

**ACTAS DEL
II CONGRESO INTERNACIONAL
“EL CARIBE EN SUS LITERATURAS Y CULTURAS”**




8, 9 y 10 de abril de 2015

Córdoba Argentina



Actas Caribe está distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Actas del II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.
Coordinado por: Nancy Calomarde (Universidad Nacional de Córdoba) y
Teresa Basile (Universidad Nacional de La Plata)
Edición literaria a cargo de: Belisario Zalazar y Melania Estévez Ballesterio.
Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2015
Ilustración de portada: Turgo Bastien “Another call from Africa”

ÍNDICE

0. Introducción

1. Imágenes del Caribe

- ✎ SELVA ILARDO "Aportes de Fernando Ortiz, Frantz Fanon y Stuart Hall a los estudios de la identidad" 11-15
- ✎ BÁRBARA JELEN "Representaciones posibles del Caribe. Choques, coincidencias y divergencias" 16-22
- ✎ LILIAM RAMOS DA SILVA "Voces negras en la novela histórica hispanoamericana. Un panorama por la región caribeña" 23-30
- ✎ MARÍA ALEJANDRA OLIVARES "Relatos de opacidad: historias de caribeñidad" 31-37
- ✎ MATEO PAGANINI "El espejo cóncavo, exploraciones por las escrituras autobiográficas de Servando Teresa de Mier y Reinaldo Arenas" 38-41

2. Exilio, diáspora y frontera en la cultura caribeña contemporánea

- ✎ CÉSAR AGUSTÍN TISSOCO "De República Dominicana a Estados Unidos: la experiencia migrante en *Down* (1996) de Junot Díaz" 43-46
- ✎ CRISTHIAN ANDRÉS TORRES HURTADO "En busca del hábitat originaria: desplazamientos del Caribe hacia Bogotá en la poesía del escritor colombiano Héctor Rojas Herazo (1921-2002)" 47-51
- ✎ CRISTIAN CARDOSO "Exilio, viaje y traducción: notas acerca del encuentro Piñera-Gombrowicz en Buenos Aires" 52-62
- ✎ LUIS FELIPE CANEO "La crisis emigratoria de Mariel y su impacto en las relaciones migratorias cubanas-norteamericanas bajo la perspectiva de la historia de las emociones." 63-73
- ✎ ANA EICHENBRONNER "Muecas para escritores: Virgilio Piñera en la nueva narrativa cubana" 74-78
- ✎ FLORENCIA PERDUCA "Rutas y raíces: diáspora, frontera e identidades dinámicas en la obra Judith Ortiz Cofer" 79-88
- ✎ MARÍA JOSÉ BUTELER "Identidad y desarraigo en *Nuestra casa en el fin del mundo*. Una novela de Óscar Hijuelos" 89-93

✎	MARÍA LUZ REVELLI “Exilio en el período del trujillato: representaciones de la mujer en el exilio en <i>De cómo las muchachas García perdieron el acento</i> y <i>Cosecha de huesos</i> ”	94-98
✎	ROXANA AZCURRA “Junot Díaz entre la globalización y la lucha por la identidad”	99-104
3. El Caribe a través de su dimensión histórica		
✎	MOISÉS CÁRDENAS “Análisis del libro <i>La historia desde el capricho o los caprichos de la historia</i> de Rubén Darío Jaimes”	106-109
✎	SILVANA R. LÓPEZ “Héctor Libertella en el Caribe. El viaje y la lectura amotinada”	110-114
✎	SANDRA MILENA CASTILLO BALMACEDA “Liberalismo burgués en <i>Sab</i> de Gertrudis Gómez de Avellaneda y <i>Torquemada en la hoguera</i> de Benito Pérez Galdós: intelectualidad y poder en el siglo xix”	115-119
✎	BETINA SANDRA CAMPUZANO “Una escritura con resquicios: revelaciones y silencios en <i>Autobiografía de un esclavo</i> de Juan Francisco Manzano y <i>Biografía de un cimarrón</i> de Lucrecia Pachano”	120-127
✎	ARMANDO CAMACHO, DANILO MERCADO MILLÁN Y LAURA SANCHEZ GUERRA “Literatura nacional colombiana 1854-1886: una mirada desde la prensa literaria de la Costa Caribe”	128-133
✎	KATIA VIERA HERNANDEZ “El Caribe de Mayra Montero desde la historia y la ficción”	134-139
✎	JOSINALDO OLIVEIRA DOS SANTOS, SEBASTIAO ALVES DE TEIXEIRA LOPES “A identidade crioula nos poemas <i>Me gritaron negra</i> de Victoria Santa Cruz e <i>África grita</i> de Lucrecia Panchano”	140-148
4. El Caribe francófono: enfoques, problemas, discusiones		
✎	EURÍDICE FIGUEIREDO “Historia y memoria de la esclavitud en el caribe francófono (Martinica y Guadalupe)”	150-155
✎	BLANCA MARÍA DURAÑONA “Aimé Césaire. Las armas milagrosas de la negritud”	156-161
✎	PAMELA SWINDT “Fronteras, sexualidad y rituales en la diáspora de las protagonistas de <i>Yo, Tituba, la bruja negra de Salem</i> de Maryse Condé y <i>Del rojo de su sombra</i> de Mayra Montero. Un estudio comparativo”	162-166
✎	MARTA CELI “Diálogo entre conceptos de Édouard Glissant y una <i>nouvelle</i> de <i>Paradis Brisé</i> ”	167-174

5. El Caribe anglófono: aproximaciones y debates

- ✎ SILVIA TRIGO "Identidad y conflictos culturales en dos novelas de Andrea Levy" 176-180
- ✎ ANDREA MONTANI "Midiendo fuerzas: memoria, verdades e historia" 181-185
- ✎ EUGENIA MARRA "Rescate narrativo de historias silenciadas: resistencia de la mujer negra en *Free enterprise* de Michelle Cliff" 186-190
- ✎ MARTHA R. NAVARRO Y MARIA FERNANDA GRACIA "Sargasso Sea: la adaptación como lugar de diálogo en torno a procesos de subjetivación" 191-195
- ✎ AZUCENA GALETTINI "Caminar raíces y hablar palabras. Paisaje y escritura en *Is a Long-memored Woman* de Grace Nichols" 196-202
- ✎ VALERIA ENGERT "El agua como lugar común en la narrativa de Toni Morrison, Michelle Cliff y Edwidge Danticat" 203-209
- ✎ MARÍA GRISELDA RIOTTINI "El paisaje en la reapropiación de la mirada: *Tiepolo's Hound* y *Garcetas blancas* de Derek Walcott" 210-214

6. Itinerarios de lecturas de las tradiciones literarias del Caribe

- ✎ MARÍA FERNANDA PAMPÍN "Entre imperios. Lecturas norteamericanas en el siglo XIX cubano" 216-222
- ✎ AGUSTINA GIUGGIA "Paisajes distópicos en *Plop* de Rafael Pinedo y *El Asalto* de Reinaldo Arenas: vivir según las leyes que dicta la supervivencia (una lectura intertextual)" 223-228
- ✎ CANDELARIA BARBEIRA "*La Loma del Ángel* de Reinaldo Arenas y *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde: préstamos, reclamos y traiciones en la construcción de una figura 49autoral" 229-234
- ✎ MARÍA PÍA BRUNO "El americanismo insular de Domingo del Monte" 235-242
- ✎ EXEQUIEL SVETLIZA "El realismo maravilloso como estética de resistencia" 243-248
- ✎ DIANA CAROLINA PEDRAZA POVEDA "Costumbres y violencias de una realidad literaria en Colombia" 249-253

7. Territorialidades del Caribe

- ✎ MARIANA LARDONE Y LUCIANA SATRE “Lecturas performáticas: voz acción y escritura en *Retrato de A Hopper y su esposa* de Carlos Aguilerra” 255-262
- ✎ ALEJANDRA SÁNCHEZ KORNFELD “Representaciones del intelectual dentro y fuera de Haití en *Brother I’m Dying* de Edwidge Danticat” 263-271
- ✎ NANCY CALOMARDE “Territorialidades del Caribe: una serie entre el Caribe y el Atlántico” 272-277
- ✎ ANABELLA CASTRO AVELLEYRA “Del exilio a la emigración: la (re) construcción de la *cubanidad* en el cine a partir del período especial” 278-282
- ✎ CALLEGARI, CYNTHIA “La ciudad, escenario contrautópico en *Baile con serpientes* de Horacio Castellanos Moya” 283-288
- ✎ ERIKA ZULAY MORENO “Un caribe *de agua dulce* en la saga policial de Gonzalo España” 289-294
- ✎ MARÍA FLORENCIA DONADI “Islarios del presente: (re) configuraciones” 295-303
- ✎ IVAN SEGARRA-BÁEZ “El dolor en la literatura dominicana en el contexto de la generación de 1960” 304-314
- ✎ LAURA M. FEBRES “Manifestaciones femeninas de los fenómenos migratorios escritas en el siglo XX y XXI” 315-320
- ✎ LÓPEZ NORIEGA, LUIS FERNANDO “Territorio, conflicto, memoria histórica: el caso chambacú en el caribe colombiano” 321-325
- ✎ LUZ RODRÍGUEZ CARRANZA “Tragedias contemporáneas” 326-331
- ✎ NOELIA DIGNANI “El espacio imposible: reconstrucciones del espacio fragmentado a partir de las experiencias de migrancia, insularismo y exilio, en algunos textos de la narrativa cubana actual” 332-336
- ✎ YOLANDA PARRA “Contextos pluriversos en el caribe colombiano análisis desde la matriz territoriocuerpomemoria” 337-344

8. Literatura y revolución en América Latina

- ✎ JOSÉ ARREOLA “Cuba, hombre nuevo y literatura” 346-350
- ✎ DIANA MORO “La noción de “hombre nuevo” en “Charles atlas también muere” de Sergio Ramírez” 351-357
- ✎ MARTHA CAMPOBELLO “*La novela de mi vida* de Leonardo Padura: recorridos del intelectual desencantado” 358-363
- ✎ BIAANI SANDOVAL TOLEDO “La poesía contrarrevolucionaria de Reinaldo Arenas” 364-368

- ✎ RICARDO LOPEZ MUÑOS “Leonardo Padura y la rebelión del *hombre nuevo* en Cuba” **369-373**
- ✎ GUADALUPE SILVA “Post-origenismo en los noventa: apuntes sobre José Ponte” **374-379**
- ✎ LAURA MACCIONI “Subjetividad, materialismo y revolución: un repaso por la poesía de Antón Arrufat” **380-385**
- ✎ IGNACIO IRIARTE “ Imagen y revolución en José Lezama Lima” **386-390**
- ✎ JAVIER IGNACIO GORRAIS “Intelectuales y literatura: René Dupestre y la exigencia revolucionaria” **391-397**
- ✎ EMILIANO TAVERNINI “Entre la turbación y la acidez. La poesía de Sergio García” **398-402**
- ✎ MARIA CELESTE CABRAL “De hombre nuevos y deserciones. Reconfiguraciones del sujeto revolucionario en *La caminata* (1969) de Eduardo Heras León y *La yegua* (1968) de Norberto Fuentes” **403-406**
- ✎ AMOR ARELIZ HERNÁNDEZ PEÑALOSA “Un panorama de la novela de enclave colombiana” **407-411**

Introducción

Un tajo.

La sola imagen de un tajo o miles abriendo un espacio diseñado por corte e injerto: el Caribe. Tajos azules que diseminan el continente en un millar de islas irregulares, un archipiélago calado de mar. Tajos rojos, lavados en los mapas turísticos, pero que continúan sangrando y manchando las superficies blanqueadas por la fuerza. Profundos, tan hondos que se vuelven heridas imposibles de suturar, fosas que no se dejan sellar. Asimismo epidérmicos, tajos que desbordan la piel del Caribe exhibiendo esas rasgaduras indecibles por donde, gota a gota, se escapa el sentido. Desgarros sin cesura que cierre las marcas dibujadas por la historia, aberturas que en esa inviabilidad totalizante encuentran lo posible como el destino indescifrable de una tarea siempre por hacerse.

Y ahí, en medio del espacio poroso e inquietante que abren, todo fluyendo, todo en un imprevisible con-tacto. Migrancias, choques y precipitadas caricias, cruces y contagios de cuerpos, de culturas, de lenguas, de cantos y gritos, de miradas, de memorias, de afectos. Proliferación indebida. Ahí donde se cortó buscando el mutismo de las tumbas, la extirpación de lo distinto, los injertos mezclados con los restos aún palpitantes desencadenaron la proliferación de aquello que Derek Walcott (1992) llamará una *obstinada sobrevivencia*. Más allá de la vida que impone el imperio, los cuerpos resisten. Destrozados, desnudos y fragmentados existen y, todavía, empujan y se agitan, reclaman de nuevo su creación: potente en su falta de origen o en la pluralidad indeterminada de ellos, en el anudamiento de fragmentos ajenos, en el advenimiento de un cuerpo propiamente impropio, *criollizado* (Edouart Gissantt) que presiona los límites de lo uno hasta el extremo. Resistencias, anudamientos y estiramientos que implican una coreografía festiva, ritmos y melodías ensayando el movimiento convulso de las olas en su itinerante roce con la tierra y las rocas.

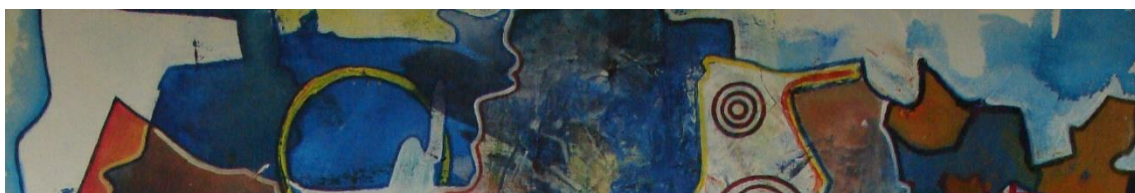
Tal vez, como apunta Eduardo Lalo, esta sobrevivencia del Caribe ha sido y es invisibilizada, relegada al lugar más oscuro de la negación, a la más opaca experiencia del turismo *all inclusive* y el consumo ciego. Tal vez, ya es apenas una sombra que se agita en la penumbra. Pero se agita. Desde el lugar más oscuro, en el intersticio de la penumbra vibra, se estremece, se infiltra. Filtra y chorrea por los tajos más abiertos que nunca. Chorrea e interrumpe el régimen de visibilidad dominante, chorrea y deja la huella de una apertura indómita que desequilibra las totalizaciones del poder global.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Empapada por estas infiltraciones, sobrecogida en su derrame, asoma la segunda edición del Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas. Los interrogantes son múltiples, los tópicos y los temas tantos como las perspectivas desde las cuales se los contempla. Se despliega una textualidad profusa y el Caribe se dilata en cada una de las mesas: criollo, anglófono, francófono, multilingüe/multicultural. Las voces se mezclan, entretejen respuestas que fugan un poco más el sentido. Durante tres días todo circula, se mueve en medio de los cuerpos que transitan con sus libros, bolsos y apuntes que salpican notas de un trópico fugado de las fronteras previsibles.

Melania Estévez-Belisario Zalazar

IMÁGENES DEL CARIBE



**APORTES DE FERNANDO ORTIZ, FRANTZ FANON Y STUART HALL
A LOS ESTUDIOS DE LA IDENTIDAD**

**Selva Ilardo
Universidad Nacional de Tucumán**

Para pensar hoy las identidades y las políticas que ellas fundamentan, conceptos como conflicto, poder, heterogeneidad, alteridad e historicidad son imprescindibles. Los actuales debates en torno a las identidades, no son nuevos, tienen sus orígenes en conceptos que aunque sea fragmentariamente fueron cuestionando la identidad como esencia, entidad fija, homogénea y natural, y por supuesto también las políticas que de ellas derivan.

En este trabajo retomaré algunos de los conceptos que trabajaron los intelectuales caribeños Fernando Ortiz, Frantz Fanon y Stuart Hall e influyeron en teorías de la identidad. En estos pensadores, si bien no siempre en el Caribe, sus orígenes influyeron en sus ideas no para proponer que el pensamiento está necesariamente limitado y ensimismado por el lugar de donde proviene sino para subrayar que siempre se encuentra moldeado por algún grado de posicionalidad¹.

Transculturación

El antropólogo cubano Fernando Ortiz, desarrolla el concepto *transculturación* en su obra de 1940, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La transculturación no sólo consiste en la asimilación de una cultura distinta, sino que también supone la pérdida o desarraigo de una cultura precedente; es decir, una parcial desculturación. Pero la transculturación incluye, además, una tercera fase o tendencia: la creación de nuevos fenómenos culturales o neoculturación y esto pudo observar Ortiz en Cuba. La transculturación es el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra. No es un proceso gradual de modificaciones de los factores culturales ya existentes en una comunidad humana a partir de los cuales se originaría un nuevo universo cultural sino la confluencia y coparticipación de universos culturales diversos que fundan un espacio tiempo en el que factores culturales de fuentes diversas, pueden generar resultados diferentes, en condiciones históricas también distintas.

En su obra *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*, Ortiz describe la organización de dos modelos económicos para estos productos. El azúcar conduce a la globalización, a la modernidad y también a la dependencia. Si bien diversas plantas tienen azúcar (caña, remolacha, etc.) y reciben un proceso para su extracción al final todas las sacarosas son iguales, y acaban siempre reduciéndose a la unidad de la sustancia producida (Ortiz 159). El proceso de producción industrial del azúcar requiere mucha fuerza de trabajo por un breve período, y la producción mercantil ha sido a gran escala y para la exportación. "No se hizo ingenio con sembradío de plantas sino con *plantaciones*, no se cultivaron cañas sino *cañaverales*" (Ortiz 195). La producción del azúcar exige mucha inversión de capital, mano de obra y se obtiene un producto homogéneo. En este sistema de producción prevalece la fuerza que es conservadora cuando no absolutista (Ortiz 204)

A este tipo de producción y de organización del pensamiento Ortiz le contrapone la producción del tabaco en la que predomina la inteligencia. "... Ya hemos dicho que el tabaco es liberal cuando no revolucionario" (Ortiz 204). El tabaco exige una producción un poco más artesanal, y el producto no es homogéneo, cambia el aroma, el sabor. No habría sido posible la ilustración de Europa sin el estímulo del café, el tabaco y el chocolate, "el humo del tabaco pudo más que el de las hogueras inquisitoriales" (Ortiz 155). Ortiz ve en la relación entre Europa y

¹ Hall sugirió para esto el concepto: "política de la ubicación" [politics of location] (Hall 2003 271).

América un proceso de transculturación, un efecto del contrapunto². El contrapunto es un organizador del pensamiento de la diversidad, es una forma de pensar la diferencia sin que haya síntesis, sin que se resuelva esa diferencia, sino que se la administra en simultaneidad. El contrapunto del tabaco y el azúcar termina en unión, en casorio, afirma Ortiz, el resultado, el nuevo producto, es el alcohol.

Así queda expuesto cómo las diferencias sustanciales entre dos productos como el azúcar y el tabaco, que requieren de formas de producción diversas, que conllevan una organización del pensamiento y del tiempo específicos cada una, devienen en un producto nuevo, el alcohol. Las diferencias se pueden conjugar en manifestaciones culturales nuevas, o pueden no conjugarse, no lograr la síntesis y ser manifestaciones de temporalidades diversas actuando simultáneamente como en un contrapunto. La diversidad cultural que ha caracterizado al Caribe no ha resultado en síntesis homogénea (devenida para algunos autores en multiculturalismo), más bien pueden observarse las heterogeneidades y las temporalidades a modo de "contrapunteo".

Alteridad

En sus obras *Pieles negras, máscaras blancas* de 1952 y *Los condenados de la tierra* escrita en 1961 Frantz Fanon, analiza el proceso de interiorización de un complejo de inferioridad basado en las desigualdades socioeconómicas y el deseo de emblanquecer la raza, vividos en la isla Martinica con la colonización francesa³. En sus escritos refiere a la ambivalencia de la identidad en los procesos de colonización, ya que "no hay colonizado que no sueñe cuando menos una vez al día en instalarse en el lugar del colono" (Fanon 2007 34). Fanon comprobó que el otro, el nativo, que construye el colono es a la vez un objeto de deseo y de desprecio. Este concepto de ambivalencia se aplicó luego a estudios de la identidad (Bhabha 2002, Todorov 1995⁴) y describe un proceso simultáneo de negación y de identificación con el otro. La cuestión de la identificación no es nunca la afirmación de una identidad preestablecida, sino más bien la producción de una imagen de identidad y la transformación del sujeto al asumir esa imagen. La demanda de identificación es la de ser para otro, e implica que la representación del sujeto se produce siempre en el orden diferenciador de la alteridad. Sólo a través del otro, construye el sujeto su identidad y sitúa su deseo de la diferencia.

El colonizador desea mirarse y percibirse a sí mismo desde el punto de vista del nativo, porque ese punto de vista le engrandece: ese fenómeno, apunta, es, en términos psicoanalíticos, una escisión (el deseo de seguir siendo uno mismo y de ser como otro) y una duplicación (el deseo de ocupar dos lugares a la vez). No sólo el colonizado, sino también el colonizador estaría atrapado en esa ambivalencia de la identificación paranoica o en la alternancia de fantasías megalómanas y de persecución. La identidad colonial sería, por ello, una identidad ambivalente, que contiene, a la vez, temor y deseo. El rechazo y la negación son factores necesarios de la ambivalencia, ya que todo acto de negación constituye un reconocimiento parcial de la alteridad que se niega. Estos aportes de Fanon nos permiten estudiar las identidades como procesos de relación intersubjetivos,

² Se refiere al contrapunteo o controversia musical entre músicos y cantantes rivales. Según Argeliers León: "La controversia más simple es cuando dos cantores toman cada uno un tema para ofrecerlo, llegando a increparse personalmente". La base musical del contrapunteo es el *punto guajiro* o complejo musical asociado con el guajiro o campesino cubano. A su vez el contrapunteo se relaciona, musicalmente con el contrapunto musical, o diálogo entre dos o más instrumentos. Es evidente que Ortiz opta por el término cubano tanto por su nacionalismo como por su carácter polémico. Igualmente enfatiza que esas controversias o contrapunteos ocurren tanto entre la "guajiraza montuna", blancos del campo como entre "la currencia afrocubana", negros de la urbe. Nota del editor. ((Ortiz. 2002: 136)

³ "Antillano de origen, mis observaciones y conclusiones sólo valen para las Antillas, por lo menos en lo que concierne al negro en su tierra", expresó el autor refiriéndose a *Pieles negras máscaras blancas*. (Fanon. 1973:13)

⁴ "Así pues en vez de aclararse el misterio se vuelve más denso: no sólo los españoles comprendían bastante bien a los aztecas, sino que, además, los admiraban. Y sin embargo, los aniquilaron; ¿por qué?" (Todorov 139)

el *ser-para-otro*, que son retomados por intelectuales como Todorov (1987), Bhabha (2002), Segato (2007), Grimson (2011) entre otros y traslucen relaciones de poder.

