que la cabeza del enano niño revienta contra la pared. (Aguilera 2006: 66)

Por si quedara alguna duda de la afinidad de gustos con el Alemán, a continuación el narrador comenta: “Pero lo hermoso

de este momento no está en la violación-en-sí, acto de *stimmung* y grandeza, sino en la manera en que el director lo agarra/lo suelta, las líneas de placer que atraviesan su rostro, la sonrisita inocente y marionetesca a la vez” (2006: 66). A esta escena le siguen otras no menos delirantemente sádicas.⁵ El título de este capítulo parafrasea el de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, clásica novela sobre el imperialismo europeo y la explotación humana. Así como en la novela de Conrad África es el continente negro, China aquí es el país de los enanos. De modo que llamar a este capítulo “El gran corazón de Occidente” es a todas luces una ironía que alude al autoengaño de una civilización que ejerce la violencia mientras declara sus buenas intenciones.

El cuarto y último capítulo de la novela se titula “Teoría del alma china (II)”, y consiste en una descripción de la “colonia japonesa” inserta dentro del territorio chino como una especie de isla continental, un “hueco” en la tierra, literalmente un hoyo: “una jaula hundida y entre montañas; sin aire” (2006: 93), donde son confinados los enemigos del sistema. La colonia es un campo de concentración que funciona internamente como un panóptico: “Si a un *occidentalis* preguntáramos cuál es la forma perfecta para un presidio con muchas personas dentro, respondería que una donde todos puedan ser mirados y a la vez todos se vigilen entre sí, de manera que desde cualquier parte el recluso sienta encima el martillito de la Ley” (2006: 89-90). La colonia japonesa es el epítome del estado totalitario. Es el corazón de China, el lugar en el que se aplica de la forma más perfecta la tecnología biopolítica de un gobierno todopoderoso.

Como resulta claro, la China de Aguilera no surge de una verdadera experiencia de viaje. En palabras del autor, si aquí hay un viaje, se trata de “un viaje a determinados conceptos, a occidente y su mala comprensión del otro, a la relación caricatura-poder, a mi cabeza. Pero no es la visita a ningún lugar geográfico, a ninguna realidad. Para mí, China es sólo un hueco...” (Dimkovska 2004: s.p.).

⁵ “Yo reía”, agrega el narrador: “No podía aguantar cierta mezcla de goce y extrañamiento ante la sangre que brotaba de la cabeza del enano-niño y el rostro transfigurado del director, como si con ese gesto hubiera encontrado la clave de lo que llevaba años buscando” (2006: 66).

La ironía de este viaje al interior de un artefacto conceptual es que lleva hasta el otro extremo del mundo ese vasto imperio totalitario con el que Aguilera identificó a Cuba. Vale recordar que las primeras páginas del texto fueron publicadas en la revista *Diáspora(s)*, en noviembre de 1999. Y vale recordar también que una de las fuertes apuestas de *Diáspora(s)* consistió precisamente en extraer la condición cubana del encierro nacionalista y en negarse a verla simplemente como un caso excepcional, para inscribirla en el contexto internacional de la Guerra Fría y la historia política del siglo XX. De manera que, por más que en *Teoría del alma china* no se hagan referencias a Cuba, y por más que el propio autor se haya negado a que el libro fuera leído como una alegoría de su país, es evidente que el texto surge de la experiencia cubana y de la constitución de esa experiencia en una “teoría” del totalitarismo. El paisaje que se configura en esta ficción describe una territorialidad política. Si la frontera de este espacio cerrado parece infranqueable, si la prisión es su gran metáfora, como lo era en Reinaldo Arenas, el viaje a ese “hueco” llamado China, será al mismo tiempo una salida del discurso de “la cubanía” y un retorno al interior de sus dominios bien guardados.

Un interior sin puertas ni ventanas

En distopías clásicas como la novela *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley o la película *Brazil* de Terry Gilliam, existe un momento de conciencia y rebelión en el que los sujetos reivindican sus derechos, aun cuando el desenlace sea pesimista. Por esta vía se alivia la carga opresiva del relato, al apoyarse en un pensamiento compartido por el autor y el lector en relación con ciertos principios de autonomía y libertad. También en la obra de Reinaldo Arenas la heroicidad del yo disidente funciona como sostén del ánimo moral, aun cuando impera un autoritarismo sin fin. En cambio, en *Teoría del alma china* no encontramos esta clase de heroicidad ni hallamos tampoco instancias de complicidad con el lector. La presencia del extranjero no implica una apertura en el muro impenetrable del Estado chino,

ni una visión hacia afuera, o un pasaje liberador. El espacio se repliega con un peso sofocante, y el lector se encuentra, en todo momento, solo y aislado dentro de ese mundo.

El capítulo “Matadero” describe este encierro con una notable conciencia escenográfica. Aquí se habla de la relación del Estado con los intelectuales, y por lo tanto de la propia posición del texto dentro de este dispositivo de vigilancia. Puntualicemos algunos elementos de esta escenografía:

1. El domicilio del escritor se describe como una casa “oscura, pequeña, estrecha, con un pasillo largo hasta la cocina”, un tipo de construcción lleno de “puertas, puertas, puertas” al que algunos arquitectos llaman “trampas para ratones” (2006: 39). La ciudad completa parece un laberinto: “Si no fuera demasiado descortés podríamos decir que Beijing está llena de trampas para ratones”, dice el narrador (2006: 39). La ciudad no parece tener salidas al exterior, pero está llena de pasadizos que producen la sensación de un lugar infinito al modo piranesiano, o sea, un abismo volcado hacia adentro.

2. Las ventanas del departamento miran hacia el matadero, donde la relación de fuerzas matador/víctima es un espectáculo cotidiano, de tal forma que el “afuera” (de la casa) es la exteriorización de la Ley que penetra en todos los recintos. Dicho de otra forma: las ventanas no miran hacia afuera, sino que es el afuera el que mira hacia adentro por esas aberturas.

3. En cierto momento de este capítulo el narrador detecta la presencia de unos “hombrecitos de cartón” que forman curiosos diseños sobre el techo del matadero, “a veces una cruz, a veces una espiral, a veces una fila horizontal” (2006: 47), como puntos indistintos de una línea. Los hombrecitos parecen tener una función intimidatoria, como de espantapájaros. Están “pintados como los sheriffs de las películas del oeste, con pistola/chaleco, y en vez de ojos tenían huecos, dos huecos por donde suponíamos alguien iba a mirar” (2006: 48). Es decir que sus ojos no son signos de inteligencia (no son ventanas del yo ni del alma) sino miradores del Estado ubicuo. Los muñecos están pintados como sheriffs, acaso para que el *occidentalis* los reconociera como centinelas.

4. En China también las mujeres son artificiales. La costumbre les dicta que deben maquillarse las venas hasta hacerlas in-

visibles, y en especial la del ojo: “Piensan que la localización de esa vena hace a los descendientes del antiguo imperio vulnerables y pueden ser reconocidas enfermedades virales o genéticas por esa vía” (2006: 53). El maquillaje cumple así una función doblemente protectora: defiende al organismo de un posible agente externo y oculta desviaciones ancestrales. Estos cuerpos, en cualquier caso, deben permanecer sellados.

5. Los ojos-ventanas se multiplican también dentro del departamento del escritor. En un rincón del cuarto se encuentra un aparato que toma registro de todo lo que sucede en el lugar. Sobre un mueble hay un pájaro disecado al que le faltan los ojos y que a su vez mira hacia aquel aparato óptico. Sobre un escaparate hay una cantidad de gorriones huecos que en su interior guardan reproductoras de casetes con grabaciones de todo lo que ha sucedido en el recinto.⁶ Cada cosa se encuentra contenida dentro de otra mayor, sin salida ni presencias libres, sin ojos reales, sin cuerpos que no parezcan de cera o se encuentren sellados.

Todo el espacio, en suma, se orienta hacia el interior, que a su vez es vaciado de presencias libres. Los ojos, las ventanas, los pasillos, los cables, todo conecta con el panóptico estatal. La distopía está sellada, sin salida al exterior. De modo que nos hacemos esta pregunta: si las distintas aberturas no son más que orificios que miran hacia adentro, si no hay paisajes abiertos ni siquiera cuando se gira hacia Occidente, ¿qué posición asume el texto en relación con las fronteras de este territorio? ¿Existe una respuesta para este mundo, y de haberla, cuál sería el momento político de la ficción?

Una dosis de terror

Hagamos un excursus para analizar otro texto de Aguilera, *Discurso de la madre muerta* (2012). Se trata de una pieza de teatro que escenifica este mismo encierro político que vemos en *Teoría del alma china*, pero en este caso situando la acción en Europa del Este y en el seno del núcleo familiar.⁷

⁶ Sobre el sentido metafórico de la abertura y el significado de los gorriones en la obra de Aguilera, véase Garbatzky (2016b).

⁷ En otros trabajos Aguilera exploró las relaciones de poder inscriptas en la

La obra consiste en un único monólogo constituido por el discurso de la Madre (con mayúscula en el texto) a su esposo e hijo, representados en escena por dos muñecos. La primera paradoja de esta situación surge del hecho de que la madre “muerta” es la única presencia viva en el escenario, lo cual abre la pregunta sobre el componente fúnebre de su presencia. Es posible que, como en Tadeusz Kantor –un dramaturgo admirado por Aguilera–, el personaje muerto sea el que está expresando más vivamente las atrofas de la existencia humana.⁸

Pero esta no es la única ambivalencia de la obra. También se encuentran invertidos los roles de la escena familiar, en cuanto la Madre es la que impone el orden en la casa, la que se hace escuchar y cumple la función protectora. Vestida con un traje militar, “con charreteras rojas, gorra y medallas” (2012: 11), entra en escena con grandes bríos, mientras el Padre y el Hijo (también ellos con mayúsculas) presencian su discurso sentados en una silla como pupilos en penitencia, ambos con sus bocas pintadas de rojo. El discurso de la Madre es triunfal y maniático. Al entrar en escena trae en sus manos un gato muerto y declara con gesto victorioso que ella misma lo ha matado: ha matado al gato ruso cuyos ojos la obsesionaban puesto que eran el medio de la vigilancia estatal. El gato era la figura del Estado omnisciente: “Un ojo controlado por los gemelos rusos, que todo lo ven y todo lo quieren saber. Que han convertido a los gatos rusos en el Estado total, la mano que todo lo regula” (2012: 14). La Madre se jacta de su victoria: “El gato ya no existe”, le dice al Hijo, “y fue tu propia madre, TuPropiaMadre, quien te liberó de él” (2012: 17). Su victoria sin embargo se revela cada vez más fallida hasta hacerse evidente que no existe tal liberación, pues los gatos seguirán multiplicándose tanto como el Estado lo requiera. La Madre no ha cortado más que *una* de sus infinitas cabezas, que continuarán brotando, una tras otra. No parece haber un final, y aún peor: incluso la propia cabeza de la Madre se encuentra alienada por la maquinaria del Estado. Su discurso, en efecto,

escena familiar. Véase “Clausewitz y yo” (La Cleta Cartonera, México, 2014) y “Matadero seis” (Aduana Vieja, Valencia, 2016).

⁸“La vida solo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida” reza una conocida máxima de Kantor (2004: 247). Sobre la importancia de Kantor para el grupo *Diáspora(s)* y Aguilera en particular, véase Dorta (2013).

ha sido *tomado* por la regulación proliferante del panóptico. El delirio paranoico de la Madre es la esencia patológica del Estado total, un delirio originado y propiciado por el dispositivo vigilante, y por lo tanto indecidiblemente objetivo y subjetivo, exterior e interior a la vez.

Nanne Timmer (2018) se preguntó cuál sería el momento político de esta obra en la que no parece existir una salida. La Madre no puede representar una subversión redentora, ya que ella misma está inmersa en la enfermedad, pero tampoco se diría que la obra asume una postura resignada frente a un mal que describe con toda lucidez. Para discernir esta cuestión, Timmer recurre a la figura de la plaga que alimenta el discurso paranoico del personaje. “La plaga es solo aquí”, dice la Madre, “con millones de gatos dando vueltas alrededor de nosotros” (2012: 17). La plaga es, en otras palabras, una metáfora del espacio colonizado por el Ojo. Que el discurso de la Madre apele a esta metáfora no implica sin embargo que la obra reproduzca su lógica de propagación. La obra teatral no está diciendo que no hay solución, no está “tomada” por la locura. Como afirma Timmer, la puesta en escena del contagio es la puesta-afuera del mal, una exteriorización que *sale* del círculo vicioso de la paranoia. “La escenificación grotesca de la paranoia de la madre es por lo tanto exposición y escritura, el *phármakon* que procura que el organismo del cuerpo lector sea capaz de resistir a una infección procedente de un virus externo, que se haga inmune” (Timmer 2018: 322). La obra busca de este modo “inmunizar” al lector/espectador, haciéndolo pasar por la experiencia de tal modo que pueda “generar anticuerpos contra el discurso paranoico” (2018: 322).⁹

La conclusión de Timmer nos permite repensar la pregunta sobre el momento político de *Teoría del alma china*, donde tampoco parece haber una escapatoria al régimen totalitario. La experiencia del lector es de un desamparo completo. Lanzado a este mundo sin puertas ni ventanas, se ve forzado a experimentar no solamente el peso de la autoridad, sino también el sinsentido y la violencia del propio texto. El régimen de sometimiento

⁹ La referencia al texto como *phármakon* remite al ensayo de Jacques Derrida, “La farmacia de Platón”, en el que se propone que el lenguaje humano es a la vez promesa de acceso a la verdad y frustración de esa promesa, remedio y veneno, iluminación y engaño.

miento es en efecto recreado en la escritura, de tal modo que el juego de poder se convierte en una performance del poder, una *mise en texte* de la caprichosa lógica autoritaria.¹⁰ El momento emancipador de la novela no se encuentra, por lo tanto, en la voz del narrador, en la que no podemos confiar y con la que no podemos identificarnos, sino en el texto como totalidad y totalización. Al no haber héroes ni discursos morales, la salida no puede encontrarse en el plano ficcional, sino en su modelado o en su estructura, o sea, en el punto en el que el texto se muestra como una réplica a pequeña escala –grotesca y exagerada– del dispositivo totalitario. El momento político de la novela se encuentra allí, en la puesta en escena de la crueldad, en ese trago amargo administrado al lector: el *phármakon* de una momentánea experiencia de sometimiento.