Relaciones de poder

Son muchos los aportes de Stuart Hall a los estudios de la identidad. Como ya anticipamos, su origen jamaicano fue determinante para el desarrollo de sus ideas. Su pertenencia al Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham y los Estudios Culturales que desde allí se desarrollaron, fueron el contexto teórico-político para su pensamiento crítico desde los márgenes políticos y epistémicos. Hall realizó numerosas críticas a los conceptos de identidad como esencia y como construcción, proponiendo un enfoque intersubjetivo superador que actualmente se puede observar en estudios de la identidad en Latinoamérica como por ejemplo en trabajos de Briones (2006) Grimson (2011) y Segato (2007). En cuanto a las críticas que realiza a la concepción de identidad como esencia, leemos por ejemplo, en su artículo *¿Qué es "lo negro" en la cultura popular negra?* (2010), lo siguiente:

El momento esencializante es débil porque naturaliza y deshistoriza la diferencia y confunde lo que es histórico y cultural con lo que es natural, biológico y genético... Además como sucede siempre con categorías históricas fijamos ese significado fuera de la historia, fuera del cambio, fuera de la intervención política. Una vez fijo, estamos tentados de usar "negro" como si fuera suficiente por sí mismo para garantizar el significado progresivo de las políticas con las que nos embanderamos... Como si pudiéramos traducir la naturaleza a la política usando una categoría racial para garantizar las políticas de un texto cultural, y como una línea contra la cual medir la desviación. (Hall 2010 294)

Pensada como esencia la identidad no tendría historicidad, no evoluciona, y ni el individuo ni el grupo tienen incidencia en ella, es fija y estable. Llevada a un extremo la identidad está inscrita en la genética, en el grupo cultural de origen, en el género, etc. Se definen y se describen cierto número de criterios determinantes, considerados "esenciales" que todos los que comparten una identidad deben cumplir. De este modo, tampoco se reconoce la heterogeneidad que existe en los grupos, ni las desigualdades, ni las diferencias de poder. Establecer un significado para un significante, "establecer la línea y medir la desviación", son cuestiones de poder. El poder es un elemento siempre presente en las conformaciones de las identidades y sin embargo no siempre explícito en el discurso más ocupado en construir "emblemas" al decir de Segato (2007)⁵.

En su artículo *¿Quién necesita identidad?*, Hall, elabora un concepto de identidad marcando su formación en una práctica discursiva, producto de relaciones intersubjetivas, en instituciones históricas específicas, emergentes "de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida" (Hall 2003 18).

Entre las críticas a la concepción de identidad construida, vemos que las identidades no sólo representan diferencias que buscan significar en ciertas direcciones y no en otras, sino que además, refuerzan la autoridad para enunciarlas, representarlas y legitimar esas representaciones. Además, vemos que hay límites a la construcción de la identidad, porque las construcciones no se harán como a los sujetos les parezca sino por un trabajo de articulación que opera bajo circunstancias no elegidas. Tener en cuenta la identidad en estos términos permite a Hall ver la praxis social como un trabajo constante de articulación que establece correspondencias no

⁵ "La conciencia práctica de ser sujeto de identidad es substituida por una conciencia obligatoriamente "discursiva" e instrumentalizadora de la propia identidad" omitiendo las formas históricas de "ser otro" (Segato. 2007)

necesarias entre las condiciones de una relación social o práctica y la manera de representarlas. La identidad es la articulación, el encuentro, el punto de sutura:

...entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan interpelarnos, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de "decirse". De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. (Hall 2003:20)

Que las identidades estén discursivamente constituidas no implica que sean sólo discurso y que se conciban como *articulación* y no como un proceso unilateral, pone la identificación, y no las identidades, en la agenda teórica.

Para seguir...

Los aportes conceptuales de los autores de origen caribeños que se han desarrollado son fundamentales para pensar las identidades como articulaciones sociales emergentes de procesos de identificación, permeables, heterogéneas e históricas.

Es importante que puedan reconocerse en las identidades las formas históricas de "ser-para-otro", como producto de una interlocución específica inmersa en relaciones específicas de poder, relaciones que se visibilizan (o no) y se reproducen. Que puedan reconocerse en las identidades "las alteridades y el conflicto, que sustenten la construcción de lo público sin menoscabo de la diversidad" como sostiene Ticio Escobar (2009).

Bibliografía

- Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Ed. Manantial. Buenos Aires.
- Briones, Claudia (2006). *Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías*. Mimeo.
- Escobar, Ticio (2009). "Más allá de las identidades". *Coloquios Internacionales*. Nelly Richard (dir). Revista trienal de Chile. Santiago de Chile.
- Fanon, Frantz (2007). *Los condenados de la tierra*. Fondo de cultura económica. España.
- (1973). *Pieles negras, máscaras blancas*. Editorial Abraxas. Argentina.
- Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura*. Siglo XXI editores. Argentina.
- Hall, Stuart (2010). "¿Qué es "lo negro" en la cultura popular negra?" En *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador. Envió editores.
- (2003). "¿Quién necesita "identidad"?" *Cuestiones de identidad cultural*. S. Hall y du Gay, Paul (comp.) Amorrortu editores. Buenos Aires. Argentina.
- Ortiz, Fernando (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Fuenlabrada. Madrid.
- Portuondo, Gladys (2000). La transculturación en Fernando Ortiz: imagen, concepto, contexto. Letralia. Edición N° 86.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Segato, Rita (2007). "Introducción e Identidades políticas/ Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global", en *La nación y sus Otros*. Buenos Aires, Prometeo.

Todorov, Tzvetan (1987). *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI. México.

**REPRESENTACIONES POSIBLES DEL CARIBE. CHOQUES,
COINCIDENCIAS Y DIVERGENCIAS**

Bárbara Jelen
Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.)

A continuación, trabajaremos una selección de textos que conforman la obra poética de tres autores cubanos (Nicolás Guillén, Roberto Fernández Retamar y Zoé Valdés) para analizar las imágenes del Caribe que construye cada uno desde sus diferentes metodologías, ideologías y concepciones estéticas para, de ese modo, vislumbrar choques, coincidencias y divergencias de la imagen (o las imágenes) que cada poeta construye de dicho país y de lo caribeño en general.

Comenzaremos, basándonos en un criterio cronológico, por Nicolás Guillén. Precursor de la poesía negra antillana, en su poemario *Motivos del son* (1930), este poeta intenta incorporar, como parte de la identidad cubana, la figura del negro descendiente de africanos que había sido traído a América como mano de obra esclava para trabajar en los cultivos azucareros, base de la economía caribeña. Ésta era, en su época, una figura desplazada que Nicolás Guillén pone en el centro de la escena y la configura como el eje de esa identidad, dejando de lado una concepción telúrica de la esencia de lo cubano. Sin embargo, la presencia del negro, de “lo africano” no es pura en sus textos sino, por el contrario, se encuentra diluida por su injerencia dentro de la cultura cubana, como parte del proceso de transculturación⁶ que se llevó a cabo en la isla, según el término acuñado por Fernando Ortiz:

Guillén procura “desentrañar el jeroglífico” sin perjuicio de la madeja ni desdén de la calidad del hilo que desea entresacar, es decir, consciente de que no será ya lo africano puro aquello que determina su carácter dentro de “lo cubano”, toda vez que en el proceso de transculturación, “lo africano” se encuentra diluido en el gran ajiaco de la cubanidad. (Fuentes 64)

Esa presencia aparece en sus poemas representada, por medio de la música, la cual permite vislumbrar a partir del ritmo que Guillén entreteje con sus palabras los rasgos que también conforman la identidad de su tierra. Este ritmo resulta ser uno de los pilares de la identidad afrocubana que el poeta busca destacar para otorgarle un valor central a aquello que, hasta el momento, resultaba marginal e imposible de concebir como parte de la literatura. Por lo tanto, el ritmo a través del cual forja su poesía, ese polirritmo⁷, según lo define Benitez Rojo, establece una forma de resistencia de la propia cultura:

¿Por qué te pone tan bravo,
cuando te dicen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;
caridad te mantiene,
te lo da to.
te queja todavía,

⁶ En palabras de Fuentes, el concepto de Fernando Ortiz es definido como un “Fenómeno amplio y complejo que es el choque entre culturas, en el que tanto se ganan como se pierden características en pro del alcance de una nueva figura cultural.” (Fuentes 64)

⁷ Según Celina Manzoni, la noción de polirritmia establecida por Benitez Rojo remite a ritmos que son cortados por otros ritmos, que son cortados por otros ritmos y así de forma sucesiva y le otorga a las culturas caribeñas una forma de resistencia. (cf. Manzoni 6)

negro bombón;
majagua de dril blanco,
negro bombón;
zapato de do tono,
negro bombón. (...) (Guillén 15)

Además de un visible intento por recuperar el habla del negro que, como dijo Manzoni, tiene el objetivo de recuperar esa lengua como espacio de resistencia ya que asume lo popular en la lengua de la cultura, en este poema, vemos la utilización del ritmo en consideración a lo dicho anteriormente (cf. Manzoni 13). Es un rimo que remite a la música propia de esa zona, resultado de la confluencia de culturas y que, asimismo, evoca una cosmogonía, un vínculo con lo ritual y lo ancestral, con lo espiritual y lo primitivo:

Guillén se erige como “babalocha” (sacerdote en voz yoruba), que envuelve con su propio canto al que escucha para llevarlo a un éxtasis como rito de mediático, proceso gradativo de “inspiración” basado en la repetición de frases, sentido del ritmo que permite una concentración emotiva que eleva a la persona hasta un estado participativo con lo suprasensorial que en la cultura africana son las deidades de la naturaleza, imposibles de alcanzar en estado pasivo o contemplativo. (Fuentes 68)

En este sentido, esa música, guiada principalmente por el ritmo, exige una danza despojada donde el cuerpo desnudo cobra protagonismo:

Tanto tren con tu cuerpo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren. (Guillén 16)

En consonancia con la recuperación del habla del “negro bozal”, tanto esta filiación con lo africano como la desnudez de los cuerpos, también se presentan como símbolos de resistencia porque implica una oposición a la cultura civilizatoria del otro-conquistador al que Guillén contrapone la figura del negro pero que, sin embargo, también reconoce como parte de la identidad cubana. Es esta misma desnudez la que sorprendió a los viajeros conquistadores apenas llegaron a las tierras de aquél continente desconocido. Por lo tanto, revalorizar esa desnudez, también implica revalorizar esa imagen del Caribe previa a la conquista, es decir, revalorizar lo propio, lo auténtico, lo autóctono.

Sin embargo, Nicolás Guillén no desconoce tampoco la parte criolla que constituye la identidad de “lo cubano” y, por eso, como afirma Nancy Morejón en su Prólogo a *Sóngoro Cosongo*, al “son” africano, triste y melancólico, el poeta le inyecta el carácter alegre, ingrediente criollo, que conforma también esa identidad⁸:

Camina y no llore, negra
ve p`allá;
camina, negra, y no llore,
ven p`acá;
camina, negra, camina,
que hay que tener voluntad! (Guillén 21)

⁸ “El `son` (...) es de sentido burlón y hasta sarcástico, el que desvela la misma ligereza en la que se convierte la tristeza y melancolías africanas, para llenarlas de alegría y de `choteo`criollos.” (Fuentes 70)

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Un año después, publica su libro *Sóngoro Consongo* (1931). Éste trata acerca de la forma de vida que desarrollan los africanos en Cuba, sus miserias y sus alegrías, sus costumbres y los vituperios que deben afrontar, pero es también allí donde el poeta introduce la presencia del blanco. Entonces, como producto de la interacción entre ambos, nace el mulato, que será ahora la nueva figura protagónica y representativa. De esta manera, Nicolás Guillén reconoce el mestizaje como lo constitutivo de la identidad caribeña:

En esta tierra, mulata/ de africano y español/ (...)
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don,
y hay títulos de Castilla/ con parientes en Bondó; (Guillén 29)

El carácter heterogéneo de esta cultura no es dado únicamente por la influencia del blanco sobre el negro, sino también del negro sobre el blanco:

Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol,
y busca en Harlem y en La Habana
jazz y son,
lucirse negro mientras aplaude el bulevar,
y frente a la envidia de los blancos
hablar en negro de verdad. (Guillén 31)

Más allá de este abandono del intento de reproducir el habla del negro, siguen apareciendo poemas como “Canto negro” (Guillén 33) donde, por medio de las onomatopeyas, que remiten a la lengua africana, vuelve a cobrar valor el significante, en pos de configurar, nuevamente, en forma de poema, el ritmo característico de dicha cultura y dejar de lado, como dijimos anteriormente, la predominancia del significado para darle lugar al carácter formal de la lengua:

¡Yambabó, yambambé!

Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo,
baila yambó sobre un pie.
(...)
Tamba, tamba, tamba, tamba
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba que el negro tumba: (...)

En ese poema, aparece también un juego de palabras característico de esa zona, entre los sentidos de la palabra “tumba” que puede referir, al mismo tiempo, al sustantivo “tumba” pero, a la vez, al verbo “tumbar” que remite, por un lado, a tumbar la caña y, por otro, a “tumbar” a la mujer en el tumbadero (cf. Manzoni 12), con la connotación sexual propia de dicho sentido. En relación a esto, la sexualidad es otro elemento que cobra protagonismo en los poemas de este libro que entra en estrecha relación con la desnudez de los cuerpos mencionada antes y que aboga por el carácter negro de esa cultura, puesto que deja de lado la racionalidad y civilidad del blanco, en pos de la irrefrenable sed irracional del negro:

En el agua de tu bata
todas mis ansias navegan:
rumbera buena,
rumbera mala.

Anhelo de naufragar
en ese mar tibio y hondo: ¡fondo del mar! (Guillén 34)

En otros poemas de este libro, el poeta hace referencia a las palmeras, a las maderas típicas de la zona, como el ébano, a la “mujer nueva” que es la mujer mulata, es decir, a todo aquello que conforma ese folclore cubano que se produce como una interacción y posterior síntesis de las diferentes culturas que entran en diálogo dentro de ese territorio.

De esta manera, mediante su poesía, Nicolás Guillén busca recuperar el componente africano de dicha cultura pero sin abandonar el carácter mestizo, sino por el contrario, reconoce este carácter como el principal. Indaga, en sus poemas, sobre “lo cubano” auténtico y busca conformar la idea de la identidad cubana, de la cubanidad.

Para Roberto Fernández Retamar, poeta de la revolución y representante del coloquialismo poético, esa concepción de la identidad ya no responde completamente a la imagen que conforma el Caribe en su época:

Comprendo que esperaras que yo te hablara
del tamtam de mi sangre,
de la gran selva lustrosa donde cruza chillando el loro,
de la centella caída frente a mis ojos,
(...)
Comprendo, querido amigo, que necesitabas la savia salvaje
que yo podía aportarte, con un pedazo de sol en una mano
y en la otra la maraca que solo el amanecer lechoso logra amainar.

Pero, ¿cómo quieres que te escriba
con el aire acondicionado que no marcha bien
en este piso de hotel, este tremendo día de verano,
y a los pies La Habana brillando
como un collar, llena de autos ruidosos y polvorientos,
con docenas de restaurantes y cabarets y ninguna
palmera a la vista? (Retamar 78)

En este poema, perteneciente al libro *Buena suerte viviendo* (1962 -1965), posterior a la Revolución Cubana, Roberto Fernández Retamar muestra claramente lo que significó el ingreso de la modernidad para una ciudad como La Habana y como, irremediamente, todo ese tránsito de nuevas tecnologías, aunque mucho más austera que en otros territorios, modificó la vida de los habitantes de esa ciudad, introduciéndose en su cultura y cambiándola para siempre. La globalización, que tuvo su inicio con la conquista de América, es una máquina irrefrenable que avanza cada vez con más ímpetu. No se trata, ahora, de mantener una “pureza cultural”, donde sólo sería puramente caribeño aquello directamente relacionado con lo mulato y sus características culturales, sino que esa tecnología comienza a ocupar tantos espacios que es imposible negar su participación en una identidad nacional que se encuentra en permanente cambio. Entonces, “lo caribeño” comienza a incluir también todos esos nuevos elementos que forman parte de la cotidianidad de sus habitantes. Lo salvaje, lo irracional, el ritmo se desdibujan y dan lugar a “lo nuevo” que avanza a paso firme.

De esta manera, la palmera, uno de los símbolos propios del Caribe, imagen prototípica de esa zona, se desvanece y, en su lugar, aparece el aire acondicionado encargado de eliminar las diferencias. Podemos pensar a éste como el símbolo de la imposición de una cultura sobre la otra, el símbolo de la progresiva desaparición de esa cultura autóctona y original. Ni siquiera el clima propio se conserva: la cultura del otro se ha perpetuado de tal manera que hasta este elemento natural se encuentra trastocado. Sin embargo, cuando nos referimos al otro, en este caso, no nos referimos a la cultura europea sino, ahora, a la cultura del consumo: el consumo ha hecho, parece decirnos Retamar, una segunda conquista que, ya en esa época, estaba produciendo la paulatina muerte de la cultura autóctona. Esto sucede, en un país que ha comenzado a transitar el comunismo como sistema político, social y económico. Sin embargo, vemos en este texto de

Retamar, que la presencia del capitalismo y el consecuente avance del consumismo a nivel mundial, de algún modo se hace sentir en la isla.

Entonces, la propia identidad no se constituye, como lo establecía Guillén, sobre la dicotomía blanco-negro que tendrá su síntesis en el mulato, sino que, en este caso, la cuestión pasa por otro lado: comunismo/capitalismo, cultura/consumismo son los ejes que establece este poeta como contraposiciones posibles en base a las cuales se configura dicha identidad. El otro ya no está en España, sino en EE.UU. Por lo tanto, lo básicamente caribeño, pero que Retamar hace extensivo a todo lo latinoamericano, reside en el espíritu de unión y revolución, de lucha, de resistencia contra ese sistema que avanza y parece dominarlo todo, en la búsqueda de la alegría – punto de concordancia con Guillén-, la belleza y la verdad.

No se puede dejar de considerar que Retamar escribe desde una perspectiva marxista, por lo tanto, cree en la injerencia de la literatura en la realidad. Los derrotados son los protagonistas de sus poemas: ni blanco, ni negros, ni mulatos o todos ellos juntos. No hay razas. O, en todo caso, la única “raza” que vale y que, como poeta, él se ve en el deber de revalorizar, es la de los que luchan contra el poder con el objetivo de lograr un mundo mejor: los “locos, tristes, ladrones, robados, mendigos, masticados, monstruos, hermanos” (Retamar 175)

A la vez, existen lazos en común con ciertos tópicos trabajados por Guillén, en relación a la construcción de la identidad caribeña. En el poema “África en ti” (Retamar 188) que no forma parte de ningún libro independiente pero que aparece recopilado en su antología *Una salva de porvenir* (2012), encontramos una alusión al ingrediente africano de su cultura:

Has conservado en ti el recuerdo de África
Adonde fuiste con candor casi de niña,
Y de donde regresaste tristísima, amargada,
No solo ni primordialmente por la negra madre oscura,
Aunque allí te abrumaron la terrible pobreza en que la dejaron,
Las pavorosas enfermedades con las cuales
Combatiste día y noche.

Al igual que en la poesía de Guillén, el carácter insular del territorio y, como decíamos antes, la alegría más allá del sufrimiento, cobra presencia en sus textos:

A lo largo de la isla, somos menos que los que
Diariamente deambulan por una gran ciudad.
Somos menos: un puñado de hombres sobre una cinta
De tierra
Batida por el mar. Pero
Hemos construido una alegría olvidada. (Retamar 54)

Aparece también mencionados y exaltados los valores del negro y del mulato pero, como decíamos anteriormente, el eje a partir del cual construye la identidad cubana trasciende el concepto de raza y se vincula a la función de cada uno dentro del sistema de producción. No es sólo el negro que trabaja en el cañaveral, como era el caso de Guillén, el marginal que el poeta busca redimir, sino cualquier trabajador, cualquiera que sufra la explotación de ese sistema económico:

Sobre el campo, ennegrecidos al terminar de cortar la
última caña quemada
(-Esta es para ti.
-No: es para ti),
en la loma, las manos tendidas:
-Mario García. Soy carpintero.
-Roberto Fernández. Soy maestro. (Retamar 54)

Viajando un poco más en el tiempo, nos encontramos con la poeta cubana Zoé Valdés, nacida durante el año de la Revolución pero de ideología anti-castrista que actualmente reside – exiliada- en Francia.

La primera parte del libro *Cuerdas para el lince* (1999), llamada “Predilección del lince” (Valdés 12) comienza con un epígrafe de José Lezama Lima que expresa: “¿Qué encontraremos en aquel confin?” (Ibid.) Esta pregunta, desde el principio del libro, abre el juego para establecer relaciones entre un acá y un allá cuya distancia es inasible, inalcanzable, imposible. Podemos pensar que ese “confin” es Europa pero también, pensando el lugar desde donde la poeta escribe, puede ser el Caribe, aquella tierra recóndita, el otro lado del mundo: las antípodas. De esta manera, la autora abre el juego para pensar desde dónde está estableciendo su discurso: desde acá o desde allá, cuál es su punto de partida y cuál su punto de llegada.

Zoé Valdés habla del Caribe pero desde el otro lado, desde la visión de enfrente, y esto lo lleva a cabo en dos sentidos si pensamos su poesía en relación a la de los poetas anteriores. Por un lado, escribe desde Europa y, por el otro, escribe desde el capitalismo. Ella habla desde su individualidad, traduciendo en poesía su experiencia de ascenso social. Aquí la presencia del ritmo no responde a una búsqueda de la identidad cubana, como ocurría en los textos escritos por Nicolás Guillén, sino que apunta a una cuestión vinculada a rescatar cierto valor estético en sus escritos:

Duerme a oscuras
necesita más un pájaro que un timbre
duerme entre tinieblas
necesita más un pájaro que unas pestañas
la amigdalitis endosa el alma
duerme a solas
en mañanas tambaleándose
pulcra besando abejas
necesita más una gárgara que un pájaro
duerme la que late en la nuca
la que aspira porosa el pájaro
tobogán de la torpe. (Valdés 57)

Sin embargo, en estos poemas, construye una imagen de la identidad caribeña, quizás más allá de las intenciones de la propia autora, pero que ya no está dada por dicotomías sino que en ella confluyen las diferencias, ya no hay lo uno y lo otro, sino que todo permanece en constante mezcla y confusión. La figura del lince aparece como representación de esa mezcla, a esta altura indisoluble e indistinguible. El lince encarna esa indistinción: es salvaje pero a la vez astuto, habita tanto en África como en Europa, es tanto lo uno como lo otro, lo propio y lo ajeno. En este sentido, las referencias literarias y culturales que utiliza la autora remiten tanto a Europa (sobre todo referencias literarias: Proust, Henri Michaux, la cultura greco-latina, el psicoanálisis), como a África (referencias continuas a la religión egipcia) a Estados Unidos (Sting, el rock en general) y a Latinoamérica (José Lezama Lima), sin distinción, permaneciendo todas en un marisma de citas que confluyen y conviven de forma armónica.

Sin embargo, comparte ciertos tópicos con los poetas anteriores como es el caso del mar y la desnudez. En relación al mar, aparecen los viajes, la soledad, la huida pero también la confluencia de las distintas culturas, como vemos en el caso del poema citado. El mar traduce porque el mar traslada sentidos, lleva de un lugar a otro lo mismo pero de modo diferente, une y al mismo separa esas dos culturas cuyas diferencias parecen, cada vez, más indistinguibles:

Traduce el mar
para consagrar las fuentes del desierto
los santos escupen oasis en las bocas
Él llega como la arena
constante furtivo quemante
ama esa extraña soledad de ola. (...) (Valdés 29)

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

También reaparece en la poesía de Valdés, el cuerpo desnudo, pero no es, en este caso, una desnudez sensual y festiva, sino una desnudez mutilada, sufrida, coartada:

Ella le brinda mandrágora se tasajea el ombligo
Y pestaña delineada por el kohol
Nefertiti la bellísima
desnuda y enjoyada bajo los rayos del sol
con el torso mutilado eso sí
el lóbulo mordido el ojo izquierdo en blanco (...) (Valdés 26)

A diferencia de los otros dos poetas, su poesía es intrincada y repleta de imágenes que se superponen unas a otras, dificultando en muchos casos acceder a un significado concreto. El carácter estético es el que predomina en sus textos. La imagen que de sí misma o de ese “yo lírico” audazmente femenino que construye la autora es, justamente, a diferencia de los otros dos poetas, rebosante de un carácter puramente singular. El “yo colectivo”, que predominaba en los poetas anteriores, se elimina. Síntoma también de la posmodernidad, el individualismo crece al ritmo de las grandes ciudades:

Yo nunca fui casta zorra sí
nadie me enseñó la malicia yo nací con ella
muy temprano empecé a latir y no masacré mi ritmo
yo nunca fui casta ¿para qué sirve ser castos?
si aunque sea de terror temblando de precauciones
amarnos es lo único que queda. (Valdés 71)

En esta poeta, las consecuencias de la globalización que habían empezado a trazarse en los poetas anteriormente trabajados, llega a su extremo. A partir de la lectura de este poemario, podemos pensar que, a esta altura de la historia, ya no resulta tan fácil determinar qué es lo propio y qué es lo ajeno, y esa imposibilidad, esa indistinción forma también parte, en esta época, paradójicamente, de lo propio de Cuba y del Caribe en general.

A modo de conclusión, podemos decir que estos tres poetas plantean diferentes concepciones de la identidad caribeña y, en particular, de lo cubano, que se encuentran en estrecha relación con sus contextos de producción, sus propias concepciones estéticas e ideológicas, pero que también funcionan como representaciones de momentos culturales determinados, que si bien giran siempre en torno a ciertas matrices culturales comunes, otorgan distintas respuestas a lo que en cada momento se pueden considerar las tensiones a partir de las cuales se construye la imagen del Caribe y su propia identidad. Por lo tanto, nos dejan abierto el interrogante en cuanto a qué es lo propio del Caribe hoy en día y nos invitan a seguir elaborando respuestas posibles para esta pregunta que nunca terminará de cerrarse.

Bibliografía

- Guillén, Nicolás (1947). *El son entero. Suma poética (1929-1946)*. Buenos Aires: ed. Pleamar.
- Fernández Retamar, Roberto (2012) *Una salva de porvenir. Nueva Antología Personal*. Buenos Aires: ed. Colihue, Col. Musarisca.
- Fuentes de la Paz, Ivette (2006). “Lo ‘africano’ como una de las expresiones de la cubanidad: el caso del mestizaje en la obra de Nicolás Guillén”, *Hipertexto* 3: 64-71.
- Manzoni, Celina (2007) *Teóricos N° 15 y 16. Literatura latinoamericana II*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (U.B.A.).
- Valdés, Zoé (1999). *Cuerdas para el linco*. Barcelona: ed. Lumen.

VOCES NEGRAS EN LA NOVELA HISTÓRICA HISPANOAMERICANA – UN PANORAMA POR LA REGIÓN CARIBEÑA

Mag. Liliam Ramos da Silva
UFRGS

El presente artículo presentará los resultados parciales de la investigación *Vozes negras no romance hispano-americano*, desarrollada en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, en la cual se busca encontrar y analizar todas las novelas publicadas en la América hispánica cuyos protagonistas sean negros -con recorte por la región caribeña-. Es importante aclarar algunos temas para una mejor comprensión de este trabajo: se comenzará por la definición del objeto de estudio. Cuando se habla de literatura negra o literatura afrodescendiente, o literatura afrocaribeña, por ejemplo, se siguen las premisas de estudio del *Grupo de Pesquisa Híbridações nas Américas*, que propone, según la investigadora brasileña Zilá Bernd (2013), una articulación entre textos dada por una manera negra de ver y de sentir el mundo, transmitido por un discurso caracterizado por el deseo de rescatar una memoria negra olvidada que puede darse a través del nivel de elección lexical, de los símbolos utilizados o de la construcción del imaginario. El negro aparece como el sujeto de enunciación, como el vocero de la comunidad a cual pertenece, independientemente del color de la piel de los escritores o de su comprometimiento con la causa del negro. Otro tema importante es que las obras consideradas en la investigación son novelas publicadas, es decir, si hay otro tipo de relatos (orales, por ejemplo, o textos que no fueron publicados por editoriales) en este primer momento quedarán afuera del *corpus*, visto que la idea es también analizar las publicaciones que salen desde sus países y que, efectivamente, circulan por los países hispanoamericanos en cuanto a la representación del protagonista negro en el género novela.

La escritura que se repite

Si las regiones en las cuales se ubican hoy Perú y México fueron las que más recibieron esclavizados africanos durante los siglos XVI y XVII, la presencia más significativa de este tipo de sistema en colonias seguramente ocurrió en las islas caribeñas, principalmente entre los siglos XVIII y XIX. Dicha región siempre ha sido un espacio *desde* y *sobre* el cual muchos teóricos e intelectuales se debrozaron para análisis y, de hecho, se perciben características comunes en las literaturas afro-descendientes que circulan por allá. Se puede citar al escritor y teórico cubano Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1998) quien señala que específicamente las islas del Caribe forman un espacio de diálogo sobre la cultura y la visión de mundo sea en Jamaica, Cuba, Martinica o Haití, con sus diferentes lenguas y/o dialectos. El cubano define el texto caribeño en general como “excesivo, denso, *uncanny*, asimétrico, entrópico, hermético” (Benítez Rojo, 1998) en el cual no hay centro ni bordes, pero dinámicas más o menos comunes que, gradualmente, van asimilándose a contextos indoamericanos, africanos, europeos y asiáticos hasta el punto de esfumarse. La literatura caribeña se desarrollaría, por lo tanto, sin dejar como supuesto implícito un único eje central, yendo en distintas direcciones estéticas y epistemológicas. El cruce de culturas ocurrido en Caribe a lo largo de los siglos las diferenció de las culturas hegemónicas europeas que se sirvieron de los dogmas de la Iglesia Católica y de la imposición forzada de valores racionales durante el periodo colonial.

Eurídice Figueiredo (2011), investigadora brasileña de la UFF, apunta que si para Edouard Glissant el origen de los afrodescendientes es el barco negrero, para Benítez Rojo (1998) el universo de la Plantación de caña de azúcar constituye el inmenso archivo de Caribe, cuyo macrosistema explica la cultura y el modo de vivir de los caribeños hasta nuestros días. Utiliza Plantación con P mayúscula para indicar no solo la existencia de plantaciones como también el tipo de sociedad que resulta del uso y abuso de ellas. La Plantación “produjo” alrededor de 10 millones de africanos esclavizados, además de ayudar a producir capitalismo mercantil e industrial al mismo tiempo en que aceleró el subdesarrollo africano:

Seamos realistas: el Atlántico es hoy el Atlántico (con todas sus ciudades portuarias) porque alguna vez fue producto de la cópula de Europa – ese insaciable toro solarcon las costas del Caribe; el Atlántico es hoy el Atlántico – el ombligo del capitalismo – porque Europa, en su laboratorio mercantilista, concibió el proyecto de inseminar la matriz caribeña con la sangre de África (...) hay que convenir en que a.C. (antes del Caribe) el Atlántico ni siquiera tenía nombre. (Benítez Rojo, 1998, s/p).

En el espacio del Caribe, cuya condición colonial trajo consigo la pérdida de una gran parte de su memoria, a menudo se problematiza la relación entre el discurso literario y el devenir histórico; para tanto, es una literatura que se caracteriza por la búsqueda de una identidad sociocultural desde la indagación del pasado. A partir de la publicación de *El reino de este mundo* (1949), del cubano Alejo Carpentier, las novelas históricas caribeñas contribuyeron a incrementar cada vez más un proceso de descolonización cultural desde su propio imaginario. Para Silva (2014), la publicación marca un momento importante en la literatura hispanoamericana y mundial: el cubano Alejo Carpentier rescata, al (re)contar la historia de la revolución que resultó en la primera (y única) República Negra de las Américas – Haití – los valores culturales de los africanos, prohibidos y rechazados durante la travesía al continente americano y en la sociedad esclavista. Al describir el término *real maravilloso* como un concepto-clave de las Américas, ejemplificado a través de la práctica del vudú, el autor hace una interpretación activa y consciente de la realidad hispanoamericana, conformada por las diversas identidades de los habitantes del continente, con destaque a la de los negros, que traen consigo una cultura proliferante, una religión viva, que se mezcla a las prácticas europeas e indígenas realizadas en espacio americano.

Paradójicamente, Benítez Rojo (1998) señala que a pesar de ser una de las primeras tierras en América a ser conquistadas y colonizadas por los europeos, es, en términos culturales, una de las regiones menos conocidas del continente, básicamente por su fragmentación, inestabilidad, aislamiento, desarraigo, además de su dispersa historiografía. Todavía añade que el mundo contemporáneo sigue navegando el Caribe con los mismos juicios y propósitos de Cristóbal Colón: los ideólogos, tecnólogos, especialistas e inversores llegan con el propósito de aplicar “acá” los métodos y dogmas de “allá”, y acaban definiendo la región solamente en términos de su resistencia a las distintas metodologías imaginadas para su investigación. Los diferentes idiomas que se hablan en las islas – español, francés, inglés y holandés – juntamente con los dialectos aborígenes que se unieron a los europeos formando el *créole*, el *papiamento* y el *surinamtongo* dificultan la comunicación, así como los códigos caribeños que conforman la región como una “espesa sopa de signos”. Al referirse al Caribe bajo la nueva perspectiva de estudio del Caos⁹, señala que mismo con el desorden es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente. Sin embargo, aunque esté de acuerdo con la teoría de Glissant sobre “el Mismo y el Diverso”, en la cual el martiniqueño pone en relación la cultura occidental (Mismo) con las culturas aborígenes (Diverso), el cubano prefiere hablar de “conjunto discontinuo” que estaría muy a tono con los objetivos del Caos: “Caos mira hacia todo lo que se repite, reproduce, crece, decae, despliega, fluye, gira, vibra, bulle” (Benítez Rojo, 1998, s/p).

Los protagonistas de la escritura caribeña

La existencia de una literatura caribeña abarca dos visiones: ora no hay una literatura caribeña, sino literaturas locales, escritas desde los distintos bloques lingüísticos del Caribe, ora hay dinámicas comunes que se expresan con más o menos regularidad dentro del Caos asimilándose gradualmente a contextos africanos, europeos, indoamericanos y asiáticos hasta esfumarse ya que se desarrolla en un espacio sin centro y sin límites. En *La isla que se repite*, al sugerir que se vaya más allá del sistema de oposiciones binarias al cual se le encerró al Caribe: negro/blanco, esclavo/amo, anticolonialista/colonialista, dominado/dominador, elite/pueblo, etc.,

⁹ El autor utiliza Caos con mayúscula para diferenciarlo de la definición convencional.

Benítez Rojo acota que se puede considerar el Caribe desde el ángulo más amplio de un sistema interactivo, que a partir de la particularidad de su literatura nacional/regional se involucra en un espacio más abierto de caracterizaciones y definiciones que puede encontrar similitudes entre las producciones culturales debido a su origen histórico. Sin embargo, el ensayista no pretende buscar el origen de lo caribeño por considerar una tarea inútil, y busca comprender de qué forma las literaturas van desarrollándose en este espacio.

Aunque este trabajo se proponga a analizar la producción literaria de lengua española del espacio caribeño, no hay como no citar importantes intelectuales y escritores francófonos de las islas colonizadas por los franceses. La contribución francesa para las independencias y aboliciones fue menester en el desarrollo de las colonias europeas, y los textos de los francófonos son intentos de representación de un pensamiento colectivo sobre el Caribe. Alrededor de los años 30, con el surgimiento de movimientos como el negrismo cubano o la negritud francófona, las artes de origen africano comienzan a ser observadas y valoradas por los negros y, luego, por todo el mundo. Los intelectuales de la isla de Martinica Aimé Césaire (1913 – 2008), Franz Fanon (1925 – 1961), Edouard Glissant (1928 – 2011), Raphaël Confiant (1951, -) y Patrick Chamoiseau (1953, -), el cubano Nicolás Guillén (1902 – 1989) y los haitianos Jacques Roumain (1907 – 1944) y René Depestre (1926,-)¹⁰ pensaron el tema del negro incluido en el sistema de transferencias culturales caribeñas, renovando las imágenes de los afrodescendientes de esclavizados en los contextos nacionales de las letras de sus respectivos países.

En los estudios para el desarrollo de este trabajo, el concepto que conlleva la investigación es el de *transculturación*, propuesto por el cubano Fernando Ortiz en los años 40, volviéndose un concepto clave de las identidades americanas al presuponer que del contacto entre dos o más culturas siempre surgirá algo nuevo, en permanente transformación. Para Zilá Bernd, aunque cuando las colectividades tienen la tendencia de reproducir las matrices, hay desvíos, transgresiones, desplazamientos, sino subversión total de los modelos. Benítez Rojo también rechaza el concepto de mestizaje pues la concepción del término vino desde afuera, en una observación sobre el ser caribeño:

El elogio del mestizaje, la solución del mestizaje, no es originaria de África ni de Indoamérica ni de ningún Pueblo del Mar. Se trata de un argumento positivista y logocéntrico, un argumento que ve en el blanqueamiento biológico, económico y cultural de la sociedad caribeña una serie de pasos sucesivos hacia el “progreso”, y por lo tanto se refiere a la conquista, la esclavitud, la neocolonización y la dependencia (1998, s/p).

Edouard Glissant, novelista, poeta y ensayista, postula como marca de la identidad una visión geopolítica, y no una definición étnica y epidérmica como la de la negritud: para él, la *antillanidad* se define por un sentimiento de la unión de las islas, lo que él llamará de *Poétique de la Relation*/Poética de la Relación, apuntando a la complementariedad de las islas multifacéticas por las identidades plurales, por el hibridismo y también por la *créolisation*. Glissant usa una palabra de su invención, *digénesis*, para hacer referencia a la gestación de esas culturas que tuvieron por vientre el barco negrero y que descubrieron el mundo en la sangre y el terror. Figueiredo (1998) señala que el martiniqueño no apreciaba los esencialismos universalistas de la negritud de Aimé Césaire y de la criollización de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, pues había percibido tempranamente que los pueblos híbridos del Caribe tenían mucho más en común entre sí que con esa generalidad que se designaba por el nombre de *negros*. Observa Martinica, su isla natal, aislada de las otras islas, mirando siempre hacia afuera (África y/o Francia) cuando, en realidad, formaba parte de un archipiélago al cual le daba la espalda. Hay

¹⁰ Quedamos solamente con los escritores e intelectuales de las islas caribeñas. Sin embargo, la región del Caribe abarca todos los países bañados por el mar Caribe. Entonces, pasamos a contar con otros textos que desarrollan la temática de la diáspora negra dentro del contexto caribeño: León Gontran Damas, de la Guayana Francesa (1912 – 1978), los estadounidenses Langston Hughes (1902 – 1967) y Claude McKay (1889 – 1948) y el colombiano Manuel Zapata Olivella (1920 – 2004) son nombres representativos del pensamiento de la negritud.

que recordar que, desde 1635 hasta hoy, Martinica es un departamento de ultramar francés que constituye una región ultra periférica de la Unión Europea (así como la isla de Guadalupe y la Guayana Francesa) y que en la época de Césaire y Franz Fanon los libros escolares de las Antillas enseñaban sobre “nos ancêtres les Gaulois” y las cuatro estaciones de “notre climat tempéré” (Figueiredo, 1998).

Resultados preliminares de la investigación

Según Benítez Rojo (1998, s/p) “si tomamos las novelas más representativas del Caribe vemos que en ellas el discurso de la narración es interferido constantemente, y a veces casi anulado, por formas heteróclitas, fractales, barrocas o arbóreas.” La producción de una literatura afro hispano caribeña con el protagonismo del negro se fija en especial en las islas de Cuba y Puerto Rico, además del Caribe guatemalteco, colombiano y venezolano. Desde la época colonial, el negro figura como protagonista en novelas que se leían en los círculos culturales de Cuba, y entre los años de 1838 y 1841 comienzan las producciones del metagénero *testimonio antiesclavista*. Según las investigaciones del proyecto *Vozes negras no romance hispanoamericano*, durante el siglo XIX se publicaron 16 novelas cuyo protagonista era negro, y, de éstas, 9 eran de escritores cubanos y 1 de un escritor de Puerto Rico (los demás, 3 eran de colombianos, 2 de venezolanos e 1 de guatemalteco). Dichas novelas se caracterizaban por presentar una visión estereotipada del negro sumiso, obediente, distante de sus orígenes africanos y cada vez más deseando igualarse a los blancos en su cultura y costumbres o entonces marcadas en relatar apenas la violencia y los abusos psicológicos sufridos por los negros esclavizados.

El siglo XX se caracterizó por la producción de novelas históricas con temática afro del Caribe continental en especial por parte de los colombianos Manuel Zapata Olivella y sus hermanos Juan Zapata Olivella (1922 - 2004) y Delia Zapata Olivella (1926 - 2001) que privilegiaron la voz afro colombiana en poesías, novelas, ensayos y centros folklóricos de rescate de la cultura afro¹¹. De acuerdo con Valero (2013), en Colombia solo a mediados del siglo se adjunta el prefijo *afro* para caracterizar la literatura escrita por determinados autores (de diferentes orígenes, distintas filiaciones estéticas y variadas visiones de mundo) que intentaban construir una etnicidad incluyéndose en un complejo de significados históricos y culturales. La gran obra de la literatura afro colombiana - ¿y por qué no decir afro hispanoamericana? - es la novela *Changó, el gran putas* (1983), de Manuel Zapata Olivella¹², considerada la saga de la negritud en tierras colombianas - y americanas en general - presentando como tema la diáspora del pueblo africano en las Américas y la formación de la cultura afro hispanoamericana¹³. Abarca 5 siglos de la odisea del pueblo africano en este continente, en que cada parte de la obra se basa en un hecho histórico concreto y como tal se encuentra delimitada por un espacio, un tiempo y personajes específicos.

Los negros se muestran, en la mayor parte de la novela, como la voz colectiva, juntamente con los orishas - como Changó - y los ancestros. Según el mito africano, Changó, en su forma

¹¹ Se puede apuntar otros colombianos que también produjeron novelas históricas con protagonistas negros: Gregorio Sanchez (*Las brujas de la mina*, 1938); Arnoldo Palacios (*Las estrellas son negras*, 1949); Hazel Robinson (*No give up, man! No te rindas!*, 1959); Germán Espinosa (*La tejedora de coronas*, 1984) y Francisco González (*María sigue siendo virgen*, 2000). Las novelas de Juan Zapata Olivella son *Historia de un joven negro* (1983); *Pisando el camino de ébano* (1984); *Cincuenta testimonios* (1985); *Tres mulatos de la revolución* (1986); *Entre dos mundos* (1990) y *Una mujer sin raíces* (1991).