Devenir teatral

Aguilera asoció expresamente su poética al teatro:

Creo que mis textos –igual el género en que finalmente hayan sido escritos– tienen detrás cierta *stimmung* del teatro, cierto devenir teatral; y por eso son a veces tan exagerados o lúdicos (o exagerados y carica-

¹⁰ Aguilera experimentó con performances de sometimiento. En la performance “GlaSS” (La Habana, 1994) puso en práctica la idea de reducir al público. En una entrevista describió detalladamente la experiencia: el poema (“GlaSS”) “previamente grabado se escuchaba en un lugar cerrado, casi sin luz, y con pupitres de escuela por todas partes. El público fue entrando de a poco, pero algunos fueron seleccionados (al azar) y amarrados juntos con una soga larga y colocados en algún lugar de la sala con un cartucho en la cabeza. [...] Un cartucho grande que les tapaba toda la cara y no los dejaba mirar. Y lo que había que mirar, en verdad, no era mucho. Yo me movía caminando de una manera torcida y vestido con un kimono blanco por toda la sala, en lo que se escuchaba una y otra vez ‘GlaSS’ y reaccionaba a aquel sonsonete como un jorobado reacciona a ciertas voces en las películas de Walt Disney. Reaccionaba y movía a mis ‘hombres-conejos’ hacia alguna parte, además de arrinconarlos contra la pared, empujarlos, etc... Lo que recuerdo es que como en el minuto cuarenta uno del grupo se zafó y echó a correr fuera de la sala. Los otros a los pocos minutos también lo hicieron... y con ellos el público, que había asistido a un espacio de repetición, violencia y sin sentido. Y por supuesto, de oralidad-otra. De esto, lo que más me sorprendió, es que la gente en verdad aguantara tanto” (Morejón Arnaiz 2014: 217).

turescos). No concibo casi nada que no haya pasado previamente por, como decía antes, cierta cuchillita teatral, cierta “disección” que sólo te da la escena. Incluso, mis poemas, a veces tan difíciles para algunos, siempre tan abstractos, pasan por esto que vengo diciendo, por ese drama que para mí fluye por debajo de todo. (Aguilera 2013: s.p.)

Es sugerente que Aguilera relacione el “devenir teatral” de sus textos con la tendencia a la exageración, el juego y la caricatura, ya que el teatro también puede ligarse al patetismo. Esta visión de lo teatral, junto con la mención de la “cuchillita”, un objeto que indica al mismo tiempo lucidez y dolor, sugieren su filiación a una particular tradición escénica en la que se encuentran teóricos del teatro como Antonin Artaud o Tadeusz Kantor. “La crueldad es ante todo lúcida”, escribió Artaud en una carta de 1932, para luego precisar: “No hay crueldad sin conciencia, sin una especie aplicada de conciencia” (2001: 116). Tadeusz Kantor a su vez promovía esa “disección” de la que habla Aguilera, con obras que erradicaban de la representación todo elemento accesorio, decorativo o naturalista, de tal forma que las situaciones teatrales quedaran reducidas a su expresión fundamental. “La imagen abstracta (el escenario) no es un adorno, es un mundo cerrado, que existe por sí, y donde nacen la vida, las dinámicas, las tensiones, las energías, las relaciones” (Kantor 2004: 22).

En la mayoría de los textos de Aguilera esta inclinación al concepto y la abstracción se combina con un sentido del humor corrosivo. En el propio diminutivo de la palabra “cuchillita” se puede intuir el gesto risueño y a la vez demoníaco de su poética. Un gesto, por así decir, *gozosamente incisivo*. Esta cuchillita no tiene nada que ver con el bisturí naturalista que pone al lector junto al cirujano, sino que se parece más a la navaja de Luis Buñuel, aquella que en la película *Un perro andaluz* (1929) diseccionaba el ojo de la actriz en un acto de brusca crueldad con el espectador. El corte de aquella cuchilla, casi insoportable de ver, mortificaba al público justamente a través del órgano del que dependía su comprensión de la escena: el ojo como figura oscilante entre la ilusión y la lucidez.¹¹

¹¹ Además del ojo, figura muy presente en el surrealismo, también el corte, las formas punzantes, la disección, el collage y la dislocación –todas ellas formas de la incomodidad y el dolor– fueron típicos de las vanguardias.

Aguilera se afilia explícitamente al vanguardismo antirrealista.¹² Su poética puede leerse a través de la antítesis trazada por Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974) entre la “obra orgánica” de las artes miméticas y la “inorgánica” de las vanguardistas. Mientras que la obra orgánica busca asemejarse a la naturaleza y para ello prioriza la unidad de sentido ocultando los procedimientos, la obra inorgánica disuelve el efecto ilusionista, planteando la obra como el producto de un montaje que “acaba con la apariencia de totalidad” (Bürger 2000: 136).¹³ La obra inorgánica pone así de manifiesto su condición de *pieza construida*, de “artefacto”. Destruye el efecto de naturalidad y unidad de sentido, de modo que para leerla es necesario deco-dificar su montaje y lógica constructiva.

La novela de Aguilera no solo se afilia a esta tradición, sino que plantea una relación de contraste irónico entre el texto como artefacto y esa entidad metafísica llamada “alma”. El concepto de “alma china” se menciona en la novela tan solo una vez, pero de forma suficientemente clara para entender sus alcances para el texto. La referencia se encuentra en el capítulo “Matadero”, cuando el protagonista y su acompañante visitan a un funcionario del gobierno que los instruye sobre la *verdadera* naturaleza del organismo estatal:

[El funcionario] Hizo muchos cuentos de su época y sermoneó largamente sobre el alma china. Cómo había escritores que habían traicionado “la ontología estriada” del alma china: *fuan yei xo guahn*, y por

¹² Véase la siguiente declaración sobre sus modelos en los años de formación en Cuba: “John Cage y Joseph Beuys y Tadeusz Kantor fueron muy importantes. De Cage me había leído varios libros y escuchado su música. Incluso, para un número de *Diáspora(s)* ayudé a Todd Ramón Ochoa a traducir ‘Conferencia sobre algo’, uno de los mejores textos del autor de *Atlas Eclipticalis*. De Beuys había visto y leído todo lo que se podía ver en bibliotecas particulares y en la biblioteca del Centro Wifredo Lam, que recuerdo estaba más o menos bien proporcionada. De Kantor, gracias a Atilio Caballero, había leído ya su excelente *El teatro de la muerte*, una de las poéticas más radicales que haya elaborado alguna vez un dramaturgo que incluso había intentado dejar de serlo” (Morejón Arnaiz 2014: 220).

¹³ Hal Foster (2008) indagó la dimensión política de este antagonismo entre obras orgánicas e inorgánicas, contraponiendo las formas desarticuladas de las *poupées* de Hans Bellmer –obras que el nazismo juzgó “degeneradas”– contra el cuerpo integrado, atlético y ejemplar del régimen fascista.

esa razón “no situaban su locus en el mismo lugar de la nación”. Esos son los renegados, dijo, a los que hay que cortarles los brazos para que aprendan a nadar a favor de la corriente.

Narró cómo en su tiempo él agarraba a ese tipo de escritores falsos y desagradecidos y los amonestaba severamente por haber incumplido con el Código Aúreo del Soldado de las Letras. Recordó el famoso caso de un periodista que había burlado la censura “que nuestra protección impone a ciertos temas”, y cómo él en persona lo había arrastrado hasta el manicomio y pateado allí. Un hombre, observó con los ojitos semicerrados, que se atreva de esa manera sólo puede estar fuera de su centro. (2006: 48-49)

El alma es el “centro” de la nación y el corazón oculto del Estado al que todos deben permanecer unidos como un solo cuerpo. Por eso es lógico que los renegados reciban un castigo acorde al imperativo de unidad. Escindidos del centro, ellos mismos deben ser amputados: “hay que cortarles los brazos para que aprendan a nadar a favor de la corriente” (2006: 48). El alma china tiene así una existencia a la vez fantasmal (de allí el ensañamiento con los escritores, capaces de inventar fantasmas) y muy concreta, pues existe en tanto ejerce este dominio. Su esencia es su prepotencia. El texto satiriza esa prepotencia al poner de manifiesto la arbitrariedad del régimen, su condición autoritaria y caprichosa, su forma tortuosa de cerrar el espacio y ahuecar los cuerpos. El alma, como finalmente resulta claro, no es más que un subterfugio del régimen para darse un fundamento. Es por lo tanto un hueco en el centro de la nación, una mentira que el relato pone en evidencia con su discurso descentrado y extranjero. No es extraño que Aguilera haya pensado inicialmente llamar esta novela *Los paraísos de cartón*,¹⁴ título irónico que anticipa su intención de mostrar el artificio escénico, finalmente endeble y ordinario, del poder.

Teoría del alma china es un texto sobre el interior de la frontera pero escrito en el umbral de esa frontera. Un texto que desnaturaliza la unidad territorial al presentarla como una maqueta, un objeto construido y diseñado, un dispositivo de sometimiento. El texto cartografía ese dispositivo justamente

¹⁴ Este es el título que se anuncia en la revista *Cacharros*, núm. 6/7, 2004. En línea: https://incubadorista.files.wordpress.com/2010/11/cacharro6_7ymedio.pdf

para mostrar que nada de lo que encierra es de orden natural o inmodificable. Nada es allí un mandato del ser, el alma o el destino. El momento político de la ficción –allí donde finalmente se ofrece como *phármakon*– se plantea cuando el texto da a entender que el Estado, por brutal que sea, es un acto de lenguaje tan artificial como cualquier otra creación, tan caprichoso y pasajero como otras manifestaciones del arte. A excepción, quizá, según parece sugerir el texto en última instancia, de la universal e inagotable locura humana.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2014). *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguilera, Carlos A. (2006). *Teoría del alma china*, Tlalpan: Libros del Umbral.
- ____ (2012). *Discurso de la madre muerta*, Tenerife: Baile del Sol.
- ____ (2013). “Nada como el afuera para ver lo enfermito que está el adentro”. Entrevistas a Carlos A. Aguilera”, *La Habana Elegante*. En línea: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Entrevista.html#nota1
- Artaud, Antonin (2001). *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona: Edhasa.
- Bakunin, Mijail (1978). *Escritos de filosofía política*, tomo I, Madrid: Alianza.
- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Barcelona: Península.
- Cabezas Miranda, Jorge (2013). “Entrevista a Rolando Sánchez Mejías”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 133-138.
- Derrida, Jacques (1997). “La farmacia de Platón”, *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 91-261.
- Dimkowska, Lidija (2004). “Entrevista a Carlos A. Aguilera”, *Cacharro*, 6/7: s.p. En línea: https://incubadorista.files.wordpress.com/2010/11/cacharro6_7ymedio.pdf
- Dorta, Walfrido (2013). “Discursos (pos)nacionales, política de (des)autorización y terror-ismo literario: la poesía no lírica

- de los escritores del grupo Diáspora(s)", en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 43-51.
- Foster, Hal (2008). *Belleza compulsiva*, trad. de Tamara Stuby, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Garbatzky, Irina (2016a). "Teorías del archivo, formas de la huida. Sobre *Teoría del alma china* de Carlos A. Aguilera", *Acta Literaria*, 53, 77-93.
- ___ (2016b). "Bocas y pájaros. Dos videos de Carlos A. Aguilera", *El jardín de los poetas*, 3: 105-123.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires: Paidós.
- Kantor, Tadeusz (2004). *El teatro de la muerte*, trad. del francés de Graciela Isnardi, selección de Denis Bablet, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Martínez Bravo, Víctor Hugo (2015). "La violencia en *Teoría del alma china*", *Caracol*, 10: 382-414.
- Mateo Palmer, Margarita (1995). *Ella escribía poscrítica*, La Habana: Casa Editora Abril.
- Morejón Arnaiz, Idalia (ed.). (2006). *Dossier Proyecto Paideia (Cubista Magazine, Vol. 5)*. En línea: <http://cubistamagazine.com/utopista.html>
- Morejón Arnaiz, Idalia (2008). "Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito", en: Sandra Nitrini y otros, *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC*, São Paulo, Universidade de São Paulo. En línea: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/>
- ___ (2014). "Repertorio de poesía y performance. Cuba años 90. Entrevista a Carlos Aguilera y video-performance", *Badebec*, 4/7: 207-221.
- Nuez, Iván de la (1997). "El destierro de Calibán", *Encuentro de la cultura cubana*, 4-5: 137-144.
- ___ (2001). *El mapa de sal: un postcomunista en el paisaje global*, Barcelona: Mondadori.
- Oliveras, Elena (2019). *La cuestión del arte en el siglo XXI*, Buenos Aires: Paidós.
- Ponte, Antonio José (2007). *La fiesta vigilada*, Barcelona: Editorial Anagrama.

- Prieto, Abel (1994). "Cultura, cubanidad, cubanía", en: *Conferencia "La nación y la emigración"*, La Habana: Editora Política, 75-80. En línea: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/cultura-cubanidad-cubania>
- (1996). "Lo cubano en la poesía: relectura en los 90", *Temas*, 6: 114-121.
- Ravelo Cabrera, Paul (1995). "Posmodernidad y marxismo en Cuba", *Temas. Cultura, ideología, sociedad*, 3: 59-65.
- Redonet, Salvador (1993). *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rojas, Rafael (2009). *El estante vacío: literatura y política en Cuba*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Silva, Guadalupe (2014). "Antonio José Ponte: el espacio como texto", *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, 53: 69-83.
- (2016). "La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s) – Cuba, 1997-2002", *El jardín de los poetas*, 1: 146-163.
- (2019). "Mapa, ensayo y museo en Iván de la Nuez", en: Graciela Salto y Nancy Calomarde (eds.), *Devenir/Escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del archivo insular*, Buenos Aires: Katatay, 175-194.
- Timmer, Nanne (2018). "El cuerpo-plaga. Sujeto, animal y Estado en *Discurso de la madre muerta* de Carlos A. Aguilera", en: Nanne Timmer (ed.), *Cuerpos ilegales. Sujeto, poder y escritura en América Latina*, Leiden: Almenara, 307-324.

De isla en isla: sobre la reescritura en *L'empreinte à Crusoe* de Patrick Chamoiseau

Francisco Aiello

En 2012, el escritor martiniqueño Patrick Chamoiseau dio a conocer su novela *L'empreinte à Crusoe*, cuyo título convoca otra novela a la que le cabe la consideración de *clásico* en el sentido de perpetuidad en el repertorio de lecturas ineludibles a lo largo de generaciones. Es que, en efecto, el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe –publicado por primera vez en 1719– fijó su sitio en el canon, desde donde provoca de modo incesante nuevas lecturas, traducciones, apropiaciones y adaptaciones a distintos códigos artísticos. Su héroe ostenta un conjunto de valores que lo tornan ejemplar por su voluntad de superación pese a la adversidad extrema y al empeño civilizatorio mediante el cual se impone cambiar la fisonomía de la isla tropical a donde lo ha arrojado una tempestad. Tal carácter conspicuo dentro de la cultura –no solo inglesa sino más allá de esos límites geográficos y lingüísticos– incrementa el gesto desafiante de Chamoiseau en su proyecto de reorientar el texto dieciochesco para poner el foco en un aspecto soslayado por las lecturas celebratorias: Robinson Crusoe naufragó durante un viaje hacia el África, destino que proveería mano de obra esclava para la explotación agrícola del personaje en el Brasil.