¹² Otras novelas históricas del Zapata Olivella más reconocido: *Tierra mojada* (1947); *Chambacú, corral de negros* (1963) y *En Chimá nace un santo* (1964). Asimismo hay que destacar su autobiografía en *¡Levántate, mulato! Por mi raza hablará el espíritu* (1990) y las producciones ensayísticas *Las claves mágicas de América* (1989) y *El árbol brujo de la libertad; África en Colombia: orígenes, transculturación, presencia, ensayo histórico-mítico* (2002).

¹³ La autora de este trabajo hizo su disertación de maestría cotejando las obras *Changó, el gran putas* (1983) y *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro. Liliam Ramos da Silva es la investigadora del primer trabajo académico de Zapata Olivella hecho y publicado en Brasil. La investigación está disponible en <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/4530>>

humana, era el rey de la ciudad de Oyo, capital Yoruba. Con el paso del tiempo, se volvió tan cruel y tirano, que el pueblo ya no lo soportaba más y lo echó del palacio con sus mujeres (las más conocidas son Iansá, Oshún y Oba). Al no conseguir regresar, y abandonado por todos, se ahorca en la floresta; la noticia corre y los nuevos jefes de Oyo van hasta la floresta pero no encuentran el cadáver, que desapareció en las entrañas soturnas de la tierra. Los jefes, ahuevados, construyen un templo en el lugar del suicidio y vuelven exclamando que Changó no estaba muerto, sino se había transformado en orisha. Él lanza una maldición diciendo que los negros serían desterrados, así como él, y serían llevados a un continente lejano y extraño, y buscarían por muchos siglos sus orígenes perdidos.

Ya el siglo XXI fue provechoso para la producción literaria de las islas hispano caribeñas. Cuba vuelve a figurar como uno de los países que más produjo literatura afro y también Puerto Rico aparece en el escenario especialmente con Mayra Santos-Febres (1966, -). La escritora negra puertorriqueña publica *Cualquier miércoles soy tuya* (2002) en la cual cuenta la historia de un periodista echado de su trabajo y que decide ser escritor. Al entablar una amistad con un inmigrante ilegal haitiano que se pasa por dominicano que se pasa por puertorriqueño (y eso ocurre a menudo en Puerto Rico), los dos se verán involucrados en un gran misterio que girará alrededor de un motel, en una clara representación de las ciudades latinoamericanas y también del espacio del Caribe. *Nuestra señora de la noche* (2006) se pasa a mediados del siglo XX y contará la historia de una protagonista negra y pobre que se convertirá en madama de uno de los prostíbulos más importantes de Puerto Rico: se trata de una novela histórica contemporánea en la cual el pasado se recuerda desde los márgenes, los límites y la exclusión. La novela *Fe en disfraz* (2009) narra la vida de la historiadora venezolana negra Fe Verdejo, que, casi por casualidad, encuentra documentos relativos a esclavas negras latinoamericanas del siglo XVIII en una biblioteca de Chicago. Dichos documentos la llevarán a Brasil donde encontrará el traje lujoso utilizado por la esclava liberta Xica da Silva. A través de Fe, se conoce la historia de varias mujeres esclavizadas que, por el juego dolor – placer, luchan para de alguna manera vencer al amo, escondiendo parte de su piel, la metáfora de su dolor. La utilización del traje de Xica da Silva como disfraz le permitirá encontrar otro modo de relacionarse consigo misma y con los demás; sin embargo, la ruptura del traje simbolizará la reconciliación con el pasado histórico y la necesidad de sanar las heridas para seguir viviendo. El viaje que la historiadora hace en el tiempo le permite al lector pensar en las relaciones amo/esclavo que tienen lugar en la época contemporánea. Se percibe, por lo tanto, que la escritora puertorriqueña es una de las grandes voces negras femeninas actuales que rescatan el tema de la esclavitud en comparación con los días de hoy, pensando en las vivencias contemporáneas de blancos y negros.

Desde Cuba, se puede citar la escritora contemporánea Teresa Cárdenas (1970, -). Vencedora del premio Casa de Las Américas por *Cartas a mi mamá* (1997), cuya narradora es una niña negra sin nombre que no le conoció a su madre y le escribe cartas contando el paso de su vida. Cárdenas comienza a escribir por no identificarse con los personajes blancos de las historias infantiles que leía cuando niña: “As familias eran felizes e brancas, sem problemas. Eu queria um livro no qual eu aparecesse” (BLOCH, 2014, s/p). La escritora recrea en sus narrativas la ancestralidad y los mitos de los africanos que, arrancados desde África, mezclados, no tuvieron árbol genealógico y solamente trajeron sus historias orales. En *Echú y el viento* (2006), recrea la leyenda de los dioses del panteón yoruba Echú (rey de los caminos del mundo) y Osain (dueño de las hierbas de las matas). En *Tatanene Cimarrón* (2006), la obra infantil-juvenil revela la mirada de una adolescente cuyo abuelo, Tatanene, descendiente de cimarrones, es un defensor incansable de la libertad. También vencedor del Casa de Las Américas, *Perro Viejo* (2006) es una novela histórica que se pasa a fines del siglo XIX donde la esclavitud todavía es una realidad en Cuba. El protagonista Perro Viejo es un esclavizado cuyo nombre fue dado por el mayordomo de la plantación porque, como los perros que perseguían los esclavizados fugitivos, Perro Viejo siempre está buscando el olor de su madre, que no conoció. La historia se refiere constantemente a las memorias de sus 70 años como esclavizado y, a través de estos recuerdos, el lector ve el horror y el desespero de alguien que experimentó sucesivas pérdidas y la brutalidad de los señores de esclavizados. Las problemáticas sociales y el racismo son constantes en sus textos.

Obviamente, mucho más en cuanto la literatura afro fue producida en el espacio de las islas hispano caribeñas, en especial los géneros de la poesía y el ensayo. Sin embargo, el foco de esta

investigación es la novela, por ello, quizá algunos nombres importantes afrocubanos o afropuertorriqueños no hayan sido citados por aquí. Curiosamente, no se ha encontrado ninguna referencia de publicación de novela histórica con protagonistas negros en República Dominicana. Desafortunadamente, en nuestras investigaciones, poco se encontró sobre obras que puedan formar parte del *corpus* de la literatura afrodominicana: la única referencia encontrada es *Over*, publicado en 1939 por Ramón Marrero.

Lista de novelas cuyo protagonista es negro

Abajo, se presenta la lista general de novelas cuyo protagonista es negro, sus escritores, año y país de publicación¹⁴:

SIGLO XIX

- 1 - Petrona y Rosalía (1838), de Félix Tanco y Bosmeniel (Colombia)
- 2 - Francisco, el ingenio o las delicias del campo (1840), de Anselmo Suárez y Romero (Cuba)
- 3 - La sibila de los Andes (1840), de Fermín Toro (Venezuela)
- 4 - Sab (1841), de Gertrudiz Gómez (Cuba)
- 5 - La marquesa de Yolombó (1845), de Tomás Carrasquilla (Colombia)
- 6 - El Jíbaro: cuadro de costumbre de la isla de Puerto Rico (1849), de Manuel Alonso (Puerto Rico)
- 7 - Autobiografía de un esclavo (1849), de Juan Francisco Manzano (Cuba)
- 8 - Historia del Perinclito Epaminondas del Cauca (1863), de Antonio Irrisari (Guatemala)
- 9 - Manuela (1867), de Eugenio Díaz (Colombia)
- 10 - La campana de la tarde (1873), de Julio Rosas (Cuba)
- 11 - Florencio Conde (1875), de José María Samper (Colombia)
- 12 - El negro Francisco (1880), de Antonio Zambrano (Cuba)
- 13 - Zarate (1882), de Eduardo Blanco (Venezuela)
- 14 - Cecilia Valdez (1882), de Cirilo Villaverde (Cuba)
- 15 - Carmela (1887), de Ramón Meza (Cuba)
- 16 - Sofía (1891), de Martín Morúa Delgado (Cuba)
- 17 - Romualdo, uno de tantos (1891), de Francisco Calcagno (Cuba)

SIGLO XX

- 18 - Roque Moreno (1904), de Teresa González (Perú)
- 19 - El espejo y la ventana (1914), de Adalberto Ortiz (Ecuador)
- 20 - En este país (1916), de Manuel Urbaneja Alchepohl (Venezuela)
- 21 - Matalaché (1928), de Enrique López Albújar (Perú)
- 22 - Nochebuena negra (1930), de Juan Pablo Sojo (Venezuela)
- 23 - Ecue - Yamba - O (1933), de Alejo Carpentier (Cuba)
- 24 - Don Goyo (1933), de Demetrio Aguilera Malta (Ecuador)
- 25 - Canción de negros (1934), de Guillermo Meneses (Venezuela)
- 26 - Pobre negro (1937), de Romulo Gallegos (Venezuela)
- 27 - Las brujas de la mina (1938), de Gregorio Sanchez (Colombia)
- 28 - Over (1939), de Ramón Marrero (República Dominicana)
- 29 - Juyungo (1942), de Adalberto Ortiz (Ecuador)
- 30 - El reino de este mundo (1949), de Alejo Carpentier (Cuba)
- 31 - Las estrelas son negras (1949), de Arnoldo Palacios (Colombia)
- 32 - No give up, man! ¡No te rindas! (1959), de Hazel Robinsosn (Colombia)
- 33 - Chambacú, corral de negros (1963), de Manuel Zapata Olivella (Colombia)
- 34 - Memorias de un cimarrón (1966), de Miguel Barnet (Cuba)
- 35 - Cuando la sangre se parece al fuego (1971), de Manuel Cofiño (Cuba)
- 36 - Yemanyá y Ochun (1980), de Lydia Cabrera (Cuba)
- 37 - Changó, el gran putas (1983), de Manuel Zapata Olivella (Colombia)

¹⁴ Contribuciones son bienvenidas. Si el lector conoce alguna obra que pueda formar parte del *corpus*, favor enviar mail a liliam.ramos@ufrgs.br

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

- 38 - Historia de un joven negro (1983), de Juan Zapata Olivella (Colombia)
- 39 - La tejedora de coronas (1984), de Germán Espinosa (Colombia)
- 40 - Pisando el camino de ébano (1984), de Juan Zapata Olivella (Colombia)
- 41 - Cincuenta testimonios (1985), de Juan Zapata Olivella (Colombia)
- 42 - Tres mulatos de la revolución (1986), de Juan Zapata Olivella (Colombia)
- 43 - Tambores para una canción perdida (1986), de Jorge Velasco Mackenzie (Ecuador)
- 44 - El monte (1989), de Lydia Cabrera (Cuba)
- 45 - Entre dos mundos (1990), de Juan Zapata Olivella (Colombia)
- 46 - Una mujer sin raíces (1991), de Juan Zapata Olivella (Colombia)
- 47 - Jonatás y Manuela (1994), de Luz Argentina Chiriboga (Ecuador)
- 48 - La balada de Johnny Sosa (1995), de Mario Delgado Aparain (Uruguay)
- 49 - Calypso (1996), de Tatiana Lobo (Costa Rica)
- 50 - Sexybondi (1999), de Washington Cucurto (Argentina)
- 51 - Josefa Nelú (1999), de Oralia Méndez Pérez (México)
- 52 - Tambores bajo mi piel, de Luz Argentina Chiriboga (Ecuador)
- 53 - 1810: La Revolución de Mayo vivida por los negros (2000), de Washington Cucurto (Argentina)
- 54 - María sigue siendo virgen (2000), de Francisco González (Colombia)

SIGLO XXI

- 55 - Cualquier miércoles soy tuya (2001), de Mayra Santos-Febres (Puerto Rico)
- 56 - Las esclavas del rincón (2001), de Susana Cabrera (Uruguay)
- 57 - Malambo (2001), de Lucía Charún-Illescas (Perú)
- 58 - Cielo de tambores (2003), de Ana Gloria Moya (Argentina)
- 59 - Nuestra señora de la noche (2006), de Mayra Santos-Febres (Puerto Rico)
- 60 - Echú y el viento (2006), de Teresa Cárdenas (Cuba)
- 61 - Tatanene cimarrón (2006), de Teresa Cárdenas (Cuba)
- 62 - Perro viejo (2006), de Teresa Cárdenas (Cuba)
- 63 - Cartas al cielo (2006), de Teresa Cárdenas (Cuba)
- 64 - Cosa de negros (2006), de Washington Cucurto (Argentina)
- 65 - La máquina de hacer paraguayitos (2006), de Washington Cucurto (Argentina)
- 66 - La ceiba de la memoria (2007), de Roberto Burgos Cantor (Colombia)
- 67 - Hasta quitarle Panamá a los yanquis (2007), de Washington Cucurto (Argentina)
- 68 - Fiebre negra (2008), de Miguel Rosenzvit (Argentina)
- 69 - Otilia Umaga, la mulata de Martinica (2009), de Lidia Barugel (Argentina)
- 70 - Fe en disfraz (2009), de Mayra Santos-Febres (Puerto Rico)
- 71 - La isla bajo el mar (2009), de Isabel Allende (Chile)
- 72 - La nariz del diablo (2010), de Luz Argentina Chiriboga (Ecuador)
- 73 - Susurros negros (2010), de Mirta Fachini (Argentina)
- 74 - El negro Manuel (2011), de Tinco Andrada (Argentina)
- 75 - El espíritu oculto (2012), de Mirta Fachini (Argentina)
- 76 - Herencia negada (2013), de Mirta Fachini (Argentina)

Consideraciones finales

Se percibe, a través de los resultados preliminares, que existe una producción expresiva de escritos cuyo protagonista es negro y que éste desarrolla su visión de la historia bajo su punto de enunciación. Sin embargo, ¿cuáles obras circulan por las Américas? Y las que circulan, ¿qué hace con que sean más reconocidas que otras? Todavía hace falta al grupo de investigación identificar cuáles novelas publicadas se caracterizan por representar la verdadera voz del negro y cuáles son apenas un préstamo para evidenciar la ideología del escritor (como es el caso de Isabel Allende en *La isla bajo el mar*, cuya protagonista, Zarité Sedella, representa la voz negra femenina pero, además de eso, acota la ideología feminista de la escritora).

Con los resultados de las investigaciones, se pretende publicar una obra crítica de la literatura afro-hispanoamericana que, modestamente, pueda dar cuenta de una visión generalizada

de las novelas publicadas que utilicen el discurso del protagonista negro: si está en primera persona, cuál idea que defiende, cuáles sus actitudes delante de la sociedad, si el escritor es negro, comprometido por la causa, si suele publicar tratando sobre la temática, etc. Y, futuramente, pensar en cuáles fueron traducidas al portugués y cuál su recepción en Brasil de estas obras.

Bibliografía

Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.

Bloch, Arnaldo (2014). “Teresa Cárdenas: escritora. No principio, o universo era todo branco”.

In: *O Globo*. 30/09/2014. Disponible en <<http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/tereza-cardenas-escritora-no-principio-universo-era-todo-branco-14086763>> Acceso en 21.ene.2014

Bernd, Zilá (2013). *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. Belo Horizonte: Fino Traço.

_____. (2003). “Os deslocamentos conceituais da transculturação”. In: BERND, Zilá (org). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Ed. Movimento:17-25.

Figueiredo, Eurídice (1998). *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EDUFF.

Valero, Silvia (2013). ¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana”? o los riesgos de las caracterizaciones. In: *Estudios de Literatura Colombiana*, n.32, ene-jun: 15-37.

Disponible en <https://www.academia.edu/4271415/De_qu%C3%A9_hablamos_cuando_hablamos_de_literatura_afrocolombiana_o_los_riesgos_de_las_categorizaciones> Acceso en 09.mar.2015

RELATOS DE OPACIDAD: HISTORIAS DE CARIBEÑIDAD

María Alejandra Olivares

Universidad Nacional del Comahue – Universidad Nacional de Córdoba¹⁵

Desde el Caribe francófono, Edouard Glissant articula una forma de *expresión total* que entreteje relaciones múltiples -étnicas, económicas, históricas, lingüísticas, literarias, culturales- en una disposición de planos y matices que titilan, se entrelazan, chocan, conviven en un conjunto vital y siempre en movimiento. En esta trama rítmica y múltiple, Glissant analiza la situación cultural de Martinica y en la red de vasos comunicantes que traza, su análisis se abre al Caribe y a todos los pueblos como trama de una totalidad. No es de sorprender entonces que su *Tratado del todo-mundo* se inicie con la sección “El grito del mundo”. Lo local y global; el pasado, el presente y el futuro en planos inextricablemente entrelazados muestran una textura donde las polaridades de la compartimentalización occidental entran en profundas relaciones; imagen especular del Caribe, geográfica e históricamente insular, escindido de las culturas amerindias; dividido entre estados imperiales, compartimentalizado políticamente y también en términos lingüísticos y étnicos; aislado internamente en lo geográfico comunicacional. Aún así, la “unidad submarina” lo atraviesa y lo conjuga.

Las conceptualizaciones de Glissant se plasman en la estructuración discursiva de su propia escritura, cuyas formas son la propuesta para un discurso caribeño. Todas están atravesadas por la “opacidad” que Glissant reclama “para poder reaccionar contra las reducciones a la engañosa claridad de los modelos universales” (1997: 31).

La lectura de algunos escritores contemporáneos del Caribe anglófono, en el marco de mis lecturas de Glissant, me ha llevado a indagar en algunos aspectos que, a mi entender, tejen redes entre la escritura de uno y otros. He focalizado mi atención en la obra de Jamaica Kincaid, Opal Palmer Adisa y Lawrence Scott y he encontrado que, en la diversidad distintiva de cada uno de ellos, hay un derecho a la opacidad que se reclama y se afirma. Me he detenido en particular en los aspectos formales de los textos narrativos de estos escritores y, con especial atención, en los rasgos que hilvanan el conjunto de la obra narrativa de Jamaica Kincaid y Opal Palmer Adisa.

Autobiografía y construcción identitaria

Jamaica Kincaid es el nombre que adoptó Elaine Potter Richardson, nacida en Antigua en 1949, pocos años después de emigrar a los Estados Unidos de América. Entre 1987 y 2002 publicó una serie de obras narrativas de ficción: la primera, una colección de cuentos; las restantes, novelas. En la sucesión de sus relatos, Kincaid reelabora una historia personal marcada por una relación traumática con su madre, la ausencia de su padre biológico y la alienación. Este conjunto, que he abordado como una autobiografía serial, no canónica, desborda y va más allá de lo personal e íntimo, también de lo referencial o mimético de lo autobiográfico, e inscribe a los personajes de estas narrativas en el devenir de una trama histórica que se corporiza en sus vidas cotidianas (cf. alterbiografía en el sentido de Evans Braziel (2010) y metabiografía en el sentido de de Toro (2007)).

Luego de once años de silencio narrativo, Kincaid publica en 2013 su quinta novela, *See Now Then*. *See Now Then* recupera el círculo de relaciones familiares que parecía hasta hace poco cerrarse con *Mr. Potter* (2002) y avanza en el *bios* hasta el presente. Si bien los nexos con el referente Jamaica Kincaid son vastos y variados, me interesa aquí indagar cómo lo autobiográfico

¹⁵ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Subjetividades, lengua(s) y representación en las literaturas chicana, puertorriqueña y del Caribe anglófono* (UNCo), dirigido por la autora, y se desprende de mi proyecto de tesis para el Doctorado en Letras de la Universidad de Córdoba, “La narrativa caribeña anglófona actual: identidad y escritura en Jamaica Kincaid y Opal Palmer Adisa”, dirigido por la Dra. Laura Pollastri (UNCo).

excede lo personal e íntimo, lo referencial o mimético, y arroja luz sobre el carácter autobiográfico, no canónico, de toda la obra narrativa ficcional de Kincaid.

See Now Then se integra a la autobiografía refrendando el pacto autobiográfico no canónico –al menos no exactamente del modo concebido por Lejeune (1991)– del conjunto de la obra precedente. El recorrido desde la ausencia de nombre en las narradoras-personajes de *At the Bottom of the River* (1983) –la colección de cuentos que constituye el primer libro publicado de Kincaid– hasta la inserción del nombre de la autora a nivel metadieético en *See Now Then* sugiere un camino de composición del sujeto. En las novelas anteriores, Kincaid se rescata en fragmentos en las narradoras-personaje de *Annie John* (1985), *Lucy* (1997), y *Autobiografía de mi madre* (1997) para finalmente, en *Mr. Potter* (2002), integrar el nombre completo de Elaine Potter Richardson a la narración. Luego, *See Now Then* incorpora explícitamente y por primera vez a “Jamaica” en la ficción: la Sra. Sweet escribe un libro en el que narra también sobre una Sra. Sweet que se nombra a sí misma Jamaica al recordar y narrar episodios que, en términos de lugar, tiempo y actores nos remiten a la historia de vida de Kincaid (cf. *See Now Then* 112). Así, alguien narra y se narra en tanto alguien escribe su nombre en la cubierta del libro, hilvanando los referentes, construyendo la autobiografía. Digo “alguien” porque la pregunta que surge es quién narra, quién se narra, y quiénes son una y la otra.

See Now Then produce un relato de vida en un juego de espejos entre mundos diversos: el mundo de la Sra. Sweet que proyecta la novela de Kincaid; el que perfila el texto que escribe la Sra. Sweet y cuyo título, *See Then Now*, juega especularmente con la novela real de Kincaid. Ensambla estos mundos con otros mundos narrativos: los de algunas obras de la tradición occidental, como *Mrs. Dalloway* y otros escritos de Virginia Woolf; fundamentalmente incorpora los mundos y personajes de las obras anteriores de Kincaid y así entreteje a la Sra. Sweet en sus distintos roles de autora y personaje con otros seres narrativos y con Kincaid/Elaine Potter Richardson.¹⁶ Este universo confuso acrecienta su complejidad en los deslices sutiles, a veces imperceptibles, entre las voces de los narradores de los distintos mundos y entre éstas y las de los personajes. De este modo los límites ontológicos se confunden y diluyen. Se torna opaca la asignación de referentes, incluyendo la del narrador y focalizador externo de *See Now Then*, que en control absoluto de todos los mundos que el texto proyecta vuelve nuestros ojos a Kincaid¹⁷.

Kincaid se produce y representa en una serie acompañada de actos de escritura que, parafraseando a James Olney (1991: 35-37), ensambla la memoria –“esa tela sin costuras”– a través de la propia configuración psíquica desde un presente de tiempos enmarañados. De este modo, no tienen anclaje firme el ahora y el entonces, todo es uno y lo otro, como muestra *See Now Then* (148): “el tiempo se movía en la forma que siempre lo haría, que siempre lo hará, ahora y entonces entrelazados, perdiendo singularidad, diferenciación, distinción, sujeto solo a las leyes de la conciencia humana”. *See Now Then* es una historia en la que la experiencia humana se inscribe en el tiempo de la conciencia y remite a la construcción de toda la obra de Kincaid, incluso de la misma Kincaid como obra de creación.

Fragmentarismo y construcción identitaria

Opal Palmer Adisa nació en Jamaica en 1954 y como Kincaid emigró en su adolescencia a los Estados Unidos de América. Palmer Adisa publica su segunda y más reciente novela, *Painting Away Regrets*, en 2011. Esta obra hilvana episodios de la vida de una mujer caribeña en

¹⁶ Fragmentos de obras publicadas por Kincaid se inscriben en citas textuales como pasajes de textos escritos por la Sra. Sweet o como registro de sus pensamientos sobre su vida.

¹⁷ Ancló este enlace en las palabras de la autora respecto al momento en que *The New Yorker*, a través su editor William Shawn, le permitió publicar en la década de 1970:

Las palabras que digo, los pensamientos en mi cabeza, eso era mi escritura y no necesité haber venido de la gente que había montado a horcajadas el mundo por tanto tiempo, no necesité venir de la gente que había imaginado y luego hecho real el mundo en el que vivía. Ese momento fue mío. Al principio fue mi palabra y mi palabra fue el mundo tal cual le ordené que fuera. (*Talk Stories* 39)

la actual Nueva York con historias de la tradición Yoruba. Este ensamble cultural que se articula en la estructura formal de la novela es el que también permite al personaje femenino central recuperarse; Cristine emerge fortalecida y rearmada en el marco de los lazos de espiritualidad comunitaria. El entramado textual que opera en la interrelación de mundos culturales distintos a la vez que imbricados y acompasados dialécticamente reafirma mi caracterización del conjunto narrativo de esta autora, que incluye, además de sus novelas, series de micro-relatos y dos colecciones de cuentos.

La obra narrativa de Palmer Adisa está atravesada por un rasgo estilístico que defino como “fragmentarismo productivo” en tanto que el ensamble de retazos dispares adquiere un potencial enorme de generación de sentido y una carga ideológica significativa respecto a la identidad cultural caribeña. Los fragmentos que estructuran la obra narrativa de esta escritora son de naturaleza variada: genérica, en tanto formas narrativas convencionales o particulares de perfiles culturales distintos; genérica, también, en cuanto a la relación compleja de lo femenino y masculino; lingüística, puesto que los fragmentos corporizan variedades marcadas por circunstancias sociales, políticas e históricas; también polifónica y heteroglósica en el sentido de Mikhail Bakhtin.

A partir de la extrapolación de algunos conceptos de la teoría del fragmento al ámbito cultural, observo que, aún cuando retazos de totalidades distintas, estos fragmentos no pueden concebirse con certeza, o sin cierta incomodidad, como ruinas, alegoría o duelo (Walter Benjamin 1990; Idelber Avelar 2000^a, 2000b). Los retazos culturales a los que aludo no pueden fijarse solo en el ámbito fijo del pasado, en un tiempo estático, borrando así, como dice Glissant, “la naturaleza enmarañada de lo vivencial y promoviendo la idea de una supervivencia impoluta”, que sugiere seres y culturas fijas, inmutables. Por otra parte, hay también fragmentos de una supuesta totalidad vigente, la de las formas de la colonización y su herencia. Este conjunto de fragmentos de mundos distintos entretejen otro plano, heterogéneo y batallante, en el que los fragmentos de la historia cercenada muestran una vitalidad significativa en el entramado con los otros, fisurando la aparente compacta solidez de lo hegemónico —lo ruinoso, entonces y en todo caso, se ubicaría en el devenir ruina de la ilusión de una cultura monolítica.

El modo de articulación de los fragmentos indica el otro aspecto central de la estética de Palmer Adisa. Las partes se ensamblan desdibujando fronteras y desarticulando territorios, espacios delimitados y apropiados a partir de estructuras de poder y patrones de jerarquías excluyentes. La escritora juega con los contornos de lo textual y lo paratextual; compone cuadros a partir de fragmentos dispares; crea galerías de espejos entre estructuras formales y temáticas; ofrece perspectivas duales tanto hacia los objetos de sus narraciones como hacia sus aspectos formales. Corporiza en sus textos formas diversas de criollización y crea un *continuum* de zonas de frontera; muestra las endijas y resquebrajamientos, las distintas caras, miradas, y voces que subyacen a la engañosa superficie homogénea que envuelve las representaciones de mundo. En este sentido, podríamos decir que Palmer Adisa estructura un espacio de criollización que, siguiendo nuevamente a Glissant, clama por instaurar la opacidad como forma de resistencia contra la supuesta transparencia de verdades absolutas.

Desacralizaciones y sacralización de la palabra

Palmer Adisa y Kincaid exponen, en un entramado de voces múltiples y polifónicas, otras formas de narrar historias e historia; articulan formas alternativas de mirar y representar. En la misma línea, el escritor trinitense Lawrence Scott (1943) expone, en su novela *Witchbroom* (1993), las mismas preocupaciones.

Witchbroom contruye una historia de la conquista y colonización a través de la historia de una familia colonial española. Los Monagas de los Macajuelos transitan, en sus varias generaciones, desde Valencia a Aracataca y de ahí a Kairi, antiguo nombre de Trinidad. De este modo, *Witchbroom* reconstruye una genealogía que es doblemente interrumpida en su registro: por la escasez de tinta y papel, luego de las primeras generaciones, y posteriormente por la diáspora.

Historia e historias se articulan acompasadamente en una concatenación de voces encastradas. *Lavren* narra la historia de los Monagas a través de desvaríos temporales, sumergiéndose una y otra vez en el mar, que es también el mar del tiempo, de la memoria y de su imaginación. Imprescindibles para la reconstrucción de su historia son los relatos y la memoria de su madre y de la criada de la familia, descendiente de esclavos. Dos mujeres: una, la señora de la plantación; la otra, objeto de deseo y abuso del señor de la plantación; un contrapunto de voces femeninas que se ubican en dos caras de la historia y que articula un relato sin bordes.

Esta textura de relatos sin orillas se proyecta especularmente en todos los niveles narrativos del texto: las mujeres habitan entrelazadas el relato que articula Lavren, hermafrodita, viajero en los tiempos, “pigmentado entre razas”, con “su cuerpo joven desplegado entre dos continentes y pendiendo de su cuello este archipiélago de islas” (*Witchbroom* 12). La voz y los relatos de Lavren están enmarcados por los de otro narrador/escritor que fue en algún momento curador en museos. El relato marco inicia y finaliza *Witchbroom*; emerge también en forma de diario entre los dos grupos de historias que Lavren recrea y narra sobre los Monagas. Pero marco y relato son, también, mundos sin orillas. *Witchbroom* comienza con un narrador/escritor sin nombre y con referencias confusas a la identidad de esta voz. El relato se abre con un narrador en tercera persona que luego muta a un “yo” explícito, ubicando el tramo inicial bajo tachadura y como intento previo de escritura. Introduce la figura de Lavren también borronando contornos: “Elegí a Lavren, o él me eligió a mi, o ella me eligió a mi, o nos elegimos uno al otro?” (Id. 2). Hacia el final de la novela, marco y relato enmarcado se funden: el narrador/escritor y Lavren se encuentran en “J’Ouvert”, la sección que lleva este título y, a nivel diegético, en *J’Ouvert*, la fiesta callejera que al alba del lunes de carnaval da inicio a la festividad con danzas, música, cuerpos pintados y máscaras, donde todo se invierte y se confunde. Aquí, en este lugar textual y cultural el narrador/escritor del relato marco se reconoce como “Lavren Monagas de los Macajuelos, el gran cuentista”. Los mundos narrativos se confunden; opera una metalepsis generalizada en la que convergen todos los estratos, todos los personajes y los tiempos. En el trasfondo de una inversión de reglas y convenciones y la desacralización de los ritos y figuras de la iglesia católica, esta sección sacraliza el acto de narrar y la reinención a través de la palabra. Final y principio también aquí se amalgaman: al inicio este narrador polifónico advierte: “Podría haber a esta altura otro prólogo, un prólogo a un acto grandioso y un tema imperial¹⁸. Esto ocurriría si contaras los relatos de otra forma, si vinieras por otro camino, si vinieras por la Boca de Sierpe como hicieron Colón y sus carabelas”. En suma, una narración que nos remite a “*cric-crac*”, el formato de la tradición africana, participativo, comunitario en el que los participantes son simultáneamente audiencia y coro, y de esto modo contribuyen al desarrollo del relato; una forma narrativa de la tradición oral en la que se diluyen los contornos y que hace de la palabra un juego con infinitas posibilidades.

Conclusión

La escritura de estos tres autores sugiere un acercamiento a la Poética de la Relación que Edouard Glissant perfila en sus consideraciones sobre la problemática cultural caribeña, esa

¹⁸ Two truths are told,/As happy prologues to the swelling act / Of the imperial theme. -I thank you gentlemen- / This supernatural soliciting / Cannot be ill, cannot be good. If ill, / Why hath it given me earnest of success / Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor: / If good, why do I yield to that suggestion / Whose horrid image doth unfix my hair / And make my seated heart knock at my ribs /Against the use of nature? Present fears /Are less horrible imaginings: /My thought, whose murder yet is but fantastical, / Shakes so my single state of man that function / Is smother'd in surmise, and nothing is, / But what is not. (*Macbeth*, I.iii. 127-143)

Estas líneas refieren al poder de las apariencias engañosas, una preocupación que Shakespeare corporiza en las referencias a los equívocos y su uso en la obra citada. Según Luz Aurora Pimentel (2006 :160), el equívoco (*equivocation*) “designa un discurso falaz que recurre a la polisemia de la lengua con el solo y deliberado objeto de engañar”.

“posibilidad de lo imaginario que nos mueve a concebir la globalidad inasible de un Caos-mundo [...] al tiempo que nos permite hacer que despunte algún detalle y muy particularmente, nos permite cantar el lugar que nos corresponde, insondable e irreversible”.

Jamaica Kincaid concibe un cuerpo escriturario que compone una autobiografía no canónica en la que trama un tejido de opacidades/ambigüedades que cuestiona la posibilidad de una definición transparente del referente Kincaid y de la aprehensión real de la experiencia humana en el devenir de los tiempos. De este modo desafía las tradiciones escriturarias con pretensiones de verdad y ancladas en concepciones de la verdad como asible y del ser como homogéneo (cf. de Toro 2007) y engendra en la palabra un mundo en el que recupera la invención del Caribe y de sí misma. *See Now Then* corrobora y reafirma este proceso de construcción en tanto que es probablemente la historia de la creación, en un sentido amplio, más espectacular y contundente escrita por Kincaid; un relato que se torna en “la naturaleza de todo relato, siendo el relato la definición del caos, de lo inestable, de lo incierto, de la pausa que contiene la posibilidad de la nada” (148), como dice el narrador indefinido de esta última novela al referirse a la historia de la creación.

Palmer Adisa articula su obra en torno a dos pilares centrales: por un lado, un fragmentarismo productivo; por otro, un traslapamiento de contornos y fronteras. Estos rasgos son complementarios en la perspectiva que adopta la autora para la representación y lectura de la experiencia caribeña. Sus narrativas se nutren de formas culturales heterogéneas del mismo modo que, a través de la estructuración discursiva de sus textos, se orquesta el “siendo” cultural variado de la criollización de la autora y del Caribe.

Respecto a Lawrence Scott, he analizado solo una única novela por lo tanto no puedo hacer generalizaciones sobre su obra completa. De todos modos, observo que en *Witchbroom* el autor interviene en el plano formal de la estructura del texto en forma fragmentaria, utilizando voces diversas en distintos planos narrativos y secciones de la novela, jugando con el espacio textual ya bien para distinguirlas o ensamblarlas literalmente en las máscaras y disfraces de un carnaval.

A diferencia de Palmer Adisa que se centra temporalmente en un hoy y ahora mirando al futuro en el marco de un legado cultural comunitario, Lawrence al igual que Kincaid emprenden en su escritura un intento de reconstrucción histórica que los acerca a Glissant para quien la Historia –versión y visión Eurocéntrica de la historia— está anclada en un conjunto de visiones totalizadoras que se impone con la colonización. Así, la Historia y la literatura se convierten en herramientas con estatus de mito, a través de las cuales se transmiten visiones totalizadoras de mundo. En sus representaciones creativas Kincaid y Lawrence narran historia y teorizan sobre la Historia en formas no canónicas.

Aún así, los tres escritores trabajan más allá de un presente y un pasado en tanto que sus estrategias escriturarias apuntan a socavar las formas de representación de la experiencia humana características de la cultura occidental. Las narrativas de todos ellos orquestan la clausura de versiones únicas e inmutables, yuxtaponiendo y criollizando. En este sentido hacen eco de Glissant respecto de la necesidad de ver y mostrar que la síntesis de la criollización no es “un proceso de bastardización” sino, por el contrario, “una actividad productiva a través de la cual cada elemento se ve enriquecido” (1999 8).

En sus estilos distintivos cada uno de estos autores construye un mapa cognitivo para abordar la diferencia y resaltar las opacidades. Los usos y abusos conscientes de formas narrativas, el narrar sobre el narrar y el poder de la palabra subyace como terreno común en estos escritores. Proceden desde aquí a desarticular las formas y supuestos narrativos tradicionales en tanto, como dice Glissant, “los relatos del mundo van en corro, no se atienen a una hilera [...] Eso que llamaríais relatos son [...] hondas respiraciones sin principio ni fin, en las que se ovillan los tiempos. Los tiempos difractados” (1997 61)

Bibliografía

- Avelar, Idelber. (2000a) *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto propio.
- , (2000b) “Sensibilidad, melancolía y alegoría crítica” *Nueva Sociedad* 170, noviembre/diciembre. 212-217. http://www.nuso.org/upload/articulos/2926_1.pdf Consultado 12 ABR 2011
- Benjamin, Walter. (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Brazil, Jana Evans. (2010) *Caribbean Genesis: Jamaica Kincaid and the Writing of New Worlds*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Glissant, Édouard. (2006) *Tratado del Todo-mundo*. Barcelona: Ediciones El Cobre.
- (1999) *Caribbean Discourse*. Traducción de Michael Dash. Charlottesville: UP of Virginia.
- Kincaid, Jamaica. (2013) *See Now Then*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- , (2002) *Mr. Potter*. Nueva York: Farrar, Straus y Giroux.
- , (2001) *Talk Stories*. Nueva York: Farrar, Straus y Giroux.
- , (1997) *Autobiography of My Mother*. Nueva York: Plume.
- , (1997) *Lucy*. Nueva York: Farrar, Straus y Giroux.
- , (1985) *Annie John*. Nueva York: Farrar, Straus y Giroux.
- , (1983) *At the Bottom of the River*. Nueva York: Farrar, Straus y Giroux.
- Lejeune, Philippe. (1991) “El pacto autobiográfico”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Ángel Loureiro, coordinador. 29 Suplementos Anthropos. Barcelona.p: 47-61.
- Olivares, María Alejandra. (2010) “Jamaica Kincaid y la literatura caribeña anglófono actual: el microrrelato como crítica”. En Salto, Graciela (ed.). *Memorias del Silencio. Literaturas en el Caribe y Centroamérica*. Buenos Aires: Corregidor.pp: 83-119
- Olney, James. (1991) “Algunas versiones de la memoria / algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Ángel Loureiro, coordinador. 29 Suplementos Anthropos. Barcelona. pp: 33-47.
- Palmer Adisa, Opal. (2011) *Painting Away Regrets*. Leeds: Peepal Tree Press.
- Pimentel, Luz Aurora. (2006) “Macbeth y la inercia del mal”. En. *El mal. Diálogo entre filosofía, literatura y psicoanálisis*. A. Constante, L. Flores Farfán y A. Martínez de la Escalera (coordinadores). México: Ediciones Arlequín, ITESM. pp: 157-182 Extraído de <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/textos/macbeth-inercia-mal.pdf>
- Scott, Lawrence. *Witchbroom*. Heinemann. 1993
- Toro, Alfonso de. “ ‘Meta-autobiografía’ / ‘autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona”. *Estudios Públicos*, 107 (invierno 2007): 213-308. www.cepchile.cl

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Waters, Erika J. " 'I insist on happiness': a conversation with Opal Palmer Adisa". *World Literature Today*. FindArticles.com.

http://findarticles.com/p/articles/mi_hb5270/is_3_83/ai_n31844175/

EL ESPEJO CÓNCAVO, EXPLORACIONES POR LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DE FRAY SERVANDO Y REINALDO ARENAS

Mateo Paganini

(Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon, UNC)

Mi historia le pareció una novela, y seguramente fingida, porque nada cuadraba con la acusación de la orden real. (Mier 1917 390)

La apuesta ficcional de Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante* intenta romper cualquier distancia entre el texto autobiográfico de fray Servando y el suyo; o en todo caso, yuxtaponer las distintas versiones sobre una vida: “Esta es la vida de fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido” (Arenas 2005 15). Por este motivo prefiere llamar a su texto sobre Servando «novela», sin que ésta aparezca adjetivada como «histórica» o que sea calificada como «biográfica», dando lugar a que las múltiples versiones sobre una vida coexistan en su escritura.

Si bien Arenas busca distanciar su texto de una biografía convencional, algo del *bios* impera en *El mundo alucinante*, dado que relata la vida del fraile desde su infancia hasta su muerte; a pesar de que en el relato autobiográfico de Servando hay muy poca noticia sobre su infancia, Arenas parece verse movido a completar este pasado sin dato en función del *bios*. Lo que mueve a Arenas a tomar distancia de la biografía parece ser de otra índole, que se cimenta en su sospecha por el discurso historiográfico y por el realismo cronológico con el que han sido descritas algunas vidas. Respecto a esta inquietud menciona: “siempre he desconfiado de lo «histórico», de ese dato «minucioso y preciso». Porque, ¿qué cosa es en fin la Historia? ¿Una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente?” (Arenas 2005 19). Teme que en pos de un ordenamiento lineal se pierda lo fundamental de la vida del fraile. ¿Y qué podría ser lo fundamental en la vida de Servando? Seguramente hay más de una respuesta a esta pregunta, y en cada modo de responderla encontraríamos una nueva versión sobre su vida. Arenas opta por remarcar que las secretas motivaciones y los impulsos que mueven una vida no son percibidos por la Historia, quedan al margen del relato historiográfico, “Porque el hombre es, en fin, la metáfora de la Historia, su víctima, aunque aparentemente intente modificarla” (*Ibid.*). Esta afirmación del hombre como «la metáfora de la Historia», nos lleva a pensar, en el sentido más lingüístico, en la condensación de todas esas motivaciones implícitas en una vida que la Historia marginaría; pero al mismo tiempo, posee una resonancia con el «sujeto metafórico» de José Lezama Lima, quien había hecho justamente de fray Servando el protagonista romántico de *La expresión americana*.

Entre esos momentos autobiográficos que la Historia olvida, Arenas cree encontrar el instante que condensa todas las vicisitudes que le tocó vivir a Servando, un espejo metafórico en que toda la vida del fraile se viera reflejada, el chispazo en que todo se vuelve signo, una iluminación biográfica que lo develaría como el protagonista de su propia novela. El instante es el siguiente: Servando, luego de haber pasado por varios calabozos y huido por varias ciudades de Europa, se encuentra en un jardín botánico de Florencia con un agave mexicano, sobre una maceta y con un cartel identificador. Para Arenas todo se vuelve metáfora en este encuentro:

Por largo tiempo había tenido que trotar el fraile para, finalmente, arribar al sitio que lo identifica y refleja: la mínima planta, arrancada y trasplantada a una tierra y un cielo extraños. El ciclo casi mítico del hombre americano, víctima incesante de todos los tiempos, componedor de lo imposible, pasa también por ese breve y fulminante encuentro entre el alma y el paisaje, entre soledad e imagen perdida, entre el sentimiento desgarrado de inseguridad y ausencia y el de la evocación que irrumpe, cubriendo, imantado, idealizando

lo que cuando fue (cuando lo tuvimos) no fue más que un lugar común al que la imposibilidad de volver presagia. (17)

Sorprende que al leer este instante en las *Memorias de fray Servando Teresa de Mier*, aparece como una mera crónica de un dato insignificante: “Vi en el Jardín botánico de Florencia sobre una maceta nuestro maguey con su letrero: ‘Alve mexicano’; así le llaman los botánicos, o agave, así como llaman al chocolate (o ciocolatta, como dicen los italianos) teobroma, o bebida de los dioses” (Mier 1917 325). No se percibe el desconsuelo arrollador del que nos habla Arenas, aparece más bien como algo que de tanto estar a la vista se vuelve invisible en su significación; o en todo caso se trataría de un dios oculto en los detalles, que al modo de *La carta robada* de Allan Poe, de tanto estar en la superficie no se percibe.