La novela de Chamoiseau, entonces, puede integrarse a una serie de textos del Caribe francófono que se apropia de clásicos ingleses, como sucede con *La migration des cœurs* (1995) de la guadalupeña Maryse Condé, novela en la que la historia de *Wuthering Heights* de Emily Brontë se recontextualiza y complejiza –en especial en cuanto a la multiplicación de puntos de vista– durante el período histórico posterior a la abolición de la esclavitud en las Antillas. El acto de apropiación se ve motivado por la voluntad de homenajear el admirado texto decimonónico, pese a que precisamente esa condición admirable, lejos de funcionar como estímulo, se desempeñó como un inhibidor de la nueva escritura. Condé, según explicó en una entrevista

(Aiello 2018), encontró la autorización para emprender la irreverencia de hacer propio el texto de Brontë gracias a la lectura de *Wide sargasso sea*, publicada en 1966, de Jean Rhys (nacida en la también antillana isla de Dominica), quien retoma la novela de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, reelaborando en especial la historia del personaje presentado en la novela victoriana como “la loca del ático”.

Más allá de esta construcción de solidaridades con otra escritora caribeña, es importante señalar que, al momento de la aparición de *La migration des cœurs*, Condé ya era autora de casi una decena de novelas, que le aseguraron un lugar de reconocimiento entre lectores y críticos. Esta trayectoria de publicaciones asimismo contribuye a la afirmación en tanto figura autorizada para posicionarse como una interlocutora –en términos de lectura-escritura– con un clásico de la literatura inglesa. En este sentido, es similar el itinerario de Chamoiseau, quien se permite reescribir una obra también perteneciente al canon inglés tras haber dado a conocer numerosos títulos resonantes tanto en el dominio de la narrativa como en la escritura de ensayos. La sucesión de premios literarios –entre los que se destaca el Goncourt por *Texaco* (1992), galardón que aseguró la perduración de su lugar en el panorama literario de expresión francesa–, la sostenida atención de la crítica especializada y la llegada a un público lector amplio dentro y fuera de su isla natal confirman a Chamoiseau como escritor profesionalizado con un posicionamiento fuertemente establecido en el campo cultural, el cual avala la apropiación del clásico dieciochesco.

De todos modos, el antecedente más significativo dentro del Caribe francófono en lo referido a las reelaboraciones de textos canónicos ingleses conduce a la figura de Aimé Césaire, quien en 1969 cerró su tríptico teatral con la pieza *Une tempête*, cuyo subtítulo traba de modo explícito la relación con el ancestro textual: “según *La tempestad* de William Shakespeare. Adaptación para un teatro negro”. A diferencia de las novelas de las hermanas Brontë, el texto inglés reescrito por Césaire aborda en forma directa la cuestión del colonialismo, especialmente a través del conflicto entre Próspero y Calibán. Se reitera el motivo de la posesión de una isla tropical por parte de un europeo que asume la tan mentada *carga del hombre blanco* –según lo

formuló Kipling en su famoso poema– consistente en fundar la civilización del modo en que Europa la concibe sin reconocer valor a otras manifestaciones culturales.

Nuestro propósito en este trabajo consiste en analizar la doble operación activada por la escritura *L'empreinte à Crusocé*, que le permite a Chamoiseau ubicarse como continuador del legado de Césaire y, asimismo, *corregir* la novela de Defoe. Esto nos exige exponer algunas precisiones teóricas para nuestro planteo de la reescritura en términos de corrección, más allá de otras herramientas teóricas.

Consideraciones teóricas

Una tendencia dominante en los estudios críticos interesados por indagar vínculos velados o manifiestos entre obras literarias consiste en acudir a la noción de intertextualidad, ya sea en su primera formulación bajo la pluma de Julia Kristeva o en la posterior propuesta de corte taxonomista elaborada por Gérard Genette. Sin embargo, las diferencias son sustanciales entre ambas perspectivas. Mientras Kristeva ve en la intertextualidad una propiedad inherente a todo texto –el cual, de acuerdo con su reiterada formulación consiste en un “mosaico de citas” (1981: 190)–, Genette se interesa por las relaciones ostensibles entre textos y confecciona una clasificación subsumida en la noción abarcadora de transtextualidad, uno de cuyos subtipos es la intertextualidad, limitada en este enfoque a citas, alusiones y plagios.

Deudor de los aportes teóricos de Mijaíl Bajtín, el planteo de Kristeva recupera del pensador ruso su idea del estatuto de la palabra con el doble eje: horizontal (sujeto de la escritura y destinatario) y vertical (la palabra reenvía al corpus de textos anterior). Este enfoque sin duda nos acerca a la propuesta de Chamoiseau, en cuanto la novela que nos interesa hace explícita esa *orientación* hacia un *corpus* precedente (la novela de Defoe), además de *estar orientada* hacia otros textos no presentes de modo ostensible, lo cual no impide que se absorban e integren en el nuevo texto.

Por su lado, Genette despliega un aparato terminológico que puede presentar cierta utilidad para la descripción del vínculo

que indagamos entre los textos de Chamoiseau y de Defoe. En efecto, la alusión patente que realiza el escritor martiniqueño permite reconocer la intertextualidad en los términos a los que la restringe el teórico francés, quien además contempla otro tipo de relación entre textos que denomina hipertextualidad: “la relación de un texto B (que llamaré *hipertexto*) a uno anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario” (1989: 14). La definición por la negativa y el uso metafórico de *injerto* conminan al autor a aceptar el carácter provisional de su formulación, por lo que la argumentación deriva hacia el comentario del ejemplo ofrecido por la *Odisea* como hipotexto de la *Eneida* de Virgilio y del *Ulises* de Joyce. Tales ejemplos complejizan esa primera aproximación para sostener que el hipertexto consiste en un “texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (Genette 1989: 17, cursivas en el original).

Si nos apartamos del dominio de la teoría literaria, encontramos también en la lingüística una noción que puede resultar operativa para considerar las relaciones entre textos; nos referimos al concepto de tradición discursiva, que surge en las últimas décadas del siglo XX en el marco de lo que, dentro del ámbito germánico, se denomina romanística. Esta idea completa un modelo propuesto por el lingüista Eugenio Coseriu, quien deslinda tres niveles presentes en el lenguaje de manera simultánea pero diferenciados en vistas del análisis: la facultad humana de hablar, las distintas lenguas y los textos o discursos concretos. Sin negar la pertinencia de este planteo, la noción de tradición discursiva aporta mayor complejidad a la instancia que media entre la facultad universal de usar el lenguaje verbal y el resultado materializado en textos, pues señala que además de las lenguas particulares, interviene también una historicidad a la que se vincula el texto. En palabras de Kabatek, “la lengua como objeto se manifiesta por textos que se relacionan a la tradición por la repetibilidad de una cierta finalidad textual y, sobre todo, por ciertos caracteres formales” (2005b: 152, traducción nuestra).

La tradición discursiva se reconoce tanto en textos orales de la vida cotidiana como en los escritos de alta complejidad, entre

los que se encuentra la novela. De manera que todo texto al que le quepa el rótulo de novela se inscribe en una cierta tradición discursiva por la mera denominación (Kabatek 2005b). Una consecuencia de este enfoque es la consideración de las tradiciones discursivas en términos independientes de las lenguas (Kabatek 2005a: 154). Claro que esta caracterización puede llevar a superponer la noción de tradición discursiva con la de género, objeción tenida en cuenta por Kabatek (2005a), quien explica que existe una tradición discursiva en textos que no pertenecen a ningún género –por ejemplo, el saludo *Buenos días*–, así como también en un mismo género puede intervenir más de una tradición discursiva. Para ilustrar esta posibilidad, Kabatek propone el discurso de algunos legisladores franceses cuyas formas gramaticales casi en desuso –el imperfecto del subjuntivo– forjan dentro del género parlamentario una tradición que remite a una formación de élite en la *École Normale d'Administration* (2005a: 156).

En relación con *L'empreinte à Crusoe*, la noción de tradición discursiva revela su pertinencia si entendemos su operatividad al menos dual. El texto se inscribe en la tradición discursiva de la novela como género, pero además en otra compuesta por la historia de textos iniciada con Defoe, de la que también forma parte la novela de Michel Tournier *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, insistiendo en que la historia de los textos es independiente de las lenguas. Agrega Kabatek: “Una tradición discursiva, teniendo ella misma el valor de signo, comunica más que un texto sin tradición puesto que, más allá de su valor proposicional, también transmite una referencia a una tradición concreta” (2005a: 160). En este sentido, no resulta un dato menor el hecho de que la referencia a una tradición específica se trabaje a partir de referencias explícitas: desde el título ya se remite a la novela dieciochesca y en la sección “L’atelier de l’empreinte. Chutes et notes” se alude, asimismo, al texto de Tournier. En efecto, esas remisiones a una historia de textos conlleva la voluntad de integrarse a ella a fin de activar líneas de sentido.

Pese a la divergencia de campos del saber, estos planteos provenientes de los estudios literarios y de la lingüística coinciden en el trazado de una ilusión de linealidad, que en el caso de

Kabatek se refuerza con los esquemas que ilustran sus trabajos, organizados según flechas unidireccionales que confluyen en un enunciado, mientras la alternancia de los prefijos *hipo* e *hiper* –empleados por Genette– ancla los textos en una temporalidad en la que uno indefectiblemente antecede al otro. Por su lado, también Kristeva al hablar de *absorción* sugiere que el texto consiste en un punto de encuentro de los afluentes de numerosos textos. Pero entonces surge un planteo: ¿un texto es una mera derivación de uno o varios textos precedentes? En otras palabras, ¿aquel texto escrito con anterioridad queda indemne tras el surgimiento del nuevo texto? Estas preguntas ya han sido respondidas por Borges en su célebre ensayo breve “Kafka y sus precursores”, en el que registra –en un conjunto heterogéneo de textos– distintos aspectos reconocibles también en el autor de *La metamorfosis*. Lo singular del planteo borgeano se constata que se sustrae de la tentación lineal de las *influencias* para sostener la modificación que un texto les realiza a sus precursores, en tanto su “labor modifica nuestra concepción del pasado” (1989: 89). De manera que un texto no solamente se apropia de elementos de uno que lo antecede, sino que además lo altera en lo referido al modo en que pasa a ser leído, aun cuando no realice cambios materiales en el ancestro textual.

El refinamiento y el desvío de la lectura –son palabras de Borges– de un texto, provocados por el surgimiento de un texto posterior, no parece una dimensión jerarquizada en las aproximaciones al fenómeno del vínculo entre textos, ya sea desde la noción de intertextualidad o desde la de tradición discursiva. Acaso las nociones de texto y de enunciado, asociadas respectivamente a la teoría literaria y a la lingüística, graviten hacia la idea de resultado en tanto fijación. Por tal motivo, su evocación para considerar la reescritura circunscribe a esta noción en la idea de trayecto unidireccional, cuyo carácter ingenuo o ilusorio fue desmantelado por Borges. En cambio, si insistimos en que la escritura no consiste en un resultado sino en un proceso, se torna productiva la noción de *corrección* para asediar otra dimensión de la reescritura.¹ Por supuesto que nos apartamos de la idea

¹ Si bien excede las posibilidades de desarrollo en el marco de este trabajo, y a pesar de que su reflexión teórica se forja mediante el abordaje de poesía en

escolar, normativa y punitiva de *corregir* y, en cambio, como propone Noé Jitrik (2000), creemos que se trata de una noción de enorme productividad cuando se la considera en su alcance solidario y colaborativo. Ya no se trata del ejercicio superficial que vigila la erradicación de erratas y de transgresiones lingüísticas, sino de una práctica estrechamente asociada a la propia escritura entendida como proceso. Jitrik no pierde de vista la distribución de tareas: la corrección en su acepción más elemental puede ser una tarea asignada a terceros (de hecho, el corrector de estilo es un perfil profesional cada vez más complejo), mientras que en su dimensión más productiva es ejercida por el propio autor.

El ensayo de Borges recorta un corpus disímil para probar el alcance de su tesis respecto de Kafka. No es sino su lectura la que visibiliza –o fuerza– vínculos, por ejemplo, entre el escritor checo y la paradoja de Zenón o un prosista chino del siglo IX. En cambio, al hablar de reescritura entendemos una relación más evidente entre los textos, como sucede con *L'empreinte à Crusoé*, cuyo título contiene un nombre propio que de modo inequívoco evoca otro texto. La opción de focalizar al ancestro en forma explícita revela la voluntad de interpelarlo para volver a escribirlo y en esa *vuelta a* interviene el concepto de corrección entendida como “reconducción”, lo cual implica

reordenar, pero no necesariamente en el sentido de lo que indica el participio “correcto”, que pretendiendo una armonía en relación con un orden aplicable da lugar a una sanción [...], sino como aproximación a lo que la escritura puede ser y que todavía no había llegado a realizar (Jitrik 2000: 81).

Corregir al ancestro

El proceso de reorientación del texto de Defoe propuesto por Chamoiseau revisa la fruición de su lectura de infancia ávi-

lengua inglesa, merece ser mencionada la noción de *creative misreading* elaborada por Harold Bloom, puesto que con ella caracteriza el carácter central en la poesía moderna de relaciones intrapoéticas que se configuran como *malas interpretaciones*, mediante las cuales los poetas abren “un espacio imaginativo para sí mismos” (1991: 13).

da de aventuras de ese personaje encomiable, empeñado en la superación y en su afán civilizador individual. En la sección “L’atelier de l’empreinte. Chutes et notes”, compendio fragmentario incluido a continuación de la novela, el narrador martiniqueño recuerda:

Relire le magnifique ouvrage de Daniel Defoe (1719). Il était resté ouvert comme une lumière dans ma mémoire. Aliment des enfances. Rêves. Vraiment marqué comme des millions d’enfants dans le monde. Je m’étais mille fois imaginé sur l’île déserte. Et je savais que tôt ou tard j’en ferai quelque chose (2012: 237).