En realidad es Arenas, lector de las *Memorias* de Servando, quien puede ver toda la vida del fraile sintetizada en el agave mexicano. Pero esta afirmación nos lleva a decir que es el biógrafo, o en este caso el novelista, quien puede encontrar ese momento metafórico en una vida. La postura de Bajtín concordaría con esta propuesta, en tanto el héroe autobiográfico jamás podría tener una imagen acabada de sí mismo, este reflejo sólo podría ser percibido por otro; lo cual explica de un modo bastante gráfico, mediante la figura del espejo, en la que sólo el otro puede tener una imagen acabada del yo que se presenta de un modo autorreferencial. Incluso el yo al mirarse en el espejo debe contemplarse desde el exterior como si fuera otro. Esta situación para Bajtín no se da sólo en un plano visual, sino que “es mucho más difícil ofrecer una imagen íntegra de la apariencia propia en un héroe autobiográfico de una obra verbal donde esta apariencia, impulsada por el movimiento heterogéneo del argumento, debe cubrir a todo el hombre” (Bajtín 2008 39). De modo que debiéramos pensar en estos dos actores involucrados en la escena autobiográfica.

Quizás el instante del que habla Arenas se acerque más al “momento autobiográfico” (de Man 1991 114) que destaca Paul de Man como “una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua” (*Ibid.*). En el sentido más biográfico habría algunas coincidencias entre Servando y Arenas: ambos supieron en sus vidas de calabozos y exilios; ambos, en contextos muy diferentes, se sintieron perseguidos y ambos, en fin, sintieron una particular inclinación hacia las letras. Pero no se trataría de una simple identificación de Arenas con Servando, o que éste, a partir de algunas similitudes biográficas, utilice la vida del fraile como pretexto para hablar de su propia vida. A pesar de que el autor de *El mundo alucinante* afirme esta identidad, en un prólogo a modo de carta dirigida a Servando: “Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona” (Arenas 2005 23); en un tono ciertamente irónico y alegórico. La identidad es justamente lo que se pierde en las páginas de Arenas, como sostiene María Begoña Pulido Herráez:

Precisamente en este punto residiría el rasgo principal de la poética de Arenas, en el sabotaje constante y en la alteración de la unidad de los materiales y también de la unidad de la historia: metamorfosis de los narradores, metamorfosis de los personajes, cambios y transformaciones constantes. (Pulido Herráez 2004 98)

Arenas transgrede constantemente la identidad del fraile y sin embargo, su vida está contada en la novela; algo del valor biográfico sobrevive a las metamorfosis que el texto propone. Algunos datos biográficos de Servando se mezclan con acontecimientos que Arenas hubiera querido que sucedan, pero éstos no llegan a desdibujar su retrato vital. No parece casual que fray Servando en numerosas ocasiones haya sido acusado de mitómano, delirante y de ser el fabulador de su propia vida. Veamos algunas de las frases con que Servando describe su escritura, o hasta podríamos decir su estética: “Aunque con veinticuatro años de persecución he adquirido el talento de pintar monstruos, el discurso hará ver que no hago aquí sino copiar los originales” (Mier 1917 2). Describe esta experiencia tortuosa, paradójicamente, como un talento estético, se sabe hiperbólico; al tiempo que su escritura argumenta en pos de una finalidad apologética y de denuncia. Hasta en sus autorretratos, suele definirse en función de esta experiencia: “un hombre a quien sus persecuciones han dado celebridad” (Mier 1944 103). Pero quizás donde más queda refleja la modalidad de su estética es una carta que escribe a uno de sus confidentes:

La bondad de vuestra señoría me concederá este desahogo, porque lo es grande hablar de su pleito con quien lo entiende; y puede ser que vuestra señoría se divierta también, porque mi genio es festivo, el asunto trágico-cómico, y yo por no morir de pena si pienso seriamente en el exceso de mis males, los tomo y presento siempre por el lado que prestan al ridículo. (Mier 2008 13)

La sátira general con que describe su vida y retrata a sus perseguidores, no parece sólo un desahogo catártico, sino que al mismo tiempo se preocupa por divertir al lector; quizás aquí se devela algo de su arte de contar historias autobiográficas. Mucho se le ha reclamado al fraile de megalómano y de siempre situarse en el centro de la escena. Pero este rasgo parece ser también el que lo redime de sus pesares.

Respecto a los pesares, Leonor Arfuch piensa no sólo en un *valor biográfico* – como el desarrollado por Bajtín – sino también en un *valor memorial* (Arfuch 2013 24) que implicaría al pasado traumático que pudo sufrir un individuo o un pueblo. En este sentido, si bien Servando podría ser considerado una «víctima de la Inquisición», el eterno perseguido de los poderes coloniales y eclesiásticos, no parece ser un buen representante testimonial de los abusos cometidos; porque su escritura satírica desdibuja el rostro sufriente de la víctima, ni tampoco parece ser éste el rasgo que lo distingue. Cuando Lezama Lima lo elige para protagonizar el “calabozo romántico” (Lezama Lima 2005 127) de *La expresión americana*, no son sus dotes sufrientes los que lo caracterizan, sino su modo de retratar la historia, y es esto lo que lo convierte en uno de los «sujetos metafóricos» de la serie que sostiene Lezama.

Si pensáramos nuevamente en la afirmación de Arenas sobre «la metáfora de la Historia», Servando se nos aparece no ya como la «víctima de la Historia» (Arenas 2005 19), ni tampoco como aquel que puede modificarla, sino como el que puede contar *su* historia; y es este rasgo el que parece haber determinado la predilección de Lezama Lima y Arenas por el fraile.

Todo lo que se reprocha de inverosímil en las *Memorias* de Servando aparece redoblado en *El mundo alucinante*, más allá del relato de vida del fraile podríamos decir, que entre una obra y otra pervive su estilo; las hipérboles que Servando dibujaba con sus recuerdos persisten en Arenas, y hasta el punto de generar cierto brillo emulativo: en varios acontecimientos de su propia vida Arenas parece estar siguiendo las huellas del fraile, como si ese fantasma lo determinara. Esa identidad de la que habla Arenas entre su persona y el fraile, no parece ser sólo alegórica, sino la de una alienación biográfica entre ambos. El fraile seguramente soñó con sus futuros biógrafos al narrar sus proezas, y Arenas seguramente recordó al fraile en sus calabozos y exilios.

Bibliografía

Arenas, Reinaldo. (2005) *El mundo alucinante*. Barcelona: Tusquets.

----- (2010) *Antes que Anochezca*. Buenos Aires: Tusquets.

Arfuch, Leonor. (2010) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----- (2013) *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl. (2008) *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

De Man, Paul. (1991) “La autobiografía como desfiguración”, pp. 113-118. En: *Suplementos Anthropos XXIX*.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Derrida, Jacques. (1989) *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.

Lezama Lima, José. (2005) *La expresión americana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Mier, Servando Teresa de. (1917) *Memorias de Fray Servando Teresa de Mier*. Madrid: América.

----- (1944) “Manifiesto Apologético” *Escritos inéditos de fray Servando Teresa de Mier*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2008) “Carta a Muñoz”, San pablo de Burgos, 1797. En: Juan E. Hernández y Dávalos, *Colección de documentos para la Historia de la Guerra de Independencia de 1808 a 1821*, Tomo III, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México.

Poe, Edgar Allan. (2007) “La carta Robada” *Obras Completas*, Tomo I, Barcelona: Aguilar. pp 466-479

Pulido Herráez, María Begoña. (2004) “El mundo alucinante de Fray Servando Teresa de Mier y la caricatura fantástica de la historia”, en *Revista Clío*, Nueva España, vol. 4, núm. 32: 85-104.

Exilio, diáspora y frontera en la cultura caribeña contemporánea



**DE REPÚBLICA DOMINICANA A ESTADOS UNIDOS: LA EXPERIENCIA
MIGRANTE EN *DROWN* (1996) DE JUNOT DÍAZ**

Lic. César Agustín Tisocco
Facultad de Lenguas – SeCyT, Universidad Nacional de Córdoba

Junot Díaz nació en 1968 en la República Dominicana, donde fue criado por su madre y abuelos hasta que su padre, quien había emigrado a Estados Unidos, llevó a él y su familia a vivir a New Jersey en Estados Unidos. Estos eventos influirían en su libro de relatos *Drown* (1996). Estas historias son sobre la transición de los personajes de la cultura dominicana a la estadounidense, así como Díaz transitó esa transición. Es necesario tener en cuenta que Díaz utiliza la lengua dominante en sus obras. De esta forma, usa la lengua inglesa para dar voz a la comunidad latinoamericana en Estados Unidos, aunque incorpora términos y frases en español que integran la experiencia hispana a los relatos.

El objetivo de esta ponencia es analizar la tensión intercultural entre una comunidad dominante, la cultura blanca angloparlante estadounidense, y una no dominante, la de la comunidad hispana que habita en Estados Unidos. El enfoque del análisis será el proceso de identificación a través de la lengua, ya que las lenguas que hablan los personajes se relacionan fuertemente con su posición en el continuo centro-periferia.

El uso de español e inglés en *Drown* establece relaciones de inclusión y exclusión que ponen de manifiesto las tensiones interculturales entre Latinoamérica y Estados Unidos, así como la implosión de la cultura periférica dentro de la central. A través del habla de los personajes se pueden establecer grados de otredad, relaciones de inequidad entre culturas periférica y central, y estrategias lingüísticas de los sujetos periféricos para encontrar una forma de acercarse al centro, todas estas variables que influyen la construcción de la identidad de los personajes.

Para analizar este proceso, se tomará el enfoque discursivo para hablar de la identidad cultural de Stuart Hall, que "...ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre 'en proceso'" (15). Este proceso implica la construcción y deconstrucción de la categoría de identidad, que se ve construida y deconstruida a través del habla de los personajes. Precisamente, es a través del discurso que se construyen las identidades. Las estrategias de enunciación utilizadas son un espejo donde se pueden observar las relaciones de poder de la cultura. Muestran el proceso constante de identificación, lo que desafía la idea de identidades culturales estáticas.

En los personajes seleccionados para el análisis, se observa cómo los personajes, en sus procesos de construcción de identidad, toman algunos elementos de la cultura central y otros de la periférica en un proceso complejo en el que su situación fronteriza evidencia identidades dinámicas. La identificación de los personajes no es un proceso determinista, ya que se percibe que su trasfondo cultural no moldea en forma invariable su identidad, sino que es solo un punto de partida para la construcción de sus identidades a través de sus experiencias de vida. Estas trayectorias vitales transcurren a través de múltiples centros y periferias. Seguimos la perspectiva de Amaryll Chanady, quien afirma que

...los centros y las periferias no existen aislada sino relacionamente; que una periferia sólo puede ser definida en relación a un centro (aun cuando sea provisional); que los centros y las periferias no son entidades estables y homogéneas: que existen periferias dentro de otras periferias así como existen periferias dentro de centros (Chanady: 10).

Considerar que los personajes de los relatos se relacionan con solo un centro y solo una periferia sería simplificar demasiado la relación entre estos conceptos. Se debe tener en cuenta que las sociedades retratadas son culturalmente diversas y que están constituidas por múltiples centros y periferias.

Las historias de *Drown* son sobre las transiciones de los personajes, de la niñez a la adultez, de la cultura dominicana a la cultura estadounidense, de la(s) periferia(s) al centro(s). En el relato “Negocios”, el narrador, Yunior, nos cuenta la historia de su padre, Ramón de las Casas, que migra hacia Estados Unidos solo, dejando a su familia en Santo Domingo, sin saber inglés. Al llegar a Estados Unidos, no solo es extranjero, sino que además no cuenta con la herramienta lingüística que necesita para sobrevivir en un país angloparlante. Desde el primer momento que llega a Miami, es evidente que su vida va a ser muy difícil si no aprende inglés. Encontrar la salida del aeropuerto se vuelve una tarea increíblemente difícil por no poder leer las indicaciones ni pedir ayuda a los demás. Afortunadamente, llega a Miami, una ciudad en la que el inglés no es la única lengua. Hay otros inmigrantes como él con los que puede comunicarse en español. Al salir del aeropuerto, encuentra a un taxista que habla español. Pero luego le cuesta hacerse entender en el hotel para alquilar una habitación. Esas primeras horas le dan una pista de cómo sería su vida si continúa monolingüe. Si no desarrolla la habilidad de comunicarse en la lengua dominante de su nuevo país de residencia, no logrará el éxito económico que vino a buscar. Recordemos que Ramón no hablaba inglés antes de decidir migrar, por lo que tiene que aprenderlo, ya en Estados Unidos, como una necesidad de supervivencia.

El narrador de *Drown*, que es miembro de la periferia, se refiere a un auto de agentes federales con las palabras en español “la migra” y “blancos” (175). Al usar esas palabras en español, se puede entender mejor la reacción que provocan en los sujetos periféricos elementos que representan el poder del centro. El efecto no sería el mismo si se usaran los términos en inglés, porque esta lengua transmite la visión del centro. Los términos en español transmiten la visión que los inmigrantes, como sujetos periféricos, tienen de los instrumentos de poder con los que cuenta el centro para mantenerse en esa posición.

La forma de pronunciar las palabras también puede mostrar la posición periférica de un personaje. Después que los agentes federales antes mencionados le ofrecen a Ramón llevarlo unos kilómetros, ya que estaba caminando de Miami a Nueva York, Ramón responde una pregunta con un “jes” (175). Muestra su foraneidad al pronunciar esa palabra con un sonido del español. Segundos después, intenta sonar menos inmigrante al pronunciar con mucho cuidado “New York”, omitiendo los sonidos que lo relacionan a su origen hispano, o sea, sin pronunciarlo “Nueva Yol”. A pesar de sus esfuerzos, los agentes saben que Ramón no es del lugar y marcan esa diferencia refiriéndose a él con frases como “you spiks” o “they don’t play polkas in Cuba” (176). Los pronombres “you” y “they” indican que los agentes no sienten que Ramón pertenezca a su grupo. Es más, observamos que no les importa saber sobre ese otro, al asumir que Ramón es de Cuba. El centro parece ignorar que hay diversidad en la periferia, ya que al ser hispano asumen que es cubano y no consideran la posibilidad de que su origen sea otro país del Caribe o Latinoamérica en general.

De acuerdo al texto, los inmigrantes llegan a Estados Unidos en busca del progreso económico. Para lograrlo, se vuelve esencial aprender la lengua dominante. Sin ella, permanecen en los niveles más bajos de ocupación. Así y todo, el manejo de la lengua de los poderosos no garantiza el éxito económico que buscan. El texto de Díaz expone que los extranjeros que hablan inglés fluidamente también pueden enfrentar dificultades en el trabajo, ya que las mejores posiciones pueden estar reservadas para sujetos pertenecientes a la cultura central en algunos lugares. Por ejemplo, después de años de vivir en Estados Unidos, y ya hablando inglés, Ramón obtiene un buen trabajo en una fábrica. Sin embargo, no consigue buenos horarios a pesar de tener el mejor rendimiento porque los trabajadores blancos se quedan con los mejores turnos.

Después de años de esfuerzo tratando de vivir su vida en inglés, Ramón regresa a Santo Domingo a visitar la familia de su nueva esposa y se ve expuesto al español hablado abiertamente por todos en todos lados. “For nearly four years he’d not spoken his Spanish loudly in front of the Northamericans and now he was hearing it bellowed and flung from every mouth” (197-198). Ya no está acostumbrado al español, tras años de tratar de no usarlo en Estados Unidos. La lengua que ahora solo acostumbra a usar en la esfera privada emerge nuevamente en todos los contextos, sin las restricciones que tiene en Nueva York. En este viaje, Ramón se siente como un turista en la ciudad que solía ser su hogar. Sus años de residencia en Estados Unidos y su contacto con otra cultura lo han llevado a una posición entre en el mundo, en la que ya no pertenece a un solo lugar.

“Como lo señala Edward Said, la migración y el exilio suponen una ‘forma de ser discontinua’, una disputa con el lugar de origen” (Chambers 2).

En el relato “Drown”, el narrador recuerda su adolescencia, especialmente a su amigo Beto, a quien ha dejado de ver. Se puede observar la tensión que se produce debido al apremio que siente Beto por dejar la posición periférica en que se encuentran. Incluso cuando los inmigrantes pueden interactuar con los hablantes nativos, un uso considerado incorrecto de la lengua inglesa puede ser objeto de desprecio porque es una marca de la diferencia en relación con la posición social. Los sujetos del centro tienen la ventaja de contar con educación en la lengua que hablan, lo que les da la posibilidad de imponer sobre los Otros su noción de corrección. Esta imposición lleva a los inmigrantes a necesitar desarrollar un mejor nivel del inglés considerado correcto para tener más posibilidades en la cultura de llegada. Incluso si los inmigrantes logran un buen nivel de Standard English, ocupan una posición subordinada en la cultura central porque los personajes de la cultura dominante los construyen como sujetos inferiores.

Al mismo tiempo, casi no se observan intentos de parte de hablantes nativos de inglés para usar español cuando se comunican con personajes cuya primera lengua es el español. La lengua de la periferia no se valora por el centro de la misma forma que la lengua del centro se valora desde la periferia. Los personajes periféricos evalúan la lengua dominante como importante si quieren moverse más cerca del centro, mientras que los personajes de la cultura central no le dan importancia a la lengua de la periferia. Esto se relaciona con que no se suele observar esfuerzos para moverse del centro hacia la periferia. Por este motivo, los personajes del centro no consideran que el español sea una herramienta necesaria para lograr un objetivo deseable.

La carga de comunicarse en la otra lengua recae sobre los personajes periféricos. Los que no usen la lengua dominante quedan sin posibilidades de acercarse al centro. En el relato “Drown”, el narrador recuerda su adolescencia, especialmente a su amigo Beto, quien quiere escapar de su barrio y, por extensión, de su cultura de origen. Se puede observar la tensión que se produce debido al apremio que siente Beto por dejar la posición periférica en que se encuentran. Para poder hacerlo, planea ir a la universidad. Como el conocimiento es tan relevante para su estrategia, a Beto no le agrada que Yunior sepa palabras que él no sabe. Cuando Yunior le dice el significado de “expectorating” en un cartel al lado de la pileta, Beto se enoja. Yunior dice, “He hated when I knew something he didn’t”, y agrega, “he thought I didn’t read, not even dictionaries” (94). Como Yunior no tiene la intención de dejar el lugar en ese momento de su vida, Beto asume que no lee y que no le importa aprender nuevas palabras en inglés. Ser capaz de utilizar palabras del registro formal es importante para alguien que quiere ir a la universidad, y por esto Beto parece interpretar que él, por ser el que quiere penetrar la frontera entre centro y periferia a través de la educación, debería ser el que sabe más palabras. Podemos observar lo consciente que es Beto de su necesidad de tener un excelente manejo de la lengua dominante si quiere abandonar la periferia.

La lengua hablada por los personajes influye su proceso de identificación porque la lengua señala el estado central o periférico de la comunidad de los personajes y sus grados de otredad, mientras que al mismo tiempo los personajes pueden usar el lenguaje para cambiar su posición en el continuo centro-periferia. Aunque el lenguaje no sea el único elemento que provoque tensión en la posición intercultural de los personajes de los relatos, su importancia es considerable. La(s) lengua(s) hablada(s) por los personajes pueden incluirlos o excluirlos de los diferentes centros y periferias de los que son partes. También señala la inequidad entre su posición colectiva y la de los grupos más dominantes, mientras simultáneamente influye su proceso de identificación. Como consecuencia, se puede considerar al lenguaje como el espacio en el que se cruzan diferentes aspectos de las situaciones interculturales presentes en los relatos.

En el marco de *Drown*, no se puede usar al español para el progreso económico. Sin embargo, tiene la función muy importante de fortalecer los vínculos de los personajes con su cultura de origen. Esto ocurre cuando los personajes hablan o escuchan exclusivamente español, como cuando Yunior y su madre miran juntos el canal de televisión en español. Ya sea que miren el noticiero en español o una película doblada al español, esos momentos compartidos frente al televisor mejoran su convivencia y construyen un refugio de su lengua nativa de la presión externa que les impone la lengua inglesa en sus vidas diarias, y de esta forma se fortalecen sus vínculos con su origen latino.

Este fortalecimiento también ocurre cuando se incluyen palabras del español en un contexto en inglés. Los términos en español introducidos en una conversación en inglés son palabras que transportan un significado cultural especial. Pueden denotar algo que no existe en la cultura estadounidense, como “tostones”, pero principalmente son palabras que tienen un componente emocional. Así sean vocativos como “papá, mamá, abuelito” con connotación positiva o palabras como “puta, pato, pendejo” con connotación negativa, estos vocablos transmiten los sentimientos de los personajes y del narrador mejor que cómo lo harían palabras en inglés.

El lenguaje influye la identidad de los personajes y su posición en el continuo centro-periferia debido a su capacidad de transmitir cultura y refractar las posiciones de poder en la sociedad. El lenguaje es un instrumento que usa el centro para mantener su posición, lo que en consecuencia perpetúa la inequidad entre centro y periferia. Las mejores oportunidades están reservadas para los personajes que hablan la lengua dominante y muy pocas oportunidades están disponibles para quienes hablan otras lenguas. Como los personajes periféricos están conscientes de eso, los personajes que quieren acercarse al centro tratan de aprender inglés, o mejorar el inglés que hablan, como medio de correrse a una situación menos periférica. Incluso si aprenden y/o mejoran su inglés, cuando se mueven hacia el centro permanecen en la periferia del centro, ya que su origen los señala como el Otro dentro del centro.

Bibliografía

- Chambers, Iain. (1994). *Migrancy, Culture, Identity*. London: Routledge.
- Chanady, Amaryll. (1995) “Entre el plural ‘nosotros’ y el excluido ‘otro’: grupos étnicos y autóctonos en América.” *Diógenes*. N° 170. Vo. 43/2. Bergham Books.
- Díaz, Junot. (1996). *Drown*. New York: Riverhead Books.
- Hall, Stuart. (1996) “1 Introduction: Who Needs ‘Identity’?” *Questions of Cultural Identity*. Hall, Stuart and du Gay, Paul (eds). London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage Publications. 1-17.