La constatación del lugar destacado en la conformación del imaginario del niño lector reasegura la valoración estética en términos positivos, gracias a las posibilidades de identificación con el héroe, pero especialmente por el carácter estimulante de una lectura que reclama volverse un nuevo acto creativo. Tiempo después, el adulto que finalmente regresa sobre *Robinson Crusoe* ya no lee el mismo texto –en el sentido productivo que le atribuye Barthes a esta noción–, lo cual resulta natural en tanto cada relectura activa nuevas resonancias que favorecen interpretaciones renovadas. Sin embargo, el desencuentro entre el texto leído en la niñez y aquel al que regresa el escritor adulto presenta una distancia significativa en cuanto pone el foco en lo que –si bien estaba presente– se encontraba soslayado. Entre sus notas, Chamoiseau transcribe una cita en traducción francesa de *Robinson Crusoe* en la que se evocan viajes a Guinea con el propósito de llevar adelante el comercio transatlántico de esclavos; el héroe destaca la posibilidad de conseguir numerosos bienes naturales –granos, marfil– así como “negros en gran cantidad” a cambio de todo tipo de objetos de ínfimo valor. El pasaje elegido por Chamoiseau –que podría completarse con varios otros tomados de la novela de Defoe– visibiliza que Robinson, además de un héroe civilizatorio, era un colonialista portador de la ideología de su época también en lo referido al afán de expansión comercial a expensas del sometimiento de grupos humanos. Chamoiseau resume su nueva percepción de la novela: “C’est triste : le Robinson de Defoe était un négrier” (2012: 241).

L'empreinte à Crusoe supone una innovación en la trayectoria narrativa de Chamoiseau, puesto que se distingue del conjunto de su obra por la ausencia de la figura del *marqueur de paroles* a través de la cual un alter ego del autor se entromete en sus propias ficciones –presencia que se destaca especialmente en *Solibo Magnifique* (1988) y *Texaco*– y por el adelgazamiento de la presencia de la lengua *créole*, proceso ya iniciado en la novela *Un dimanche au cachot* (2007).² Por otro lado, también se reconocen nuevas modulaciones de problemáticas antes trabajadas en sus textos, tales como la oposición oralidad/escritura o historia/memoria, así como una constante exhibición de los artificios que conforman sus textos, tal como revela esa sección a la que ya aludimos “Notes et chutes”, que de modo desordenado yuxtapone observaciones, ideas, comentarios de textos e incluso fragmentos textuales que se perdieron a lo largo del proceso de escritura.

L'empreinte à Crusoe alterna dos modalidades. Por un lado, se lee el relato de quien suponemos un naufrago mediante la técnica del *fluir de conciencia* reforzado desde la puntuación por un uso abundante del punto y coma, en detrimento de otros signos más favorables a la delimitación de las unidades de sentido. Se trata de un naufrago que ha perdido la memoria y que asume ser Robinson Crusoe por una tira de cuero que tiene grabado ese nombre. La segunda modalidad consiste en tres entradas de un diario de navegación en que un capitán lleva el registro discontinuo de sus peripecias en entradas fechadas en 1659. La tercera y última de estas entradas del diario es la más extensa y allí el capitán se reencuentra con el naufrago: un negro al que se vio obligado a abandonar doce años atrás en una isla como represalia a conductas que atentaban contra el comercio de esclavos. De manera que Robinson Crusoe no es ese hombre cuyo *fluir de conciencia* hemos leído, sino el capitán que lo rescata muchos años después, aunque no realiza una acción reparadora sino que ordena el fusilamiento por su inca-

² En un pasaje de tintes humorísticos, el narrador Chamoiseau cuenta que ha recibido una llamada de Raphaël Confiant –su antiguo compañero del movimiento de la *créolité*–, quien le reprocha la baja presencia de palabras en *créole* en su último guion cinematográfico.

pacidad de adecuarse a su lugar de esclavo. Así, esta entrada del diario del capitán, que finalmente identificamos con Robinson Crusoe, cierra la historia del esclavo y deja abierta una nueva: la del naufragio del propio Crusoe. Entre comillas se cita un fragmento que reza: « Le 30 septembre de l'an 1659, après avoir fait naufrage... » (2012: 232). La novela de Chamoiseau concluye con la primera entrada del diario que comienza a escribir el Robinson de Defoe; entonces, el texto del martiniqueño realiza una inversión al proponerse como antecedente o precuela del texto que reescribe, poniendo en primer plano una zona soslayada en la novela dieciochesca vinculada a la memoria de la esclavitud, a la que se ha empeñado una zona importante de la narrativa de Chamoiseau.

Si *Robinson Crusoe* se ha anquilosado en las lecturas que, durante casi tres siglos, celebran la hazaña de su protagonista, se revela la necesidad de *corregir* ese texto para reorientarlo hacia el desmantelamiento de la empresa colonial altamente reductible por la explotación de africanos. Aun cuando Chamoiseau no modifica materialmente al ancestro textual, reactiva el proceso creativo que quiebra la fijación y le da una nueva dirección. De hecho, según el análisis etimológico que realiza Jitrik, vemos que en la idea de *corrección* se encuentra aquella de *regir* acompañada por el matiz colaborativo del prefijo *co-*. Así, mediante su novela *L'empreinte à Crusoe* se apropia su *hipotexto* en el sentido de asumir las atribuciones sobre el proceso de escritura que solamente corresponden al autor y, de esa manera, lo reconduce hacia una nueva zona en la que la heroicidad del protagonista resulta opacada por su práctica negrera. Por ende, el texto de Chamoiseau impide seguir leyendo del mismo modo el de Defoe, lo cual pone en jaque nociones aferradas a la linealidad como *hipotexto* si tenemos en cuenta que el martiniqueño ha refinado y desviado, como dice Borges, al texto predecesor.

Continuar al maestro

Un naufragio, una isla desierta –calificativo este último condicionado por una mirada europea que encuentra vacío donde no ve su propia imagen– y un tripulante condenado a habitar

ese espacio ajeno a su cultura resultan motivos recurrentes de infinidad de narraciones literarias y de otros tipos, aunque encuentran en *The tempest* (1611) de William Shakespeare y en *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe quizás sus expresiones más encumbradas, en tanto han sido generadoras de incontables itinerarios discursivos, en el sentido de la proliferación de versiones, adaptaciones, traducciones, transposiciones. Ambos autores provenientes de una isla –Inglaterra–, que lejos de asemejarse a aquella imaginada en sus creaciones literarias, ostentaba, tanto en los siglos XVII y XVIII como en la actualidad, un lugar de preponderante centralidad cultural y económica. Por ello, toda la carga negativa que acarrea el sustantivo “isla” con su derivado aislamiento y su deplorada carencia concierne únicamente a los espacios insulares lejanos de los que se tenía noticias mediante las informaciones de terceros, como las recogidas en Francia con los *Essais* de Michel de Montaigne, quien accede a testimonios orales como fuente para su ensayo “De los caníbales”, una de las posibles fuentes del drama de Shakespeare.

Al otro lado del océano, en el Mar de las Antillas y ya entrado el siglo XX, dos isleños, Aimé Césaire y Patrick Chamoiseau, se empeñan en forjar carreras literarias en un ámbito caracterizado por la exigüidad y por el exotismo, según una mirada externa y mercantilista dominante en la industria turística que cristaliza la postal de playas y cadenas hoteleras. Ambos se permiten revisar esas obras canónicas de la literatura inglesa –y hasta mundial– sin dejarse amedrentar por las desiguales condiciones de producción. Incluso con los profundos cambios ocurridos en Martinica a partir de mediados del siglo pasado –de los que en buena parte es responsable el propio Césaire, que sostuvo una carrera literaria y una política, muchas veces imbricadas–, la Martinica se encuentra hasta la actualidad en una situación de dependencia respecto de Francia. Por otro lado, en estos autores vibra lo que el fundador poema cesairiano *Cabier d'un retour au pays natal* llama “la herida de las aguas”; es decir, la memoria traumática de la trata de esclavos traídos en barcos negreros desde el África para la explotación agrícola de las islas caribeñas. De modo que parece difícil la identificación con Próspero y Crusoe, a pesar de la situación común de encontrar-

se en una isla en contra de la propia voluntad, pues en el caso de los europeos ese destino fue impuesto por la fuerza del mar y de la naturaleza, mientras que el yugo de la esclavitud obedeció al afán colonialista sustentado en una ideología racista negadora de la plena condición humana de los negros.

A fines de la década de 1960, cuando se estrena *Une tempête*, Césaire ya es una figura de amplio reconocimiento por su producción literaria.³ De manera que Césaire se permite apropiarse de un texto de indiscutible carácter canónico para realizar diferentes desvíos en un momento en que su trayectoria artística, política e intelectual goza de un vasto reconocimiento que lo posiciona como figura autorizada. Asimismo, la pieza desempeña un lugar preciso dentro de la producción dramática de Césaire, quien da a conocer *Une tempête* en 1969 y con esta pieza completa un tríptico iniciado en 1963 con *La tragédie du roi Christophe* y continuado en 1966 a través del drama *Une saison au Congo*. Mientras la primera de estas obras se remonta al siglo XIX haitiano para centrarse en el período en que ese país –poco tiempo después de su acceso a la Independencia– estuvo dividido en sistemas de gobierno (monarquía al norte y república al sur), la segunda también toma un asunto histórico pero más próximo al momento de producción: el gobierno de Patrice Lumumba en el Congo y su fracaso por adversidades internas e internacionales. Por consiguiente, la reescritura del texto shakespereano, tras la elaboración de asuntos vinculados con las Antillas y con el África, tiene la exigencia, dentro del proyecto del autor martiniqueño, de ocuparse de los Estados Unidos, esbozando así un panorama de la situación de africanos y sus descendientes en todo el mundo. A diferencia de los ámbitos antillano y africano, evocados de modo explícito mediante

³ Baste recordar que casi tres décadas atrás se produce ese encuentro fortuito –y reiteradamente recordado por sus protagonistas, así como por otros escritores y críticos– entre el poeta martiniqueño y André Breton en Fort-de-France en 1941, el cual dio lugar al célebre texto “Un grand poète noir” a cargo del líder del surrealismo, quien asimismo auspició poco tiempo después –desde Nueva York– una nueva edición del *Cabier*, rescatando este poema de la indiferencia padecida al momento de su publicación en la revista parisina *Volontés* en 1939. También se puede recordar el éxito que tuvo su *Discours sur le colonialisme* de 1950, aunque ampliamente difundido en su versión de 1955 por la editorial Présence Africaine.

personajes y episodios históricos, *Une tempête* saca provecho de los personajes del bardo inglés para aludir de modo oblicuo a las problemáticas de los afroamericanos, como ocurre durante un diálogo entre Ariel y Calibán, quienes coinciden en el anhelo de libertad, postergada por el afán colonialista de Próspero, aunque polemizan respecto de la acción para acceder a ella. Por su lado, Ariel preconiza el camino pacifista y, en cambio, Calibán insiste en la confrontación violenta como única salida ante las falsas promesas del amo, lo cual permite leer en la reescritura cesairiana ecos de las distintas posturas representadas respectivamente por Martin Luther King y Malcolm X.

Por otro lado, también es importante tener en cuenta *Une tempête* de Césaire en relación con algunas zonas de su obra ensayística, en particular con el *Discours sur le colonialisme*, una de cuyas líneas argumentales arremete contra ciertas posiciones intelectuales de amplio consenso en el medio siglo, como Roger Caillois y Octave Mannoni. En particular interesa este último, puesto que había sacado provecho del conflicto entre Próspero y Calibán como clave de interpretación en su estudio sobre los habitantes nativos de Madagascar, por entonces colonia francesa, dando a los personajes shakespereanos una entidad simbólica mediante la cual caracterizaba y se justificaba –con argumentos psicoanalíticos– la colonización de la isla del Océano Índico.⁴ Césaire –en sintonía con *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon– refuta las ideas de Mannoni basadas en prejuicios y lugares comunes, entre las que se puede mencionar la del negro como un niño grande. Esta polémica –que apenas esbozamos– tiene sus ecos en el drama de Césaire, cuyo principal desvío –de acuerdo con Florencia Bonfiglio (2013)– reside en la reversión del modelo de reconciliación y del orden recobrado.

Sin perder de vista la colosal distancia entre las figuras de Césaire y de Chamoiseau en términos de impacto y relevancia

⁴ Agreguemos que este psicoanalista francés también saca provecho de la figura de Robinson, estableciendo afinidades con el afán colonialista de Próspero. En particular, el capítulo “Crusoe y Próspero” –de su *Psychologie de la colonisation*– despliega una argumentación que –pese al declarado progresismo del autor– incurre en una suerte de justificación de la colonia a partir de nociones como la de “complejo de dependencia”, empleada para caracterizar supuestas disposiciones de los pueblos colonizados a aceptar la dominación europea.

dentro del campo cultural, es notable que también este último escritor haya emprendido su proyecto de reescritura mediante la novela de 2012 *L'empreinte à Crusoé* en un punto de su trayectoria, como ya señalamos, en el cual una larga lista de obras, distintos reconocimientos literarios y un interés en la crítica especializada parecen aportar el carácter autorizado para emprender el gesto irreverente de corregir un clásico de la novela inglesa. Además, cabe pensar *L'empreinte à Crusoé* en relación a los vínculos de Chamoiseau con el otro ancestro, mucho más cercano: el propio Aimé Césaire. Si desde fines de los años 80 Chamoiseau se reconocía hijo de Césaire (junto con sus compañeros y co-autores del *Éloge de la créolité*), la filiación mostraba también puntos de discordancia en particular relacionados con la elección excluyente por parte del padre de la Négritude del francés como lengua literaria, además de distintas críticas motivadas por el desempeño en el ámbito político (Aiello 2015).

Sin embargo, tras dejar atrás los preceptos más dogmáticos de la *créolité*, Chamoiseau somete a la figura de Césaire, ya fallecido en 2008, a una nueva revisión. En sintonía con el ensayo ampliamente celebratorio *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, pondera el legado de los tres autores incluidos en el título. En cuanto a Césaire, se destaca de modo insistente su contribución poética, opacada en otras épocas por disidencias políticas, que si bien no están negadas en este ensayo, se las matiza. De manera que la muerte de una figura insoslayable como la de Césaire favorece la distancia y la perspectiva propicias a la reevaluación de su aporte a la cultura antillana, que en el caso de este ensayo carga con un sentido tributo al padre de la *négritude*.

Hacia el final del volumen se incluye un texto compuesto en ocasión de la muerte de Césaire, en el cual Chamoiseau insiste sobre el aporte estético –con especial énfasis en su poesía– articulado con una serie de reclamos sostenidos a lo largo de toda la trayectoria iniciada en los años treinta y hasta la muerte del poeta. Según Chamoiseau, la inversión de la carga negativa de la palabra *nègre* para hacer de ella un estandarte, la revalorización del continente africano –con la necesaria tensión con la Historia escrita desde la perspectiva europea–, el combate contra el racismo y el ímpetu colonial se elaboran en la poesía

de Césaire mediante una “confrontación majestuosa a la masa del lenguaje” (Chamoiseau 2013: 180). A través de este ensayo, entonces, se dejan de lado las confrontaciones circunstanciales para recuperar en forma conjunta el legado poético y combativo de Césaire. Insistimos en la proximidad entre las fechas de publicación de este ensayo y *L'empreinte à Crusoé*; así, esta novela puede pensarse como una vuelta a Césaire que también supone un rescate de su legado desde la escritura de ficción, dando continuidad al gesto de reescribir textos canónicos que fosilizaron una imagen encomiable del colonizador.