**EN BUSCA DEL HÁBITAT ORIGINARIA: PARA UN MITO DEL RETORNO EN LA POESÍA DE
HÉCTOR ROJAS HERAZO (1920-2002)¹⁹**

**Dr. (c) Cristhian Torres
CONICYT / Pontificia Universidad Católica de Chile**

Resumen

El regreso al origen tal vez sea uno de los temas más recurrentes en la poesía y la narrativa del escritor colombiano Héctor Rojas Herazo. Sus poemas recrean la infancia perdida, el lugar de procedencia, el trópico, la casa de la abuela y, en fin, la nostalgia por un pasado entrañable. Sin embargo, su poesía no es simplemente un viaje hacia el pasado, sino que, más allá de ello, la anátesis de la poética rojasheraciana radica en el regreso y el extravío hacia la propia materialidad del cuerpo y de la memoria – lugares de comienzo y de fin, de extravío y de voluntad – a través del acto de la escritura. Desde uno de sus primeros poemas, “El habitante destruido”, publicado en la Revista Mito, el escritor toludeño manifiesta los primeros trazos de una propuesta poética única: la del habitante que hace parte del gran desplazamiento de masas hacia la ciudad debido, por un lado, a las oportunidades laborales generadas por la industria y, por otro, al fenómeno de violencia política y civil en Colombia. Así como en la poesía de muchos escritores latinoamericanos de estas décadas, la de Rojas es el testimonio de la fragmentación de un mundo entrañable. El habitante destruido, aunque violentado por la ciudad, sigue siendo habitante, pues su morada va mucho más allá del espacio geográfico: la habitación del habitante es su memoria (“La casa entre los robles”), su cuerpo (“Primera afirmación corporal”) y su escritura. En este sentido, la escritura, la poesía, es el vínculo primero de los hombres; una acción de resistencia, de oposición contra lo inevitable: el progreso técnico e industrial. En el caso de un país como Colombia, el desplazamiento de las masas hacia la gran ciudad no ha sido sólo a causa de la modernización y sus supuestas bondades, sino que, además, siempre ha ido de la mano de métodos violentos de apropiación de la tierra y la erradicación de todo pensamiento progresista.

El habitante de Tolú

Héctor Rojas Herazo²⁰ nace en Santiago del Tolú, Departamento de Sucre, Colombia, en el año de 1920. Rodeado por su familia materna, sus tíos y su abuela, el escritor crece en una casa que siempre va a recordar por su ruina y que va a marcar, así como la abuela misma, toda su obra literaria: “La casa, lo que todos en la familia llamaban pomposamente la casa, no era nada distinto a un montón de fieles y voluntariosos escombros.” (Rojas, 2003: 21) En Santiago de Tolú, aun siendo un niño, descubre su afición por la pintura y por la escritura; ambas, formas del “garabato” y la “señal” rojasheraciana. Allí, en ese recóndito pueblo del caribe colombiano, cursa sus primeros estudios hasta que decide encargarse, él mismo, de su educación. A los veinte años incursiona en el mundo del periodismo y publica sus primeros poemas. Trabaja en los diarios El Universal, Diario de Colombia, El Relator de Cali, La Prensa, El diario (Barranquilla) y El Tiempo, El Espectador, entre otros importantes periódicos de la época. Su trabajo periodístico, como bien lo ha señalado Jorge García Usta en el prólogo a *Vigilia de las lámparas* (2003), lo lleva a relacionarse con diferentes escritores y grupos literarios, tales como el llamado Grupo Barranquilla – conformado por escritores y artistas como Álvaro Cepeda Samudio, Ramón Vinyes, José Félix Fuenmayor, Alejandro Obregón y Gabriel García Márquez –; La Revista (y grupo) *Mito*, fundada por Jorge Gaitán Durán, en la que publicaron escritores como Álvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus, Álvaro Cepeda Samudio, Fernando Charry Lara, Rogelio Echavarría,

¹⁹ Ponencia realizada para el “II Congreso Internacional: El Caribe en sus Literaturas y Culturas”, Universidad de Córdoba (Argentina), Abril de 2015.

²⁰ En adelante HRH

Carlos Obregón y el mismo Gabriel García Márquez. Sin embargo, Rojas Herazo será siempre un escritor sin “capilla literaria”, como él mismo lo afirma en una de sus editoriales del Diario de Colombia (García, U. 2003). Su producción poética está conformada por *Rostro en la soledad* (1952), *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961) y *Las úlceras de Adán* (1995). También es autor de tres novelas: *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1966), *Celia se pudre* (1985); y de un libro de ensayos, *Señales y garabatos del habitante* (1976), entre otras publicaciones y obras pictóricas.

La poética del habitante

La presente ponencia tiene como objetivo principal dar a conocer la *poética del habitante*, nombre con el que, basado en conceptos propios de la poesía rojasheraciana, he bautizado esta lectura sobre la obra del escritor colombiano. El núcleo de la poética de HRH consiste, desde este punto de vista, en una afirmación radical del cuerpo en tanto hábitat originario y estructura orgánica y material por excelencia. Esta afirmación implica: 1. Una apuesta por recuperar/regresar a los vínculos originales con la naturaleza, la animalidad y la vida entendida como devenir; 2. La desesperanza – y en ella el exilio y la orfandad – como condición del habitante rojasheraciano; 3. La construcción de un hábitat utópico – basado en la imaginación y la memoria – como forma de resistencia frente a las dinámicas de la modernidad, del progreso técnico y de la guerra²¹. El hablante de la poética rojasheraciana es el hombre de siempre, el hombre primitivo, el hombre-niño: un ser inocente y asustado que se acerca al mundo como por vez primera. Por su parte, la morada del sujeto rojasheraciano no es sólo su propio cuerpo, sino que éste se replica en casa, memoria, tradición, infancia, imaginación, escritura y utopía.

El retorno al cuerpo o la “Primera afirmación corporal”

La presente reflexión será realizada en torno a un poema fundacional de la poética del escritor sucreño. Me refiero a “Primera afirmación corporal”, uno de los poemas incluidos en el libro *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956). El poema es el siguiente:

PRIMERA AFIRMACIÓN CORPORAL

Dulce materia mía, lento ruido, / de hueso a voz en nervios resbalando. / Tibia saliva mía, espesa mezcla / de mis células vivas y mi lengua. / De sigilosas venas, de sonidos, / por extraños follajes amparados, / mis dos brazos irrumpen, mis dos brazos, / ávidos de tocar, de ser externos, / como dos instrumentos de agonía. / ¡Y tanto muro para tantos besos, / para tantas miradas y tobillos / para tanto plumón y cabellera / al viento somatén dolido y frío! / Este soy yo. Lo sé, lo reconozco, / lo dicen mi volumen y mi sombra, / lo repite una casa y una aldaba, / y un vientre azul lo esparce por el aire / a otras narices y rodillas solas. / Este soy yo. Lo digo con mi fuego, / lo afirmo con mi olor y mi latido / y la luz de mi traje lo pregona. / Ahora soy de cartílago y rocío, / de tarde, de vainilla y cementerio. / Un hombre oculto, un hombre que camina, / un pueblo celular, desconocido, / con hígado y pulmón tras su mirada. / ¡Con tanta rosa viva, tanta luna, / tanto ruido bramando y yo tan solo! / Yo solo aquí, miradme, entre mis huesos, / embutido en mi piel y mis maneras. / Náufrago de mi sangre. / Responsable de un pecho y una risa, / apretado de nombres y temores, / con orejas corriendo atolondradas, / con suelas que deshacen la madera, / con hambre de vivir y ser vivido, / con hambre de gritar y que me entiendan / los lirios, las monedas y las tapias. / Este soy yo, lo digo simplemente: / un hombre que

²¹ Podríamos pensar, en este sentido, que la forma que cobran las dinámicas del progreso técnico, industrial y tecnológico, en países como Colombia, consiste en la imposición violenta de un modelo económico que va de la mano.

se muere por la tarde / para encender al alba su garganta, / un hombre que conoce sin saberlo / a todo lo que vive y se incorpora, / a todo lo que muere y resucita, / a lo que duerme entre la sal y el cielo. / No me pongan un rótulo. / No le pongan color a mi destino. / No me pinten de azul o de amarillo / o de rojo encendido o verde mora / el sudor de mi axila o mi cabello. / No pongan a derecha mis sentidos / ni a izquierda mi dolor y mi sonido. / Yo soy de aquí. De aquí, de donde piso, / de donde crezco y muero, / donde tiemblo y espero, / donde tengo parada mi estatura / y mis cinco sentidos verticales. / No me llamen, siquiera, por un nombre. / Llámenme simplemente / como se llama frío a lo que hiela / o fuego a lo que quema / o viento a lo que esparce y multiplica. / Porque ésto soy, no más, esto que miran / sufrir aprisionado en el vacío: / una mezcla de sangre, hueso y nada, / de agua sedienta y anhelante frío.²²

Lo primero que quisiera señalar sobre el poema es el tono de jaculatoria, de oración y, en consecuencia, de sacralización del cuerpo; como si de facto el poema, a través de su propia forma, ya apelara por un *religare* con los vínculos más primigenios de la humanidad. También en cuanto a la forma, cabe señalar el hecho de que aun cuando HRH está proponiendo una manera distinta de tratar la corporalidad, su forma es, fundamentalmente, el metro endecasílabo, tal como lo hicieron Cote Lamus, Octavio Paz y otros escritores contemporáneos al poeta. Esto quiere decir que, más allá de ser una ruptura abrupta en relación con el tratamiento sobre el cuerpo, el poema es también un guiño a la tradición poética latinoamericana y a la poesía escrita en español.

Desde su título, el poema se sabe ruptura. No se trata del primer intento del poeta por afirmar el lugar del cuerpo, sino de una de las primeras reivindicaciones radicales de la materia orgánica en toda la tradición literaria colombiana y quizás, una de las más relevantes en toda Latinoamérica. Al ratificar el lugar metafísico del cuerpo – en tanto sustento de la “realidad” humana –, el poeta declara su posición frente, por un lado, a las formas más ornamentadas de la tradición poética – recuérdese, por ejemplo, sin la intención de subestimar a ningún poeta, versos como “tu grácil cuerpo fino (...) tu cuerpo moreno y felino, fogoso / hecho ascuas de nieve” de León de Greiff (1895-1976) (“Nocturno número 2 en mi bemol”); o “Tu cuerpo es todo el río de amor / que nunca acaba de pasar, Teresa” de Eduardo Carranza (1913-1985) en su “Soneto a Teresa” –; al poner en firme la corporalidad el poeta enfrenta también el discurso hegemónico tradicionalista católico, represivo y ultraconservador de la época – representado por políticos como Laureano Gómez (1889-1965), entre muchos otros –. Esta corriente ideológica va de la mano de otro de los discursos posicionados en Latinoamérica: el del progreso técnico, el latifundismo, la industrialización y su consecuente desprecio de los sentidos, su objetualización del reino vegetal y animal, y la utilización de seres humanos para la guerra, para su guerra, por el dominio sobre las tierras.

Así, el poema comienza por el reconocimiento de la calidez y de la dulzura del lugar orgánico: “dulce materia mía (...) tibia saliva mía” (Rojas Herazo: 2013, 100). Se trata del *locus amoenus* del hablante, del cuerpo con sus “ruidos”, sus fluidos, sus “células” y sus “nervios” literalmente entrañables. En seguida, el yo poético, que es también el habitante, manifiesta su necesidad de espacio exterior: los brazos, como si se tratara de árboles impetuosos, “irrupen” en busca de lo otro, del otro, de algo que “tocar”. Aquellos son representados, por un lado, como isotopías naturales y, por otro, como “dos instrumentos de agonía” (100); es decir, los brazos, en tanto hacen parte de un cuerpo mortal, se representan como miembros de una aflicción, de la inminente realidad del devenir y de una inexorable soledad. En otros términos, el sujeto declara su sentimiento de incomunicabilidad, aquello que, según Álvaro Mutis, hace parte estructural de la desesperanza. (Mutis: 1976) y que va de la mano, paradójicamente, de una soledad inquebrantable. En palabras de Mutis:

Esta soledad sirve de nuevo para ampliar el campo de la desesperanza, para permitir que en la lenta reflexión del solitario, la lucidez haga su trabajo, penetre

²² El cambio de “formato” sobre la forma original del texto se realizó solamente por motivos de impresión. La versión original del poema es en verso y sin barras.

cada vez más escondidas zonas, se instale y presida en los más recónditos aposentos. (Mutis, 265)

Entre estos aposentos a los que se refiere el autor de *La Mansión de Araucaíma* (1973) podríamos sugerir al mismo cuerpo. Allí, en ese reino glandular, la lucidez del yo poético penetra hacia zonas ocultas que, a través de las palabras del poeta, revelan una belleza nueva y extraña. Una vez terminada la declaración de su aislamiento, el hablante afirma su procedencia, su lugar: “Este soy yo. (...) lo repite una casa y una aldaba” (100). La casa, por lo tanto, es una repetición del cuerpo, un cuerpo que contiene otros cuerpos, una especie de hábitat de segundo orden. El cuerpo, por su parte, es también un “pueblo celular” (101). Luego, el mundo es también un cuerpo de cuerpos, hábitat, albergo, sistema orgánico.

Pero también el cuerpo es el lugar del desterrado, del “naufrago”, un “lugar de castigo” (García Santos, 2011), tal como lo entiende Emiro García Santos, entre otros. Es el lugar al que ha sido confinado el hombre después de su pecado o, en otro sentido, después de perder su origen divino. En términos nietzscheanos, después de la muerte de Dios. Por lo tanto, la morada orgánica es un lugar de pena, de castigo, pero también de placer y de cobijo. Al perder la divinidad el hombre ha de regresar a lo más primitivo, al punto de partida que lo vincula con todos los seres vivientes. Por ello el habitante clama porque no se le trate de determinar, de definir o de etiquetar: “No me pongan un rótulo”. La afirmación de la corporalidad implica también la afirmación por la vida y por el devenir, ese “ser estando” (Chamorro, 2008) del que habla Alicia Chamorro; por una afirmación metafísica del acaecer, contraria a la inmovilidad sugerida por la tradición aristotélica y racionalista.

La reivindicación del cuerpo también tiene que ver con la guerra y con la política. El cuerpo es una apuesta bio-política (Muhle: 2009) frente al poder tanato-lógico de la tradicional clase dirigente colombiana; razón por la cual el hablante pide que no se le pinte de ningún color, entre los cuales incluye el azul y el rojo – colores de los dos partidos tradicionales colombianos – junto con el verde mora, que bien podría referirse a todos los grupos militares armados que hacen parte del conflicto colombiano y en consonancia con su opinión de que “ninguna idea merece un cadáver”. Más allá de los colores, de las diferentes ideologías o posturas políticas, la postura rojasheraciana apuesta por la utopía, por el respeto de la vida en todas sus formas y por la integridad humana, empezando, por supuesto, por el hábitat originario, nuestro vínculo con la naturaleza: el cuerpo. Es éste el motivo por el que el sujeto poético pide que ni siquiera se le llame por un nombre, sino que se le mencione de la misma forma como se nombran los elementos naturales: el fuego, el agua, el viento, la tierra.

A modo de “conclusiones”

A través de este acercamiento a la *poética del habitante* desde el poema “Primera afirmación corporal”, se puede realizar un esbozo de los caminos de regreso presentes en la poesía del escritor colombiano. Esta *anábasis* puede ser rastreada a través de implicaciones que existen en la obra de manera articulada pero que hemos dividido sólo con el fin de abordarlas como elementos constitutivos de la arquitectónica rojasheraciana.

En primer lugar, la reivindicación del cuerpo en “Primera afirmación corporal” representa una ruptura en términos estéticos con la tradición poética colombiana. Se trata de un quiebre con posturas políticas pre-modernas y ultraconservadoras, una especie de fundamentalismo cristiano. Así mismo, la posición en el campo literario (Bourdieu, 1995), se establece como una reivindicación de la animalidad propia del cuerpo frente a los intentos reduccionistas y racionalizantes del progreso técnico y de la guerra como parte integral de la política tanato-lógica. La afirmación del cuerpo es, al mismo tiempo, una afirmación de la metafísica vital del devenir, contrapuesta a una comprensión estática y racionalista sobre el ser y la “realidad”.

Por otro lado, la desesperanza, como lo ha dicho Armando Romero en su libro *Las palabras están en situación* (1985), parece ser una estructura constitutiva de la poesía moderna colombiana desde José Asunción Silva hasta los poetas más recientes. Con ello, otra implicación del habitar rojasheraciano está definida por dicha condición o estructura. El cuerpo es el lugar del exilio del

habitante rojasheraciano. Al encontrarse completamente solo, el hablante de esta poética – de manera análoga a la existencia exiliada a la que se refiriera Jean Luc Nancy – padece la peor de las desgracias, el sentimiento del abandono y de una soledad incomunicable, que se transforma, paradójicamente, en el motivo de su realización: el cuerpo es lugar de castigo mortal, del destierro de la vida eterna; pero también de placer y de crecimiento; todo ocurre allí: la vida, los amigos, la memoria. El exilio hacia el cuerpo es una metáfora del hombre al que no le queda otra alternativa más que habitar su propia soledad, pues, entre otras, las prácticas tanato-políticas de la guerra y del progreso lo obligan a abandonar sus lugares de procedencia.

Por ello, en tercer y no menos relevante lugar, *habitar* implica una forma de resistencia y oposición a la guerra. La escritura, en este sentido, es también cuerpo, afirmación. Reivindicar la materia orgánica significa hacer un reclamo por los “cinco sentidos verticales” (Rojas Herazo: 2013, 101), por el origen natural del cuerpo, por el devenir, por la imaginación y la posibilidad de existir. Frente a las dinámicas de la muerte, Rojas Herazo opone la fuerza de la vida y de su palabra, imposible de determinar, de categorizar.

Finalmente, la utopía rojasheraciana no es otra que un proyecto de nación en el cual sería posible vivir y morir sin guerra; en donde el progreso no implica la necesidad de un poder político que gobierna a costa de la muerte sistemática y previamente concebida de la vegetación y de los animales humanos y no humanos. Habitar implica, en la obra del escritor colombiano, la posibilidad de vivir sin reducciones simplistas y generalizaciones que tiendan a unificar las voces y la diversidad de un mundo y de un país polisémico e inabarcable – un cuerpo de cuerpos diversos, mestizos – como lo es también la obra poética del autor colombiano.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Chamorro, Alicia Natalí (2008). *Casa no-velada*. Bogotá: Editorial USTA.
- García Usta, Jorge. (Comp.) (1994) *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Alcaldía mayor de Cartagena. Impreso.
- García Santos, Emiro (2011). Héctor Rojas Herazo: el esplendor de la rebeldía. *Cuerpo trágico y hombre abismado en la poesía colombiana*. Cartagena de Indias: Ediciones Pluma de Mompox S.A., 011. Impreso.
- Muhle, María (2009). “Sobre la vitalidad del poder. Una genealogía de la biopolítica a partir de Foucault y Canguilhem”, en *Revista de Ciencia Política* Vol. 29, p. 143-163.
- Mutis, Álvaro (1976). “La desesperanza”. En: Borda, Gustavo y Ruiz, Jorge (antólogos). *Ensayistas colombianos del siglo XX*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Romero, Armando (1985). *Las palabras están en situación: un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Bogotá: Procultura.
- Rojas Herazo, Héctor (2003). *Respirando el verano*. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo. Impreso.
- _____ (2013). *Héctor Rojas Herazo: Obra Poética 1938-1995*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Impreso.

EXILIO, VIAJE Y TRADUCCIÓN: NOTAS ACERCA DEL ENCUENTRO PIÑERA-GOMBROWICZ EN BUENOS AIRES

Mgr. Cristian Cardozo
CIFYH / FFyH / UNC

Escribir no significa sino la lucha del artista contra
los demás por resaltar su propia superioridad
(Witold Gombrowicz, 2001:18)

Introducción

Virgilio Piñera llega a Buenos Aires en Febrero de 1946 cuando se está llevando a cabo la empresa de traducción al castellano de *Ferdydurke* del polaco Witold Gombrowicz. Junto a otro cubano y compatriota como Humberto Rodríguez Tomeau, preside un comité de traductores conformado por el propio Gombrowicz, Adolfo de Obieta y el poeta-pintor Luis Centurión. Como se sabe, la aparición en castellano de *Ferdydurke* en 1947 –novela publicada inicialmente en 1937 en el escenario polaco de entreguerras– es un intento fallido por instalar el “ferdydurkismo” en Argentina. No obstante y pese a este fracaso, se advierte un punto de confluencia entre ambos escritores y las formas que consideran valiosas de hacer literatura. Esto último resulta vital pues se traduce no sólo en lo que más tarde podemos identificar como una poética escrituraria específica en cada caso sino también en reuniones, tertulias, conferencias y hasta en un proyecto de creación de una revista orientada a provocar el mundo literario de ese contexto organizado en torno al liderazgo de la mítica *Sur* que nunca se concretó. En tal sentido, nuestro trabajo se propone examinar ese punto de “encuentro” o de “diálogo” entre Piñera y Gombrowicz a la luz de *Cuentos Fríos* (1956) y de la poética de la forma y la inmadurez plasmada en la novelística gombrowicziana, respectivamente. Para ello, se tendrá en cuenta el tópico del viaje, el problema de la traducción, los gestos vanguardistas, el absurdo, el humor y la tensión entre centro y periferia. Con un agregado más: tanto la práctica discursiva en el ámbito de la literatura como así también el resto de las acciones realizadas por Piñera y Gombrowicz deben ser entendidas en el marco de procesos de gestión de la propia competencia que cada uno de ellos realiza, en principio, para definir su identidad social en el campo literario argentino de ese período²³.