Mediante *L'empreinte à Crusoé* Chamoiseau arremete contra un clásico inglés y lo corrige, o sea, reorienta su escritura hacia otro lugar y así logra no solamente una nueva versión, sino que introduce una modificación en el ancestro que impide que siga siendo leído del mismo modo. En ese sentido, se apunta a cuestionar el peso de la tradición, gracias a una posición autorizada desde la cual desmiente el carácter anquilosado del texto consagrado. Y así se despliega una doble operación: por un lado, se revisa el peso de una tradición acaso *universal* y, por el otro, se refuerza una tradición caribeña en la que destaca la figura de Césaire, cuyo legado Chamoiseau reivindica y continúa a través de esta novela.

Bibliografía

- Aiello, Francisco (2015). “Filiaciones discordantes: Aimé Césaire por los escritores de la créolité” en: Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín (comps.), *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*, Buenos Aires: FFYL, 19-46.
- ____ (2018). “La vida de la escritura. Entrevista a Maryse Condé”, *Estudios de teoría literaria*, vol. 7, n° 13: 199-204.
- Barthes, Roland (2004) [1979]. *El placer del texto*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bloom, Harold (1991) [1973]. *La angustia de las influencias*, Caracas: Monte Ávila.
- Bonfiglio, Florencia (2013). “Una tempestad (1969) de Aimé Césaire: una reescritura, varios pretextos”, *Estudios* 21:41, 137-169.

- Borges, Jorge Luis (1989). "Kafka y sus precursores", *Obras completas* (vol. II), Buenos Aires: Emecé, 88-90.
- Césaire, Aimé (1969). *Un tempête*, París: Du Seuil.
- (1983) [1939]. *Cahier d'un retour au pays natal*, París: Présence Africaine.
- Chamoiseau, Patrick (1991) [1988]. *Solibo magnifique*, París: Folio.
- (1998) [1992]. *Texaco*, París: Folio.
- (2007). *Un dimanche au cachot*, París: Folio.
- (2012). *L'empreinte à Crusoe*, París: Gallimard.
- (2013). *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, París: Philippe Rey.
- Condé, Maryse (1995). *La migration des cœurs*, París: Laffont.
- Defoe, Daniel (2007) [1719]. *Robinson Crusoe*, trad. de Antonio Bonnano, Buenos Aires: Losada.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Jitrik, Noé (2000). *Los grados de la escritura*, Buenos Aires: Manantial.
- Kabatek, Johannes (2005a). "Tradiciones discursivas y cambio lingüístico", *Lexis*, XXXIX, 2: 151-177.
- (2005b). "À propos de l'historicité des textes" en: Adolfo Murguía (ed.), *Sens et référence. Mélanges Georges Kleiber*, Tübingen, 157-179.
- Kristeva, Julia (1981). *Semiótica 1*, Caracas: Fundamentos.
- Mannoni, Octave (1950). *La psychologie de la colonisation*, París: Seuil.
- Shakespeare, William (2005). *La tempestad*, trad. de Pablo Ingberg, Buenos Aires: Losada.

Lecturas emersonianas en la genealogía latinoamericanista de José Martí

María Fernanda Pampín

Si se parte de la toma de posición por la literatura que propone Julio Ramos: “Opuesta a los saberes técnicos y a los lenguajes importados de la política oficial la literatura se postula como la única hermenéutica capaz de resolver los enigmas de la identidad latinoamericana” (2003: 16), se comprende que la ensayística y las crónicas norteamericanas de Martí, que autorizaron y legitimaron su discurso literario, también posibilitaran su ingreso en el debate político de un modo privilegiado. Un gesto por el que la literatura carga desde entonces con la enorme responsabilidad y el compromiso de esa conflictiva representatividad.

En textos de carácter fuertemente ensayístico como “Madre América” (1889) y “Nuestra América” (1991) Martí delimita e individualiza al “hombre natural” que ya venía perfilando en su obra poética, en sus cuadernos de apuntes y en las semblanzas que dedicara al filósofo de Concord. El discurso de Ralph W. Emerson aparece así como un trasfondo que, en una primera lectura, evidencia las conexiones con *Representative Men* (Hombres representativos) y que, en un estudio más profundo, despliega argumentaciones propias de los textos sobre la naturaleza. Martí ha dedicado gran parte de su pensamiento a establecer relaciones entre el hombre y la naturaleza, esto es, entre el mundo que lo rodea y la historia, el momento en que vive. Estas relaciones se fusionan y manifiestan en el concepto de hombre natural: aquel que se encuentra en armonía con la naturaleza y atravesado por la historia, noción que Martí toma de la filosofía de Emerson (Pampín 2016). Emerson, de este modo, le aporta un esquema de pensamiento del que Martí se apropia para resignificarlo con el propósito de dar forma primero, y definir después, un concepto que alcanzará su plena materialización en los *Diarios*.

La construcción del “nosotros” en “Nuestra América” y “Madre América”

En una crónica publicada en *La Nación* el 24 de julio de 1885 Martí escribe una reflexión que anticipa algunos de los núcleos centrales del pensamiento que sostendrá “Nuestra América” y que podría ser considerada el germen de ese conocido ensayo.

Con nuestra clase fina cultísima, y nuestras clases bajas rudísimas, somos como un libro de Barbey d'Aurevilly en manos del hombre fresco de la selva. Tenemos cabeza de Sócrates, y pies de indio, pies de llama, pies de puma y jaguar, pies de bestia nueva. El sol nos anda en las venas. Nuestro problema es nuestro, y no podemos conformar sus soluciones a las de los problemas de nadie. Somos pueblo original: un pueblo, desde los yaquis hasta los patagones. Como la cabeza socrática no gusta de abatirse, ni sabe cómo, ni puede, tenemos, si no queremos morir de mal de cabeza, que ponernos cuerpo en relación a la cabeza. Somos el producto de todas las civilizaciones humanas, puesto a vivir, con malestar y náuseas consiguientes, en una civilización rudimentaria, el choque es enorme; y nuestra tarea es equilibrar los elementos. La literatura debe afinarnos y entretenernos, no ser nuestra ocupación favorita y exclusiva: nuestra ocupación favorita ha de ser el estudio, ¡hondo y de prisa! de nuestras condiciones peculiares de vida (Martí 2011: 129).

El reconocimiento de que la América se extiende desde el norte de México hasta la Patagonia como un pueblo único, definido por su originalidad, marca insistentemente la pertenencia a un nosotros inclusivo que revela un conjunto de historias y experiencias compartidas. La peculiaridad que lo distingue está dada por la síntesis que caracteriza a América Latina: “Tenemos cabeza de Sócrates, y pies de indio, pies de llama, pies de puma y jaguar, pies de bestia nueva”. Un cuerpo heterogéneo que tiene en la civilización europea la cabeza, es decir, la razón helénica, y los pies sobre la tierra: América. Esta síntesis, entiende Martí, es producto de un choque cultural entre la civilización europea y la originaria de nuestro continente y, en ese sentido, no solo refleja un malestar y una incomodidad propios del proceso de adaptación sino que remite, además y en última instancia, a una crisis de identidad. El proyecto que impulsa Martí

se sostiene antes que nada en la búsqueda de soluciones a las problemáticas concretas sin necesidad de acudir a la imitación de modelos extranjeros, una propuesta de “equilibrar”, de lograr una armonía entre los elementos en base al conocimiento profundo de las condiciones particulares de ese pueblo. Una situación cuya urgencia señala desde los Estados Unidos.

El fondo filosófico de este fragmento se reconoce en dos momentos de la obra ensayística de Emerson. El primero, que aparece en *Self-Reliance*, ensayo de 1841 traducido como *Confianza en uno mismo*, remite a la facultad de no repetir conductas ajenas. Con el hombre en el centro del Universo,¹ el Trascendentalismo mantiene una fe absoluta en las fuerzas autónomas del individuo así como en el hombre por sí mismo (*self-reliance*).² Este texto constituye la base teórica del individualismo democrático; expresa una gran confianza en la juventud, el individualismo y el mejoramiento humano por medio de la virtud. Su teoría moral manifiesta que el hombre no debe imitar ni conformarse jamás sino buscar soluciones personales para cada circunstancia. En el ensayo sostiene:

Afirma tu personalidad y no imites jamás. [...] Nadie sabe lo que eres, ni puede saberlo, hasta que seas tú quien se lo demuestre. ¿Dónde está el maestro que enseñó a Shakespeare? ¿Dónde el que enseñó a Franklin, a Washington, a Bacon, a Newton? Todo gran hombre es único (Emerson 2009: 66).

El segundo momento se encuentra en el ensayo “Nature” de 1844 y sugiere que el hombre verdaderamente rico es el que mejor conoce los recursos de su suelo. Los argumentos emersonianos, que en este primer texto son apenas una intuición, alcanzarán mayor desarrollo en los ensayos posteriores.

Cuando Martí publicó por primera vez su ensayo “Nuestra América” en la *Revista Ilustrada de Nueva York*, el 1º de enero

¹ En *Self-Reliance* sostenía: “un hombre verdadero no pertenece a ningún otro tiempo y lugar, sino es al centro mismo de las cosas. Donde él está, está la naturaleza. Ella es quien da con tu medida exacta, y con la de cada hombre y acontecimiento” (Emerson 2009: 188-189).

² El texto fue incluido en el volumen *Essays. First Series* (1841) que reunió algunas de sus conferencias más famosas.

de 1891, el referente sobre el cual hacía hincapié no estaba aún constituido.³ Julio Ramos entiende que

América Latina, en este sentido, no es un campo de identidad organizado, demarcado antes de la intervención de la mirada que busca representarlo. Partimos de la hipótesis que “lo latinoamericano” es un campo producido, ordenado, en la misma disposición –políticamente sobredeterminada– del discurso que nombra y al nombrar genera el campo de esa identidad (2003: 229).

De allí que sea posible considerar que Martí escribe para construir ese referente, una América que estaba aún gestándose, con bases todavía poco sólidas y que intentaba sobreponerse a las consecuencias de las luchas por la independencia. Su propósito específico consistía en formar una conciencia que acreditara la unidad de ese territorio latinoamericano por medio de una identidad en la que se reconociera, de allí que apostara a la conformación de un “nosotros” inclusivo. En este sentido, *ser latinoamericano* es también, para Martí, un proyecto, un *deber ser*. Nos apropiamos de la definición de *lo latinoamericano* que propone Arturo Roig ya que su reflexión resulta muy atinada para la presente lectura del ensayo martiano:

América Latina se presenta como una, en el doble sentido de sus categorías de “ser” y de “deber ser”, pero también es *diversa*, tal como lo muestra la propia experiencia. Esa diversidad no surge solamente en relación con lo no-latinoamericano, sino que posee además una diversidad que le es intrínseca (2009: 20).

Siguiendo esta línea argumentativa, en el momento de preguntarnos quiénes somos “nosotros los latinoamericanos”, la

³ El ensayo fue publicado también en *El Partido Liberal*, de México, el 30 de enero siguiente. La publicación de los textos en los periódicos de Latinoamérica para quienes trabajaban como corresponsales, especialmente en *La Nación* de Buenos Aires, de amplia circulación, tuvo una importancia capital en la construcción de la identidad latinoamericana que Martí estaba forjando. Por eso, a partir de 1880 Martí intensificó su tarea por medio de crónicas a través de las cuales advertía del peligro inminente que implicaba la injerencia de los Estados Unidos en Hispanoamérica y llamaba a la Revolución por la independencia de Cuba. De este modo se garantizaba una amplia divulgación de sus ideas entre el público lector, que estaba ampliándose en ese momento.

pregunta que plantea “Nuestra América” debería desplazarse a ¿qué latinoamericano es el que habla en nombre de nosotros?

Martí intentó determinar la importancia de lo latinoamericano desde una perspectiva crítica de las políticas norteamericanas de explotación mercantil y modernización descontrolada que lo fascinaron tanto como atemorizaron. Su escritura, que se encuentra situada en un lugar de enunciación *fuera* del Estado (a diferencia de las reflexiones sobre la literatura y el campo cultural hispanoamericano que hicieron en su momento Andrés Bello y Domingo F. Sarmiento), manifiesta un declarado interés por apoyar la independencia de Cuba que, como Puerto Rico, la otra gran perla del Caribe, todavía a fines del siglo XIX, continuaba en manos de España.

Su argumentación contribuyó a construir un campo de identidad referido al espacio continental: del Sur del Río Bravo hasta Magallanes y desde el continente hasta las “dolorosas” islas del Caribe, entre las que se encontraba Cuba, en ese momento bajo la amenaza de una propuesta de anexión a los Estados Unidos.⁴ En su preocupación por delimitar un espacio geográfico refiere a lo que hoy se denomina Latinoamérica y el Caribe que integra, por lo tanto, a Brasil, un territorio que comparte problemáticas similares con el resto de las naciones de la América española. Subyace en el texto una idea de nación como “entidad cultural” que difiere del concepto de nación definido en términos políticos (Opatrný 1995).

⁴ La obra de Martí se conecta estrechamente con la del puertorriqueño Eugenio María de Hostos (1839-1903), uno de los más relevantes intelectuales e impulsores de la independencia de su nación, quien en el prólogo a la segunda edición de *La peregrinación de Bayoán* (1873) afirmaba: “Raynal, Robertson, de Pradt, Prescott, Irving, Chevalier, me presentaron a América en el momento de la conquista, y maldije al conquistador. Un viaje a mi patria me la presentó dominada, y maldije al dominador. Otro viaje posterior me la presentó tiranizada, y sentí deseo imperativo de combatir al tirano de mi patria. El patriotismo, que hasta entonces había sido sentimiento, se irguió como resuelta voluntad. Pero si mi patria política era la Isla infortunada en que nací, mi patria geográfica estaba en todas las Antillas, sus hermanas ante la geología y la desgracia, y estaba también en la libertad, su redentora” (1988: 5).

Hostos encuentra una historia común que unifica a los pueblos antillanos y que luego extiende al resto de América Latina. Entiende la independencia de las Antillas como un paso fundamental para fortalecer la autonomía de América Latina respecto de Europa y de los Estados Unidos y, en ese sentido, trabaja en pos de un proyecto de unidad continental, como lo hiciera anteriormente Bolívar.

Ese “nosotros latinoamericano” que Martí postula no presenta, sin embargo, una imagen compacta ya que propone diversos y complejos matices. Lo concibe como compuesto de parcialidades que no se distinguen por la pertenencia a nacionalidades o a grupos sociales sino que se define en un principio, de modo más general, por oposición a un “ellos” imperialista y norteamericano.

Una parte significativa de ese “nosotros” pertenece, ideológicamente, al discurso colonizador latinoamericano. Sus referencias se diseminan a lo largo de la obra. Se trata de lo que Martí denomina “los tigres de adentro”, que no son otra cosa que sujetos nacionales generadores de una fragmentación interna: la dirigencia latinoamericana, movilizada por intereses extranjeros y, por ende, incapaz de conocer las peculiaridades de su nación.

Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde, o le mortifiquen al rival que le quitó la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal, sin saber de los gigantes que llevan siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima, ni de la pelea de los cometas en el cielo, que van por el aire engullendo mundos (1991: 15).

Con ese aldeano vanidoso en el inicio de su discurso se alinearán el “soberbio de pluma fácil”, el “pedante vencido” y el “delicado”: tipos de dirigentes que, con su mala administración, frenaron el desarrollo de la América hispánica en favor de intereses foráneos. Una posición intermedia estaría representada por aquellos hombres que por cobardía no toman las armas en defensa de lo propio, son los que se avergüenzan de la madre india y pretenden un origen que no les pertenece.

Martí, en cambio, se integra en esa fracción del “nosotros” que guarda las características más positivas y aparece enfrentada a las anteriores: un sujeto plural americano que no representa a ninguna nación en particular sino que refiere a toda la región ubicada al Sur del Río Bravo sin distinción de razas y sin cualquier otro rasgo de regionalización. En un contexto en el que prima la urgencia para reunir a los pueblos

hispanoamericanos,⁵ se diluyen las diversidades internas y cualquier diferencia se vuelve contingente:

Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos. Los que se enseñan los puños, como *bermanos celosos*, que quieren los dos la misma tierra, o el de casa chica, que le tiene envidia al de casa mejor, han de encajar, de modo que sean una, las dos manos (1992: 15, el subrayado es mío).

En la construcción del discurso identitario han resultado muy funcionales para Martí las metáforas familiares: la relación madre/padre e hijo constituye un motivo recurrente en toda su obra y en especial en *Ismaelillo* aunque también son una constante las imágenes familiares en los ensayos y en las crónicas. Esta filiación se da de diversos modos, por ejemplo, filiaciones afectivas (como la de su hijo), intelectuales (Rubén Darío) o bien políticas (José María Heredia y Simón Bolívar).

Utilizada habitualmente para referir la relación de dependencia entre Europa y América, la metáfora de la Madre Patria aparece representada en este texto como “de la madre y del hijo” y también como “del árbol y la rama”; a través de un desplazamiento Martí reescribe entonces la metáfora de la Madre Patria y la reemplaza por la Madre Tierra. Un procedimiento que había utilizado anteriormente en el discurso conocido como “Madre América” de 1889.⁶ Más adelante, escribe “...de-

⁵ La urgencia se apoyaba en el temor a la anexión de Cuba a los Estados Unidos y al expansionismo norteamericano en Hispanoamérica, cuyo marco legal era el panamericanismo, una problemática que pudo conocer desde muy cerca durante el Congreso Panamericano en Washington de 1889 y que generó un debate entre los intelectuales hispanoamericanos que culminaría con la Conferencia Monetaria Internacional de 1891.

⁶ Discurso pronunciado por Martí en la velada artístico-literaria de la Sociedad Literaria Hispanoamericana el 19 de diciembre de 1889, a la que asistieron los delegados a la Conferencia Internacional Americana. El texto se abre con una referencia al exilio norteamericano, desde donde Martí recibe a los representantes latinoamericanos que asistieron a la conferencia: “¿Qué puede decir el hijo preso, que vuelve a ver a su madre por entre las rejas de su prisión?” (1991: 133) y cierra con la misma metáfora: “Madre América, allí encontramos hermanos! ¡Madre América, allí tienes hijos! (1991: 140). El modo en que afectó la escucha de la comunidad de expatriados y exiliados de la velada al latinoamericanismo del texto posterior es un tema a desarrollar en futuros trabajos.

vuélvane las tierras al hermano” (1991: 15), para de inmediato añadir: “¡Estos hijos de nuestra América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio, de la madre que los crió, y reniegan ¡bribones! de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades!” (1991: 16).

De este modo, en su resguardo de “lo americano” frente a las posturas extranjerizantes, postula un discurso que intenta trazar límites de identidad. Y, en ese cuestionamiento del otro, también formula una pregunta acerca de sí mismo: “¿Cómo somos?” (Martí 1991: 20). Definir los alcances del “nosotros” supone al mismo tiempo una definición de “lo nuestro”, de “nuestro modo de ser”, como plantea Roig (2009: 36). “Nuestra América” representa, en este sentido, una disputa por la identidad. Martí declara: “Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España”. Y un poco más adelante agrega: “Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar” (1991: 20).

Ese cuerpo fragmentado se forma por la reunión de elementos europeos y americanos. Un cuerpo, en definitiva, atravesado por el mestizaje, como se manifiesta en los pueblos de pierna desnuda y casaca de París, en la unión de la toga y la vincha, en las capitales de corbatín y en el campo de botas de potro, etcétera. En este sentido, para Noël Salomon: “el nuevo americano es el producto de estos diversos aportes yuxtapuestos y mezclados por la historia en el crisol continental. Fruto de un proceso de maduración en el cual la Naturaleza ha intervenido sin tregua como agente histórico” (1972: 22).

Martí, que ve en el reconocimiento de esta síntesis el inicio de la solución de las problemáticas latinoamericanas, recupera así aquella confluencia de elementos que señalaba en la crónica de 1885 y que en “Madre América” también había visto como el “desorden y mezcla alevosa de nuestros orígenes” (1991: 139). Un desorden que revela un cuerpo violentado por la historia, una violencia que se inicia en la conquista y se continúa en la posterior colonización. En ese sentido, la marca del cuerpo se vuelve, de algún modo, literal. Julio Ramos sostiene que “la

identidad no se presenta como una totalidad desde siempre constituida. En cambio, ahí el ser americano se representa como efecto de la violenta interacción de fragmentos que tienden, anárquicamente, a la dispersión” (2003: 232).

En una de sus diferentes denominaciones, el “nosotros” es el sujeto excluido del sistema político, “constituye una diversidad de sectores humanos unidos por su condición de explotados y a la vez marginados” (Roig 1994: 34). Es por eso que, como sostiene Boaventura de Sousa Santos, las ideas deben estar enraizadas en aquellas de los pueblos oprimidos (2018: 493). El oprimido con el que Martí se solidariza ya aparecía en *Versos Sencillos*: “Con los pobres de mi tierra/ quiero yo mi suerte andar” (2007: 303). Este “nosotros” integra culturas tradicionales y subalternas: indios, negros y campesinos criollos, históricamente olvidados por los intelectuales y gobernantes americanos.⁷

Son “masas mudas”, sujetos que carecen de una voz que los represente, a los que Martí se integra para otorgarles la voz negada históricamente, un gesto por el que incluye en este “nosotros” a aquellas culturas que Sarmiento había considerado bárbaras y excluido de su proyecto de nación. El gesto martiano es diametralmente opuesto: considera que América solo encontrará la salvación siempre que logre incorporar el cuerpo de la “barbarie” y que permita la recuperación de las voces acalladas durante siglos de opresión.⁸ Como dice Antonio Melis:

⁷ Martí supo reconocer que el problema americano estaba estrechamente vinculado a los nativos del continente. A pesar de que en Cuba a fines del siglo XIX estaban prácticamente desaparecidos, tomó partido en su defensa durante sus viajes por México y Guatemala. Este debate por la incorporación del indio a las estructuras políticas y sociales forma parte, como se sabe, de la discusión que Martí mantiene con la obra de Sarmiento. Por otra parte, Ramos señala que en “Madre América” la jerarquización de fuerzas es más notoria, como puede verse en este pasaje: “Y al reaparecer en esta crisis de elaboración de nuestros pueblos los elementos que los constituyeron, el criollo independiente es el que domina y se asegura; no el indio de espuela, marcado de la fusta, que sujeta el estribo y le pone adentro el pie, para que se vea de más alto a su señor” (1991: 140).

⁸ El debate sobre el racismo en la obra de Martí ha crecido en los últimos años, muy especialmente en la producción de autores del exilio cubano como Jorge Camacho (2007) o Francisco Morán (2014). Véase, además, el análisis de Celina Manzoni en torno a las primeras experiencias de viaje del cuaderno de apuntes martiano (en este volumen, pág. 23 y ss.).

El concepto clave de este escrito programático es la necesidad de construir las nuevas naciones con “los elementos naturales del país”. Esto significa, en primer lugar, la exigencia de rechazar los modelos extranjeros, nacidos de otras realidades históricas y sociales, que vuelven a plantear, aunque sea de manera solapada, otra forma de subordinación. Pero conlleva también el abandono de toda perspectiva de construir una nación a partir de la marginación o la humillación de alguno de sus componentes (1995: 94).

La definición de este sujeto en “Nuestra América” se apoya en la metáfora del árbol que se liga a la tierra y tiene una imagen positiva: “ya no puede ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, [...] ¡los árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas!” (1991: 15). Símbolo que refiere, según el clásico ensayo de Lagmanovich, al hombre natural que enfrenta los peligros del otro y que se opone y vence al letrado artificial (1987: 242).

Esta oposición es seguida por otra en la que Martí insiste que recupera una disputa de raíz romántica entre saberes naturales vinculados a la contemplación y la experiencia íntima de la naturaleza y el saber intelectual de los libros. “Por eso el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural”, a lo que añade: “No hay batalla entre la civilización y la barbarie sino entre la falsa erudición y la naturaleza” (1991: 17); en franca discusión con la antítesis de Sarmiento en *Facundo* que atravesó el pensamiento latinoamericano durante el siglo XIX. Un debate en el que había ingresado anteriormente en la semblanza dedicada a Emerson y en el poema II de *Versos sencillos*.

Para contrarrestar los saberes europeos, Martí también entiende que es preciso acudir al “archivo de la tradición, un saber alternativo y americano” (Ramos 2003: 234). De allí que sostenga: “La universidad europea ha de ceder a la universidad americana. La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria” (1991: 18), una afirmación que estimula la autonomía intelectual del continente opuesta al discurso predominante durante esos años.

La disputa sobre la autonomía cultural americana –aún hoy vigente en los discursos decoloniales (Mignolo 2007)– forma parte de un debate que en la América del Norte había ganado lugar con la conferencia “The American Scholar” (“El intelectual estadounidense”),⁹ la cual, con amplia repercusión, Ralph Emerson ofreció en 1837 para un círculo de intelectuales, y que fue considerada desde entonces como un documento fundacional y como una declaración explícita de la independencia cultural estadounidense. En ella aseguraba: “Nuestro día de dependencia, nuestro largo aprendizaje en la sabiduría de otras latitudes se acerca a su final. ¿Quién puede poner en duda que la poesía renacerá y traerá una nueva era?” (2009: 115-116). Emerson no solamente demandaba dejar de mirar a Europa para concentrarse en las tradiciones autónomas americanas, un modelo cultural que ya había sido propuesto en las décadas anteriores, sino que al mismo tiempo “aconsejaba desconfiar de cualquier institución como fuente de cultura y formación del individuo”, bajo “la necesidad de formar, no especialistas en una u otra disciplina, sino hombres pensantes” (Jiménez Arribas 2009: 20).

Martí pone al descubierto algunas cuestiones que permiten debatir sobre la autonomía cultural y el modo en que las culturas nacionales, en este caso, latinoamericanas, y los intelectuales que las representan, al inscribirse en el cambiante mundo, reubican sus horizontes de autoridad y de lectura de los modelos extranjeros. En este sentido, la obra literaria martiana podría ubicarse en

⁹ El término “scholar” ha sido vertido de modos diferentes en las traducciones de la obra de Emerson. Parece apropiada, no obstante, la nota aclaratoria de Antonio Lastra y Javier Alcoriza, recientes traductores de algunos de sus libros, para aproximarse a una definición más abarcativa del término. “La traducción de *scholar* ofrece dificultades si queremos conservar el sentido que Emerson le dio en “The American Scholar” y en innumerables pasajes de sus obras. En esencia, el escolar es el propio Emerson, por lo que el concepto puede interpretarse con una perspectiva autobiográfica, pero también identifica una función social. Se trata de un tipo de hombre representativo –como el trascendentalista, el joven americano, el reformador, el poeta o el conservador, por mencionar algunos de los significados que Emerson le dio– dotado de todas las cualidades de la experiencia que la escritura trataba de renovar. Desde luego, traducir “scholar” por “sabio”, “intelectual” u “hombre de letras” sería erróneo y “erudito”, “investigador”, “filólogo” e incluso “filósofo” carecerían de la cercanía a la vida indispensable para Emerson” (Alcoriza y Lastra 2004: 12).

un contexto mucho más amplio que el de su latinoamericanismo, considerándolo como un discurso inseparable de las tensiones internas y de las aporías de la modernidad cultural.

En ese gesto polémico que “desmonta las figuras y los mecanismos de autorización de la retórica modernizadora, Martí propone la autoridad de un nuevo saber que encuentra en la metáfora del árbol un núcleo generador” (Ramos 2003: 235). La imagen con la que cierra el ensayo continúa utilizando esta simbología: una semilla que germina y representa la salvación americana. Martí cifra su esperanza en un grupo que denomina los “hombres nuevos americanos” y que es posible asociar, aunque existe una distinción necesaria entre ambos, con los *hombres representativos* de Emerson: serán los nuevos estadistas, poetas, economistas, oradores. No obstante, la figura del buen gobernante sugiere para Martí una especie de mediador-traductor entre formas y lenguas distintas. Su confianza en la juventud se sostiene en la posibilidad de consolidar un pensamiento autónomo americano que se aparte de los modelos europeos, tal como había planteado una década antes en los Propósitos de la *Revista Venezolana*.

Las levitas son todavía de Francia, pero el pensamiento empieza a ser de América. Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura de su sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. [...] El vino, de plátano; y si sale agrio ¡es nuestro vino! Se entiende que las formas de gobierno de un país han de acomodarse a sus elementos naturales (1991: 20).

Estas nuevas generaciones contarían con un beneficio adicional para gobernar conforme a las necesidades del país, su conocimiento profundo de la Naturaleza: “Surgen los estadistas naturales del estudio directo de la naturaleza. Leen para aplicar pero no para copiar” (1991: 21). Un gobierno, en definitiva, basado en las necesidades y adecuado a la realidad. Aun así, reconoce que cierto sector de la juventud todavía mira a América con ojos extranjeros: hay quienes aún no han podido des-pertarse del sueño colonizador o, peor incluso, dan lugar a la penetración del otro.

Y, al revés, los hombres que representan el futuro se apoyan en un linaje que él mismo construye, una tradición que se centra en dos figuras representativas de las luchas por la independencia americana: Simón Bolívar y José de San Martín. Bolívar, con José María Heredia, fue uno de los personajes centrales en la construcción de una genealogía vinculada al imaginario heroico y a una estirpe de hombres representativos. En “Nuestra América” recupera además algunos de los argumentos centrales del ideario de Bolívar contenidos en el “Discurso de Angostura” (15 de febrero de 1819), entre ellos, la idea fundamental consistente en que el buen gobierno debe adecuarse a las necesidades y a la historia particular de cada sociedad evitando la imitación de modelos extranjeros; una idea que gravitaba en las teorías políticas de la época, desarrollada más tarde con amplitud por Emerson.

Que no se pierdan, pues, las lecciones de la experiencia; y que las escuelas de Grecia, de Roma, de Francia, de Inglaterra y de América nos instruyan en la difícil ciencia de crear y conservar las naciones con leyes propias, justas, legítimas y sobre todo útiles. No olvidando jamás que la excelencia de un gobierno no consiste en su teoría, en su forma, ni en su mecanismo, sino en ser apropiado a la naturaleza y al carácter de la nación para quien se instituye (Bolívar 2012: 105).

Sin embargo, de entre todas las reflexiones bolivarianas, la más importante es, sin duda por la fuerza que adquiere en el texto, el proyecto de unidad continental postulado en la “Carta de Jamaica” (1815), en la que Bolívar reconoce una serie de factores que constituirían razón suficiente de unidad entre los pueblos americanos: “Yo deseo más que otro alguno ver formar en América la más grande nación del mundo, menos por su extensión y riqueza que por su libertad y gloria” (2012: 68). Más avanzado el discurso, Bolívar añade:

Es una idea grandiosa pretender formar de todo el mundo nuevo una sola nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo. Ya que tiene un origen, una lengua, unas costumbres y una religión debería, por consiguiente, tener un solo gobierno que confederase los diferentes Estados que hayan de formarse; mas no es posible porque climas remotos, situaciones diversas, intereses opuestos, caracteres desemejantes dividen a la América (2012: 74).

Como señala Rafael Rojas, “las genealogías filiales de Martí estuvieron atravesadas por una concepción heroica de la historia en que convergían sus lecturas de Carlyle y de Emerson y su apego a la tradición republicana” (2008: 127).

Poco tiempo antes, en “Madre América”, Martí había construido una genealogía americana en la que además de los libertadores de la independencia incluyó a los pueblos precolombinos, con sus hombres más destacados. El procedimiento de construcción de una “familia” americana se distingue en este texto del que utilizará en “Nuestra América”. En una operación que opone a cada nombre su vencedor histórico, evidencia el modo en que los enfrentamientos internos terminan dando triunfo a los conquistadores:

Cortés atrae a Moctezuma al palacio que debe a su generosidad o a su prudencia, y en su propio palacio lo pone preso. La simple Anacaona convida a su fiesta a Ovando, a que viera el jardín de su país, y sus danzas alegres, y sus doncellas; y los soldados de Ovando se sacan de debajo del disfraz las espadas, y se quedan con la tierra de Anacaona. Por entre las divisiones y celos de la gente india adelanta en América el conquistador; por entre aztecas y tlaxcaltecas llega Cortés a la canoa de Cuauhtémoc; por entre quichés y zutujiles vence Alvarado en Guatemala; por entre tunjas y bogotáes adelanta Quesada por Colombia; por entre los de Atahualpa y los de Huáscar pasa Pizarro en el Perú; en el pecho del último indio valeroso clavan, a la luz de los templos incendiados, el estandarte rojo del Santo Oficio (1991: 136).

La inclusión de estos nuevos héroes latinoamericanos no desplaza a la figura de Bolívar, más bien insiste una y otra vez en quien encarna al hombre representativo y con él al hombre natural. Su imagen se conecta estrechamente con la naturaleza americana: “Surge Bolívar, con su cohorte de astros. Los volcanes, sacudiendo los flancos con estruendo, lo aclaman y publican. ¡A caballo, la América entera! Y resuenan en la noche, con todas las estrellas encendidas, por llanos y por montes, los cascos redentores” (Martí 1991: 138).

Como contrapartida de ese “nosotros”, el texto opone la imagen antagónica del “otro” calificado como su enemigo, un “ellos” que es principalmente norteamericano, percepción que ahondó en Nueva York frente a la expansión del imperio ame-

ricano y que le permitió pensar las nuevas articulaciones entre los pueblos del norte y del sur del continente. La primera imagen lo representa como el “gigante de las siete leguas” que se reitera de inmediato en el segundo párrafo. Los dos primeros fragmentos funcionan como una anticipación, la advertencia de un peligro que no se torna explícito hasta avanzado el ensayo pero al que, sin embargo, ya había apuntado en “Madre América”: “las sombras de águilas que echan a volar”, “el magnánimo guerrero del Norte” (1991: 134).

Ese “otro” también aparece representado mediante la metáfora del tigre, como un enemigo que ronda y acecha, un elemento dinámico y negativo también se constituye en un modo de representar al “otro”. Sostiene Lagmanovich que “la violenta tensión entre [el] símbolo positivo del árbol y el símbolo aterrador del tigre es [...] lo que constituye el verdadero motor de este ensayo martiano” (1987: 242) y que ambas metáforas estructuran el texto. El vecino del norte (“el pueblo rubio del continente”), que desconoce al pueblo hispanoamericano, se diferencia por la lengua pero también, y no menos importante, por su origen e intereses. El riesgo, sin embargo, no se encuentra solamente representado por los Estados Unidos, también incluye a España: el colonizador despótico, responsable y causante del padecimiento que impone a las naciones americanas el adjetivo de “dolorosas”. A estos peligros se añade el ya mencionado “tigre de adentro”, quizás más inquietante que la amenaza de dominación extranjera, porque se encuentra, precisamente, en las mismas entrañas de la nación: un sujeto que violenta las fronteras entre el “nosotros” y el “ellos” y pone de manifiesto las contradicciones internas de los pueblos hispanoamericanos, responsable de imposibilitar la consolidación de las independencias y de sostener las nuevas instituciones porque responde a intereses externos.

Se ve así cómo confronta en su ensayo dos sujetos en tensión: un “nosotros” complejo y fragmentado en su propio cuerpo y un “ellos” fundamentalmente, aunque no solo, norteamericano que percibió tempranamente como una amenaza.

Del hombre representativo al hombre natural

En términos de Emerson el hombre representativo encarna el espíritu de una época: es la voz de la conciencia de un momento histórico. “Cada hombre”, asegura, “busca a aquellos hombres que son de calidad distinta a la suya, y aquellos que son buenos en su clase; es decir, busca a otros hombres, a los más otros” (2009: 253). Esos hombres que se definen como “los más otros” son los más sobresalientes en cada uno de los ámbitos en los que se desarrollan. Platón, Swedenborg, Montaigne, Shakespeare, Napoleón y Goethe representan para él un prototipo sublimado: el filósofo, el místico, el escéptico, el poeta, el hombre de acción y el escritor. A cada uno de ellos lo considera superior en un determinado espacio “de la experiencia humana, en este orden, pensamiento, fe, duda, palabra, acción y escritura” (Jiménez Arribas 2009: 30). Más que superiores al hombre común deberían ser ejemplo de comportamiento, un símbolo de cierta función social, hombres que actúan en representación de la sociedad.

El hombre representativo es también, como se vio, aquel que por formar parte de la naturaleza es quien mejor la conoce; un conocimiento que lo dota de una capacidad especial para ver y de una habilidad para resolver situaciones que lo distingue del resto de los hombres de su tiempo. De esta definición se desprende que el hombre representativo no puede sino ser también el hombre natural. En “Nuestra América” se sintetiza ese concepto: un hombre equivalente al “nosotros” definido en el apartado anterior, que conoce en profundidad los factores del país, que participa activamente de la historia, tiene un vínculo orgánico con la naturaleza y, por todo ello, puede garantizar la gobernabilidad. En este sentido, el ensayo es esperanzador y mantiene el optimismo trascendentalista de otros textos anteriores. Prefigura así también un programa de gobierno con los ojos puestos en el futuro.

A lo que es, allí donde se gobierna, hay que atender para gobernar bien; y el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en junto, para llegar, por métodos

e instituciones nacidas del país mismo, a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas. El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país. La forma del gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país (1991: 17).

Se entiende, por lo tanto, que ningún modelo extranjero, esto es, ni europeo ni norteamericano, puede convenir a los pueblos latinos. El texto de Martí responde a su proyecto de descolonización cultural, de emancipación intelectual de la juventud que se sostiene en la creación de métodos y de instituciones nacidos en las propias naciones hispanoamericanas.¹⁰

El ensayo se apoya, como se ha visto, en una cuidadosa lectura del discurso emersoniano. Detrás de la perspectiva americanista de Martí se evidencian los puntos centrales de ese discurso, una cuestión a la que la crítica especializada no ha atendido suficientemente: el estudio pormenorizado y el conocimiento profundo de los elementos de la naturaleza, la delicada y estrecha relación del hombre con el medio, la confianza en las fuerzas del individuo, la esperanza cifrada en la juventud y en el mejoramiento humano a través de la virtud así como también la lucha abierta contra el conformismo y la pasividad, la imitación y la dependencia de modelos extranjeros. Emerson aseguraba, y conviene aquí recordar la cita, que “el que sepa más, el que conozca mejor los dulzores y las virtudes del suelo, de las aguas, de las plantas, de los cielos, el que sepa cómo llegar a estos encantamientos, ese es el hombre rico y magnífico”

¹⁰ El entendimiento de la política como la relación entre los elementos naturales de un país es una cuestión que Martí comparte con otros intelectuales cubanos de su época. Rafael Rojas encuentra una idea que sigue la misma línea en la obra del autonomista Rafael Montoro, representante como Martí de la tradición republicana. Sostiene Rojas: “El arte regio, el buen gobierno republicano, a su juicio, consistía en ‘mostrar cómo se conciertan los elementos propios y definidos de esa política, cómo se combinan armónicamente’, bajo el ideal de libertad y el más alto concepto de democracia. ¿No escribía José Martí frases parecidas por esos mismos años? Montoro definía la gestión pública como una actividad intelectual basada en el estudio de ‘las condiciones de nuestro país, así en lo social como en lo político y en lo económico’” (2008: 97).

(1947: 7). El pensamiento de Emerson resuena como un eco en el ensayo martiano.

Lo que en Emerson fue individuo y figura singular, esto es, el hombre representativo, que constituyó “la mayor articulación sociopolítica de la escritura de Emerson” (Jiménez Arribas 2009: 29), en Martí muda la forma, cambia su cuerpo. Frente al “yo” que enfatizaba en la obra poética, “Nuestra América” apelará ya desde el título a un sujeto colectivo y social que se considera a sí mismo como sujeto histórico y que puede, por lo tanto, plantearse un proyecto de futuro. En esa conciencia de la capacidad de “hacer historia” se diferencia del concepto de hombre natural entendido como buen salvaje que había prevalecido hasta ese momento. Como sostiene Roig, “en él radica justamente el poder de irrupción en la historia” (2009: 199) y Martí afirma: “Viene el hombre natural, indignado y fuerte, y derriba la justicia acumulada en los libros” (1991: 18). “Nuestra América” define por un lado y prepara por el otro al hombre natural para entrar en acción. Ese otro relato, posterior, que encuentra al hombre natural y lo pone en marcha en la guerra por la independencia cubana, es el que aparece en los *Diarios*. El hombre natural, entonces, se vuelve pueblo.

Es indudable que la propuesta de desarrollo de una cultura autónoma americana que Emerson elaboró pensando en los Estados Unidos influyó, entre otros aportes, en las reflexiones martianas en torno a la emancipación política, económica y cultural de *nuestra* América. Una reflexión filosófica que difiere de la tradición europea. Como sostiene Fernet-Betancourt: “En ‘Nuestra América’ se ensaya la voz nuestra-americana; y oímos en ese texto no solo un discurso *sobre* sino el discurso *de* la América que habla ya su propio lenguaje; que es sujeto de su pensar y de la forma del mismo”, y luego agrega, “Martí practica un modelo de filosofar que, a este nivel, se expresa, pues, como filosofía comprometida, como filosofía que asume la tarea de contribuir a su manera a la transformación real del mundo histórico” (1995: 52, 53).

En la articulación de esa reflexión crítica delimita su objeto de estudio: América y el hombre natural, y a partir de allí finalmente sienta las bases de un discurso autónomo.

Actualidad del latinoamericanismo. Contra las lecturas trilladas

Si bien es posible afirmar que la genealogía latinoamericanista tiene su inicio en los ejercicios de la reflexión teórica martianos que se agrupan en torno a la idea de América Latina, en ensayos de muy disímil carácter como “Nuestra América”, “Madre América”, pero también en textos anteriores, el Prólogo al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde, las presentaciones de la *Revista Venezolana* e incluso algunos menos difundidos como la crónica que inicia este capítulo o los propósitos planteados en 1878 para la *Revista Guatemalteca*, es preciso revisar la crítica que aborda ese proceso y reconocer las necesidades que exige la agenda crítica actual. Luego de más de un siglo de latinoamericanismo (con)fundido en la tradición antiimperialista, cuestión que responde evidentemente a diferentes coyunturas y debates diversos, es momento de replantear un nuevo abordaje en sintonía con el pensamiento contemporáneo.

Propusimos, por nuestra parte, una lectura del latinoamericanismo martiano atendiendo a vertientes no abordadas hasta el momento por la crítica y a partir de las cuales este discurso teórico alcanza su plenitud, como sucede con la importancia acordada a los textos emersonianos en un ensayo fundamental como es “Nuestra América”. Nuestra reflexión sobre lo latinoamericano no se detiene únicamente en la acérrima defensa de lo vernáculo sino que en su discusión intenta contribuir a pensar ese discurso desde otros ángulos, lo que implica, indudablemente, traspasar las fronteras de América Latina. Una discusión iniciada por Antonio Cornejo Polar en “Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes” (1998) y recuperada un poco más recientemente por Julio Ramos en “1998: Genealogías del panamericanismo” (2011).

En el itinerario del pensamiento latinoamericano del último siglo el latinoamericanismo martiano ha sido uno de los ejes centrales. La propuesta radica en volver a interpretar textos capitales de la genealogía latinoamericanista para añadir así nuevos sentidos a los ya conocidos e intervenir en los debates culturales actuales.

Nos interrogamos entonces, ¿cuáles son los textos fundamentales para una genealogía latinoamericanista martiana? Y luego, ¿qué latinoamericanismo es posible pensar desde el presente y desde qué perspectivas? Para ello no solo es preciso abordar un estudio de lo que la crítica literaria, pero también cultural, hizo hasta el momento (sin descartar los aportes que otras disciplinas pudieron hacer a esta reflexión: la filosofía, la política, la sociología, incluso quizás también, de cara a los proyectos de unión continental, la economía) sino plantear qué estrategias de continuidad propone la agenda actual para el latinoamericanismo martiano, entendido en este sentido no solo en su reflexión teórica sino también como programa.

En su presentación al libro *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina* (2015), Clara María Parra Triana y Raúl Rodríguez Freire sostienen, citando a Boris Buden, que “ni somos capaces de experimentar nuestro tiempo como crisis ni intentamos devenir sujetos mediante el acto de la crítica” y, en ese sentido, proponen entender su proyecto “como una apuesta a la reconstrucción de esa articulación” (2015: 16). Quiero apropiarme, por lo tanto, de esta propuesta para pensar la continuidad de los estudios latinoamericanistas en la obra de Martí.

Bibliografía

- Alcoriza, Javier y Antonio Lastra (2004). “Introducción”, en Ralph W. Emerson, *La conducta de la vida*, Valencia: Pre-Textos, 9-23.
- Bolívar, Simón (2012). *Nuestra Patria es América*, Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- Camacho, Jorge (2007). “‘Signo de propiedad’: etnografía, raza y reconocimiento en José Martí”, *A contracorriente*, 5 (1), 64-85.
- Cornejo Polar, Antonio (1998). “Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIV/47: 7-11.
- De Sousa Santos, Boaventura (2018) [2001]. “Reiventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución”, *Construyendo las Epistemologías del Sur. Antología esencial. Vol. 1*, Buenos Aires, CLACSO, 487-516.

- Emerson, Ralph Waldo (1947). "Naturaleza", *Ensayos*, Buenos Aires: Estrada, 3-30.
- (2009). *Obra ensayística*, traducción y prólogo de Carlos Jiménez Arribas, Artemisa: Tenerife-Valencia.
- Fornet-Betancourt, Raúl (1995). "José Martí y la filosofía" en: Ottmar Ette y Titus Heydenreich (eds.), *José Martí 1895/1995: literatura-política-filosofía-estética*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 43-55.
- Hostos, Eugenio María de (1988). *Obra literaria selecta*, Julio César López (ed.), Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Jiménez Arribas, Carlos (2009). "Prólogo" a Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*, Tenerife-Valencia, Artemisa, 7-34.
- Lagmanovich, David (1987). "Lectura de un ensayo: *Nuestra América*, de Martí" en: Iván Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Barcelona: Taurus, 235-245.
- Martí, José (1991). *Obras completas*. Tomo 6, prólogo de Juan Marinello, edición cotejada por ediciones príncipes o manuscritos originales, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- (2007). *Obras completas*. Edición crítica. Tomo 14. Cotejada por ediciones príncipes y manuscritos originales, La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- (2011). *Obras completas*. Edición crítica. Tomo 22. Cotejada por ediciones príncipes y manuscritos originales, La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Melis, Antonio (1995). "José Martí y el indio americano" en: Ottmar Ette y Titus Heydenreich (eds.), *José Martí 1895/1995: literatura-política-filosofía-estética*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 93-102.
- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa.
- Morán, Francisco (2014). *José Martí, la justicia infinita. Notas sobre ética y otredad en la escritura martiana (1875-1894)*, Madrid: Verbum.
- Opatrný, Josef (1995). "El problema de la nación americana en Martí" en: Ottmar Ette y Titus Heydenreich (eds.), *José Martí 1895/1995: literatura-política-filosofía-estética*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 57-66.

- Pampín, María Fernanda (2016). “La tradición norteamericana en José Martí entre filosofía y literatura”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45: 47-73.
- Parra Triana, Clara María y Raúl Rodríguez Freire (comps.) (2015). *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Ramos, Julio (2011). “1998: Genealogías del Panamericanismo”, *Subjetivaciones: ensayos sobre cultura literaria y visual*, Caracas: Monte Ávila, 51-76.
- (2003) [1989]. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México: FCE.
- Roig, Arturo Andrés (2009) [1989]. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, Buenos Aires: Una ventana.
- Rojas, Rafael (2008). *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid: Colibrí.
- Salomón, Noël (1972). “José Martí y la toma de conciencia latinoamericana”, *Anuario Martiano*, 4: 9-25.

Sobre los autores

Francisco Aiello es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es Investigador del CONICET y docente en el departamento de Letras (Facultad de Humanidades, UNMdP), donde integra la cátedra de Literatura y Cultura Latinoamericanas y se desempeña como profesor a cargo del Taller de Escritura Académica. Dirige proyectos acreditados sobre literatura latinoamericana en su universidad. Integra desde 2008 el Grupo de Estudios Caribeños (Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA), en cuyo marco actualmente se desempeña como Investigador Responsable del proyecto acreditado por AGENCIA (PICT) *Fronteras en crisis: la literatura y la cultura del Caribe en el nuevo siglo*. Es vicepresidente de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFF) y coordinador de la subsección UNMdP de la Cátedra UNESCO para la lectura y la escritura. Publicó capítulos de libros y artículos en revistas especializadas, así como el volumen *Las islas afortunadas. Escrituras del Caribe anglófono y francófono* (2016, Katatay), coordinado en colaboración con la Dra. Florencia Bonfiglio.

Ana Eichenbronner es profesora y licenciada en Letras (UBA). Se desempeña como profesora de Literatura en escuelas secundarias, en la Universidad del Cine y en la UNSAM y como capacitadora docente en la Escuela de Maestros (CABA). Es miembro del Grupo de Estudios Caribeños (ILH, UBA) dirigido por Celina Manzoni. Actualmente cursa el Doctorado en Literatura (UBA). Ha publicado trabajos en varios volúmenes colectivos sobre literatura latinoamericana, y literatura cubana en particular: *Poéticas y políticas de la representación en la literatura latinoamericana*, coord. Celina Manzoni (2015); *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*, coord. Ma. Fernanda Pampín y Guadalupe Silva (2015), *El factor literario. Realidad e historia en la literatura latinoamericana*, coord. Gustavo Lespada (2018), *Montajes y derivas del gótico en la tradición latinoamericana*, coord. Marcos Zangrandi (2020), *Genealogías, filiaciones, rupturas. Lecturas y reescrituras en la literatura*

latinoamericana, coord. Andrea Cobas Carral (2020) y *Devenir/Escribir Cuba en el siglo XXI*, coord. Nancy Calomarde y Graciela Salto (2020).

Mariela Alejandra Escobar es Magister en Literaturas Española y Latinoamericana por la UBA, con la tesis “La Pentagónía de Reinaldo Arenas: cinco novelas que conforman un solo relato autobiográfico” dirigida por la Dra. Celina Manzoni. Da talleres de lectura y escritura en la Universidad Nacional Arturo Jauretche de Florencio Varela. Es profesora de español en la carrera de Traductor Público (Derecho, UBA). Es miembro del Grupo de Estudios Caribeños dirigido por la Dra. Manzoni (Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA) y forma parte de proyectos de investigación allí radicados. Ha publicado varios trabajos sobre la obra de Arenas en la revista *Zama* (ILH, 2017) y en varios volúmenes colectivos: *Genealogías literarias y operaciones críticas en América Latina*, Carlos Battilana y Martín Sozzi (comps.), 2015; *Literaturas caribeñas: Debates, reescrituras, tradiciones*, Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín (comps.), 2015; *Poéticas y políticas de la representación en la literatura latinoamericana*, Celina Manzoni (ed.), 2015.

María Virginia González es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Profesora por la Universidad Nacional de La Pampa. Ejerce la docencia en la carrera de Letras de la UNLPam. Ha publicado el libro *Construcciones identitarias en la narrativa escrita por mujeres cubanas a fines del siglo XX* (2017) y numerosos artículos sobre literatura del Caribe. Integra el Grupo de Estudios Caribeños que dirige la Dra. Celina Manzoni en el ILH de la UBA y la Red Académica de Docencia e Investigación en el área de la Literatura Latinoamericana, KATATAY.

Denise León es Doctora en Letras por la UNT e Investigadora Adjunta del CONICET. Integró el proyecto “Poéticas de la frontera. Nomadismo, diáspora y exilio en la literatura caribeña contemporánea”, con sede en la UBA y dirigido por la Dra. Celina Manzoni. Actualmente dirige el proyecto de investigación “Ficciones mutantes. Representación y reescritura en las culturas literarias y audiovisuales contemporáneas”. Ha publicado

Izcor. *La vela encendida. Cinco relatos de mujeres que hicieron el shabat* (2002); *La historia de Bruria* (2007); *El mundo es un hilo de nombres. Sobre la poesía de José Kozler* (2013) y numerosos ensayos en revistas nacionales e internacionales sobre poesía, género y literatura latinoamericana en el siglo XX, así como sobre las relaciones entre literatura y enfermedad en los siglos XX y XXI. Actualmente se desempeña como Profesora Asociada en la cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salta y como JTP de *Teoría de la Comunicación II*, Facultad de Filosofía y Letras, en la Universidad Nacional de Tucumán.

Celina Manzoni es Profesora Titular Consulta de Literatura Latinoamericana (UBA). Secretaria Académica del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Co-Directora de la revista *Zama* y Directora del Grupo de Estudios Caribeños. Becaria de la DAAD en el Instituto Iberoamericano de Berlín y de la UBA en la Universidad de Princeton. Ha dictado cursos y conferencias como profesora invitada en universidades de América Latina, Europa y EEUU. y publicado numerosos capítulos en libros y artículos en revistas académicas nacionales e internacionales que han sido traducidos al inglés, al portugués, al húngaro y al sueco. Desde 1998 dirige proyectos de investigación acreditados por la UBA, el Conicet y la Agencia Nacional de Ciencia y Técnica. Su libro *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* obtuvo el Premio Ensayo 2000 de Casa de las Américas (La Habana). En el año 2002 organizó el primer libro crítico sobre Roberto Bolaño: *La escritura como tauromaquia*, traducido al portugués. También publicó: *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*; *José Martí. El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*; *Margo Glantz y la crítica*. Organizó y dirigió el volumen 7 (*Rupturas*) de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2009).

Elsa Noya es Doctora en Letras por la UBA. Investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH), Facultad de Filosofía y Letras, UBA, donde se ha desempeñado asimismo como Profesora de Literatura Latinoamericana y Coordinadora del ILH. Ha investigado y publicado sobre diversos temas de la Literatura Latinoamericana y del Caribe, en especial sobre

aspectos culturales y teóricos de los debates intelectuales de los años noventa. Su libro *Leer la patria. Estudios y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas* (2004) reúne varios de sus trabajos críticos, y su ensayo *Canibalizar la biblioteca. Debates del campo literario y cultural puertorriqueño (1990-2005)* recibió Mención del Premio de Ensayo Artístico Literario Casa de las Américas 2010.

María Fernanda Pampín es Doctora en Literatura y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Fue becaria doctoral e investigadora postdoctoral del CONICET en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), donde también se desempeña en el Área de Publicaciones. Publicó la antología de José Martí *Poemas selectos* (Corregidor, 2009), el volumen de ensayos, junto a Julio Ramos, *Martí: Modernidad y latinoamericanismo* de Ángel Rama (Biblioteca Ayacucho, 2015) y compiló el libro *Literaturas caribeñas: Debates, reescrituras y tradiciones* con Guadalupe Silva (Filo-UBA, 2015). Ha publicado artículos sobre literatura latinoamericana y caribeña en revistas especializadas y capítulos en varios volúmenes colectivos. Como editora dirige, entre otras, las colecciones Archipiélago Caribe y (en co-dirección) Narrativas al Sur del Río Bravo en Corregidor. Es Directora de Publicaciones de CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales).

Guadalupe Silva es licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Sur (1997) y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (2005). Se especializa en literatura cubana contemporánea y ha publicado artículos en libros y revistas especializadas del país y del exterior. Es autora del libro *El dragón en la biblioteca. Lezama Lima y la literatura cubana (1948-2002)* (Buenos Aires, Katatay, 2019). Compiló los libros *Literatura y representación en América Latina* (2012) y, junto con María Fernanda Pampín, *Literaturas caribeñas. Debates, reescrituras, tradiciones* (2015). Se desempeña como investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y desarrolla sus actividades de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires (ILH). Forma parte del Grupo de Estudios Caribeños del ILH.

Configuraciones del trópico. *Urdimbres y debates en la cultura caribeña* propone una mirada crítica sobre una larga tradición del trópico que insiste en representarlo como lo diverso desconocido, lo desemejante. Un espacio que, si bien se reconoce en muchas grandes superficies continentales, suele concentrarse en la variedad y la multiplicidad que ofrecen islotes aislados, confusos archipiélagos, grandes islas que han sido casi siempre germen o escenario de sueños, de gloriosas utopías y también de amargas distopías. Con el precedente de las islas, las reflexiones que se despliegan en los capítulos que integran este libro se han propuesto contribuir a la historia cultural latinoamericana por el acto de indagar y de recuperar modos de relacionarse con el Caribe alejados de los que, casi unánimemente, lo conciben como una espacialidad aislada, por su propia configuración geográfica e histórica, de la tierra firme y del resto de la masa continental. Se trata de nuevas lecturas que, desde el sur del continente, indagan en la obra de escritores cubanos, puertorriqueños y martiniqueños para pensar el Caribe *en* América Latina y revertir así una fórmula consagrada que piensa el Caribe *y* América Latina sin percibir que esa conjunción suele ser leída como una “o” disyuntiva y prejuiciada.

En la tradición del viaje se ha ido constituyendo un imaginario del Caribe que, siendo originalmente el típico paisaje del descubrimiento y la conquista, fue luego el paisaje de las utopías, de los corsarios y de los piratas, también el de los sabios naturalistas y el de grandes escritores de mediados del siglo XX. En este libro, esas tradiciones se complejizan: agua por todas partes, huracanes y restos, tensiones en la voz de la gran poesía y en la de las escrituras del exilio y de la cárcel; en conjunto dibujan un atlas que se constituye en un dispositivo de lectura y relectura con la voluntad de reconfigurar relaciones que parecían inamovibles en la construcción del conocimiento de América Latina.



• KATATAY •
EDICIONES
DIGITALES