Escándalo, provocación, escritura heterodoxa, traducción y experimentalismo. Gombrowicz-Piñera: primera aproximación

Según refieren aquellos que conocieron a Gombrowicz, hay una constante como nota característica que se mantiene a lo largo del tiempo y de su trayectoria, incluso antes y después

²³ Decimos “en principio” habida cuenta de que cada uno de estos escritores participa, simultáneamente, en más de un sistema de relaciones en el cual quiere ser reconocido e incorporado como escritor profesional. En el caso de Piñera, estamos frente a una trama o sistema de relaciones de origen ligada a la literatura cubana nucleada, especialmente, en torno a la revista *Orígenes* y, más tarde, al escenario argentino en el cual, a su vez, participa en diferentes círculos, por caso el de Gombrowicz. Si reparamos en este último, no debe perderse de vista que se trata de una *identidad social* como escritor que, una vez en Argentina, Gombrowicz gestiona en el interior de una nueva trama de relaciones tras su llegada en agosto de 1939. Estamos ante un sistema nuevo y diferente al de la literatura polaca de entreguerras al que Gombrowicz pertenecía antes de llegar a nuestro país y al que, de una u otra manera, va a seguir vinculado a través de los intelectuales polacos emigrados en París y reunidos en torno a la revista *Kultura*. En otras palabras, si bien la trayectoria de Gombrowicz por el escenario argentino abarca casi veinticuatro años, igualmente se trata de un sujeto “migrante”, no liberado de su lugar en Polonia pero que, dadas las circunstancias que se le presentan, gestionará en un primer momento su competencia para ser incorporado en el campo literario argentino contemporáneo. Sólo una vez que las acciones realizadas en tal sentido “fracasan”, Gombrowicz va a reorientar el proceso de gestión hacia otro objetivo ubicado en el extranjero, con sede en París.

del llamado “período argentino” (1939-1963): hablamos de la actitud provocativa que registran sus contemporáneos y que el autor de *Ferdydurke* usa, —en el marco de un proceso de gestión de la propia competencia— como una forma de auto-construcción que parece resultarle eficaz, al menos, frente a algunos de sus interlocutores en el escenario local. Esta predisposición puede ser identificada —tanto en el ámbito argentino como posteriormente en el extranjero— en su práctica de la escritura —donde tiende a construirse en los términos de un escritor heterodoxo y polemista, formado en la vanguardia más exquisita y en los grandes clásicos de la literatura occidental y de la filosofía moderna— como así también en sus intervenciones públicas.

En relación con el proceso de gestión de la propia competencia en Argentina, no debe perderse de vista que se trata de una orientación reiterada en las acciones de Gombrowicz puesta de manifiesto en su participación en reuniones y/o tertulias; las clases de literatura que dicta para un auditorio acotado²⁴; las disertaciones en las que discurre sobre lo literario; las críticas dirigidas hacia algunos agentes y agencias del campo intelectual argentino de ese período como la SADE o algunos miembros del grupo *Sur*.

La polémica, el escándalo, la provocación —como formas de construir su *identidad social* como escritor— y su puesta en valor están conectados con la “excentricidad” y con aquellas operaciones que a veces llevan a Gombrowicz a presentarse frente a sus pares como conde o aristócrata conectado con la nobleza de su país²⁵. Sobre la actitud provocativa, leemos:

A veces íbamos a casa de Ernesto Sábato, o a casa de Cecilia Debenedetti o a casa de María Rosa Olivier, una mujer rica que escribía y recibía a los artistas. Una tarde, en medio de una discusión, Gombrowicz y Piñera se lanzaron una serie de provocaciones mutuas un tanto fuerte referidas al arte y a la literatura. Se estimulaban con paradojas, juegos de palabras, [...] En esa época la gente era muy conservadora y se escandalizaba con facilidad. Nos burlábamos de todo el mundo, especialmente de los que ponían el arte en un pedestal (Rodríguez Tomeu. En: Gombrowicz, Rita 2008 90-91).

Le había propuesto dar clases a un grupo de personas [señala Silvina Ocampo] [...] Nunca conseguimos ponernos de acuerdo sobre el asunto. Me proponía cosas raras y se enojaba porque no aceptaba sus ideas. No nos entendió y no lo entendimos [en referencia al grupo *Sur*] [...] Era muy orgulloso; es lo que explica su comportamiento. Era más antisocial, salvaje [...] que agresivo (Ocampo, Silvina. En: Gombrowicz, Rita 2008 70).

Al margen de las valoraciones presentes en los testimonios citados —que por momentos se deslizan hacia el plano de la psicología y del comportamiento de Gombrowicz²⁶— lo cierto es que estos pasajes dan cuenta del escándalo, la provocación y la polémica como notas que definen uno de los aspectos de la gestión del agente polaco. Este hecho mueve a Di Paola —escritor ligado al grupo de Tandil— a ponderar esta predisposición del escritor polaco para la acción:

[...] en los primeros días mostró su hilacha de contradictor, con gran costo. Conectado con [Enrique] Rodríguez Larreta²⁷ para conseguir un trabajo, disputó con

²⁴ Como las impartidas al círculo íntimo de la hija del poeta Arturo Capdevila en las cuales desprecia y demuele sistemáticamente autores europeos, como Huxley o Duhamel, en sintonía con el gusto de su auditorio.

²⁵ Esta estrategia es recuperada de manera explícita en *Trans-Atlántico* (1953), en especial, al comienzo de la historia y de forma indirecta en el resto de su novelística al pronunciarse sobre hábitos, costumbres, creencias y prejuicios tanto de la nobleza polaca o como de los habitantes de las zonas rurales de su país. Asimismo, a propósito de las estrategias de auto-construcción del “Conde sin Condado” (Di Paola 2000 374) véase, entre otros, los testimonios de Pla, Berni y Piñera recogidos en Gombrowicz, Rita (2008).

²⁶ Dimensiones que exceden los alcances del marco teórico desde el cual reflexionamos y, por lo mismo, de nuestro trabajo.

²⁷ Este narrador argentino es considerado uno de los más importantes exponentes de la prosa modernista de la ficción. En 1896, se inició como periodista escribiendo en las páginas del diario *La Nación*. Publicó su

él por unos muebles de estilo que el europeo Gombrowicz había reconocido [...] el Conde sin Condado desenvainó esa triste tarde su ironía [...] Adiós trabajo, adiós relaciones con la vida literaria argentina, adiós a la vida burguesa, adiós Larreta. Pero eso tal vez sirvió para acelerar una forma de relación que más tarde o más temprano hubiera sucedido. El modo más bien complaciente de nuestra vida intelectual de esos años [...] tenía poco sabor para el bélico paladar gombrowicziano (Di Paola 2000 373-374).

En este sentido, al observar la trayectoria de Gombrowicz casi a fines de los años cuarenta y tras el fracaso de la traducción colectiva de *Ferdydurke* (1947), encontramos un ejemplo acabado de esta actitud provocativa que registran sus contemporáneos y que constituye, como se desprende del testimonio citado anteriormente, un punto de encuentro o de filiación con Piñera: en agosto de 1947, Gombrowicz habla sobre literatura en una conferencia titulada “Contra los poetas”²⁸. Sobre esta disertación, se lee:

Fray Mocho era un pequeño centro cultural, frecuentado por la bohemia intelectual. Comprendía una librería, un restaurante y un café. Gombrowicz tuvo la idea de dar allí una conferencia contra los poetas [...] La librería estaba llena. *Ferdydurke* había aparecido en abril y esta conferencia tuvo lugar algunos meses más tarde. Gombrowicz había escrito su texto en español y lo había hecho corregir [...] Piñera leía poemas mostrando el aspecto grandilocuente y ridículo de ciertos versos [...] Había gran animación. Alguien se levantó y nos insultó. Nos silbaron. Gombrowicz se sentía en su elemento. Le gustaba este ambiente de polémica (Rodríguez Tomeu. En: Gombrowicz, Rita 2008 119).

[En *Memorias*, del compositor Juan Carlos Paz] Ciclo de conferencias sobre temas literarios, organizado por la Librería Fray Mocho. La de hoy corresponde a la poesía, y a juzgar por la actitud del disertante —Witold Gombrowicz—, será más bien dedicada a la antipoesía [...] Gombrowicz [...] dominando el tema plenamente, demuele el sentir y el decir poético hasta el límite de la posibilidad. Indignación de poetas, sensación en los no-poetas, pero gran interés en general. A manera de caballero defensor de la dama agraviada, toma la palabra un poeta y opinador en temas de arte [...] [en un momento anuncia] la lectura inmediata de una de sus más recientes producciones. Al cabo de la lectura, Gombrowicz le agradece sus palabras, su poema y... ‘porque el señor [...] me ha confirmado en la certeza de que un poeta es un ser que carece de la noción de ridículo’ (Paz. En: Grinberg 2004 101-102)²⁹.

primer relato, *Artemis*, de estilo modernista, en la revista *La Biblioteca* que dirigía Paul Groussac. Entre sus principales obras se destacan: *La gloria de don Ramiro* (1908), *Zogoibi* (1926) y su ensayo, *Las dos fundaciones de Buenos Aires* (1933). Fue, además, viajero, diplomático en París (entre 1910 y 1919), profesor de historia medieval en el Colegio Nacional Buenos Aires, miembro de la Real Academia Española e integrante de la Academia Nacional de Historia en nuestro país. Durante los años en que residió en España adquirió piezas de arte y mobiliario para sus casas argentinas. Sobre este último aspecto se recorta la anécdota referida en el testimonio de Di Paola.

²⁸ La conferencia se realizó el 28 de agosto de 1947 en el centro cultural Fray Mocho de Buenos Aires. El texto fue publicado más tarde, en 1955, en la revista *Ciclón* de La Habana (Gombrowicz 2006 11).

²⁹ Sin embargo, más allá de sus intervenciones polémicas y provocadoras, hay pasajes de la conferencia que dan cuenta de la auto-percepción del agente sobre el lugar periférico que aún ocupa en la esfera de la literatura local: “Sería más razonable de mi parte no meterme en temas drásticos porque me encuentro en desventaja. Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puede hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas ni finas [...] A veces me gustaría mandar todos los escritores del mundo al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigrana verbales para ver qué quedará de ellos entonces [...] No cabe duda de que la tesis de esta nota: ‘que los versos no gustan a casi nadie y que el mundo de la poesía versificada es un mundo ficticio y falsificado’, parecerá desesperadamente infantil [...] Lo interesante es que no soy un ignorante absoluto en cuestiones artísticas ni tampoco me falta la sensibilidad poética [...] Lo que

A esta conferencia, le sigue en septiembre del mismo año, la publicación de *Aurora*, revista redactada íntegramente por el escritor polaco. Según refiere el cubano Rodríguez Tomeu, tras el intento fallido por instalar el “ferdydurkismo” en Argentina, Gombrowicz decide fundar una revista junto con él y con Piñera. El objetivo era llamar la atención para provocar al mundo literario que, como sabemos, había ignorado la aparición de *Ferdydurke*. Y, como el escritor polaco y Piñera no pueden ponerse de acuerdo a la hora de repartirse los espacios del futuro proyecto, cada uno decide hacer una revista por su cuenta. La de Gombrowicz —recuerda Rodríguez Tomeu— salió primero; la de Piñera, *Victrola*, al día siguiente:

La de Gombrowicz, [*Aurora*] enteramente escrita por él, consistía sólo en una página grande [...] plegada en cuatro. Se tiraron cien ejemplares que se distribuyeron gratuitamente entre todos nuestros amigos, y también entre los miembros del grupo Ocampo. Yo tenía amigos en esa facción [...] en el artículo de fondo se ocupaba de la Literatura Perfecta, la actitud servil de numerosos intelectuales argentinos con respecto a París. Naturalmente, atacaba a Victoria Ocampo [...] la revista no tuvo repercusión y no hubo segundo número (Rodríguez Tomeu. En: Gombrowicz, Rita 2008 91-92).

Lo significativo de lo señalado sumariamente hasta aquí reside, al menos, en los siguientes aspectos:

En primer lugar, el carácter contestatario, díscolo, provocador y escandaloso propio de Gombrowicz pero extensible, en principio, al propio Piñera quien secunda al escritor polaco en distintas acciones orientadas a instalar la poética de la forma y de la inmadurez propia del universo gombrowicziano en el escenario argentino de fines de la década del cuarenta³⁰.

En segundo orden, la opción en ambos escritores por gestos típicos de ruptura asociados a las vanguardias estéticas cuando, desde los márgenes, las mismas irrumpen en el campo intelectual del cual forman parte tanto para negar su legalidad y las formas consagradas de hacer literatura que imperan en él como para lograr que se imponga una norma propia y distinta, considerada como la más valiosa a la hora de escribir. Nuevamente aquí, el escándalo, la provocación, el rechazo, la negación y una poética otra o heterodoxa que se presenta como novedosa.

Por último, la puesta en valor de una literatura experimental o alternativa (la de Gombrowicz primero, la de Piñera más tarde) frente a otros modos de escribir imperantes tanto en Europa como en el escenario argentino de ese momento, desde el apogeo y auge del grupo *Sur* hasta su ocaso con la irrupción/consolidación de los actores de la nueva izquierda intelectual o franja “contestataria” en nuestro país³¹.

difícilmente aguanta mi naturaleza es el extracto farmacéutico y depurado de la poesía que se llama ‘poesía pura’ ” (Gombrowicz. En: Gombrowicz, Rita 2008 120).

³⁰ Pensemos aquí en el “operativo bochinche” —realizado antes de la aparición de *Ferdydurke* en el medio local— a través del cual el mismo Gombrowicz —con la ayuda de los escritores cubanos— trata de instalar una discusión sobre su novela. Al respecto, en carta de Gombrowicz a Piñera, se lee: “La próxima aparición de *Ferdydurke* despierta cada vez mayor interés y no me acuerdo de que ningún libro fuese tan discutido antes de nacer. Si *Ferdydurke* no desmiente lo que se dice de él, será un verdadero acontecimiento literario de primera magnitud” (Gombrowicz. En: Gombrowicz, Rita 2008 98). De igual modo, en relación con esta estrategia desplegada por el polaco y secundada por los cubanos, tanto antes como después de su aparición, anota Piñera: “Así, pues, *Ferdydurke* acababa de nacer en su versión al español [...] En los días que siguieron a la salida de la novela, Gombrowicz no se dio descanso en lo que se refiere a la promoción. A este objeto fuimos él y yo a Radio El Mundo, donde tuvo lugar una entrevista sobre su *Ferdydurke*. Gombrowicz estaba obsesivo, literalmente desesperado, por la ‘salida’ de *Ferdydurke*” (Piñera. En: Gombrowicz, Rita 2008 88).

³¹ Piénsese de nuevo en el rechazo de Gombrowicz por el panteón de escritores europeos consagrados en Londres y París. Del igual modo, si se atiende al escenario argentino, las novelas se diferencian de las formas o modos dominantes de hacer literatura de este período, tanto de los modelos asociados al cosmopolitismo y las poéticas promovidas por el grupo *Sur*, como de la literatura —inscripta en distintas variantes del realismo— producida por autores como Manauta, Wernicke, Varela y Kordon.

Absurdo, vanguardia y experimentación. Gombrowicz-Piñera: segunda aproximación

¿Qué decir sobre Piñera, el escritor cubano llegado a la Argentina en el verano de 1946 cuando ya se habían traducido al español los tres primeros capítulos de *Ferdydurke*? Como se sabe, cuando Lezama Lima y Rodríguez Feo fundaron la revista *Orígenes* en 1944³², Piñera formó parte del plantel inicial de colaboradores, a pesar de que mantenía importantes discrepancias estéticas con el grupo de poetas de la revista.

Fue en uno de sus viajes a Buenos Aires como corresponsal de la mítica revista cubana, en donde conoció a Witold Gombrowicz a través de Adolfo de Obieta, director de la revista *Papeles de Buenos Aires* y, por esa vía, llega a constituirse en el presidente del comité de traducción al español de la primera novela del autor polaco publicada inicialmente en 1937 en el escenario europeo de entreguerras.

Con el tiempo y como consecuencia de su participación en el interior de distintos sistemas de relaciones tanto en nuestro país como en el extranjero, Piñera también estuvo ligado a algunos interlocutores del grupo *Sur* como Graziella Peyrou, José Bianco y hasta conoció al mismo Borges y a Victoria Ocampo. Incluso, ya después de mediados de los años cincuenta, una vez que rompe sus vínculos con la revista *Orígenes* colaboró con algunos artículos en la revista argentina *Sur* y en las francesas *Lettres Nouvelles* y *Les Temps Modernes*.

Ahora bien, a la par de lo señalado hasta el momento, la reseña escrita por Gombrowicz tras la aparición de los *Cuentos Fríos* de Piñera en *El Hogar* en 1956 (Gombrowicz 2001b 273) da cuenta una vez más de este punto de encuentro o de filiación entre ambos escritores.

¿Por dónde puede pasar tal afinidad? En principio, se advierte que la literatura de Piñera está construida conforme a una poética alejada tanto del “realismo socialista como del modelo ‘barroco cubano’ de Lezama Lima o Carpentier” (Berti 2001)³³. No obstante, sus irregulares participaciones en la revista *Orígenes* —junto a su vínculo con estos escritores insulares— pueden considerarse como la vía de acceso que, ya en Buenos Aires, coloca a Gombrowicz en sintonía con la relevancia del barroco durante este período a nivel continental. Hecho que, por lo mismo, explicaría la filiación gombrowicziana de *Trans-Atlántico* (1953) —la primera novela escrita en Argentina— con la estética barroca entendida como una opción discursiva orientada a favorecer su legibilidad.

De igual modo, la lectura de los textos reunidos en *Cuentos Fríos*, pone en evidencia que se trata de una escritura “otra” o experimental que está atravesada por el humor, la naturalización de lo insólito o anormal, lo descarnado, lo absurdo o el sinsentido, la obsesión por el cuerpo y por sus partes, llegando incluso al canibalismo como práctica cotidiana. Pensemos aquí en “La caída”, “La carne”, “Las partes” o en “Cosa de cojos”, por señalar algunos de sus cuentos. A modo de ejemplo y acerca del canibalismo en “La carne”, se puede leer:

Sucedió con gran sencillez, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría de falta de carne. Todo el mundo se alarmó [...] Sólo que el señor Ansaldo no siguió la orden general. Con gran tranquilidad se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina, y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete [...] Sentóse a la mesa y comenzó a saborear su hermoso filete (1956 13).

Igualmente, si reparamos en “Las partes” se pone de manifiesto una serie de líneas de lectura o incluso, isotopías ligadas a la obsesión por el cuerpo, al absurdo y a la naturalización de lo insólito o de la “otredad”. En efecto, la historia gira en torno a un narrador testigo que accidentalmente presencia —sin descubrirlo hasta el final— un proceso de descomposición o de auto-descuartizamiento realizado por un vecino sobre su propio cuerpo:

³² El primer número de la revista aparece en 1944 y constituye una de las tribunas literarias más importantes de ese período a nivel continental.

³³ Aun cuando, en palabras de Berti, José Bianco —ligado al grupo *Sur*— no se equivoca al afirmar que “Piñera en el fondo ‘no es menos barroco’ que Carpentier o Lezama, [...] [dado que] su barroquismo no proviene del estilo sino de ‘la acción misma’ de sus ficciones” (Berti 2001).

Al abrir la puerta de mi cuarto vi que mi vecino estaba de pie en la puerta del suyo. [...] lo que me chocó fue precisamente esa parte de su cuerpo que correspondía a su brazo izquierdo: en aquella región, la tela de la capa se hundía visiblemente y establecía una ostensible diferencia con la otra, es decir, con la región de su brazo derecho (1956 21).

Tras una secuencia de salidas reiteradas a un pasillo en común y de encuentros en los que reverbera una “anomalía” no descifrada en el cuerpo del vecino, el “yo” testigo de la situación – movido por la curiosidad y la furia desatada en él ante tamaño espectáculo en proceso que, de pronto, queda en suspenso– irrumpe de manera violenta en ese espacio privado que corresponde a la “otredad”; espacio que se encuentra ubicado en el extremo opuesto de su cuarto. Y allí, la escena final –aunque insólita– es por demás elocuente y esclarecedora:

Clavados con enormes pernos a la pared se veían las siguientes partes de un cuerpo humano: dos brazos (derecho e izquierdo), dos piernas (derecha e izquierda), la región sacro-coxígea, la región torácica, todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia. No pude mirar mucho tiempo pues se escuchaba la voz de mi vecino que me suplicaba colocar su cabeza en la parte vacía de aquella composición. Complaciéndolo de todo corazón tomé con delicadeza aquella cabeza por su cuello y la fijé en la pared con uno de esos pernos enormes, justamente por encima de la región de los hombros (1956 22-23).

Con un dato más, en filiación con la naturalización de lo anormal: ubicada la cabeza del otro en el lugar correspondiente en ese rompecabezas humano, el “yo” testigo –que completa esta obra de arte emparentada con una *performance*– se “adueña” de la capa abandonada por aquél, se cubre con ella y atraviesa la puerta como un rey habida cuenta de que tal accesorio ya “no le sería de ninguna utilidad” (1956 23) a su vecino.

En palabras de Alberto Garrandés (2012), algunas zonas de la narrativa de Piñera configuran una “prosa objetivista” y revelan a un escritor “situado en la perspectiva de lo impersonal, de modo que la alienación adquiere un esplendor que la entroniza y que anula todas las confrontaciones” (10). Más aún, en algunos casos, la vía o estrategia discursiva para alcanzar esa objetivación y/o distanciamiento frente a los hechos narrados tiene que ver con la ironía, el humor y el absurdo. Rasgos que, como se sabe, atraviesan “muchos de sus cuentos y hasta (...) algunos de sus poemas” (Del Pino 2012 7). Con un agregado más: por momentos, la cuentística de Piñera suele imponer juegos de sentido que corresponden a otra lógica del lenguaje que torna creíbles acontecimientos que rozan el sinsentido o lo irracional. Pensemos aquí en el protagonista de “En el insomnio”, un suicida que persiste en la solución de su conflicto y muere sin poder dormirse puesto que, precisamente, “el insomnio es una cosa muy persistente” (Piñera 1956 79).

Una vez más, el absurdo, la mutilación o intervención sobre el cuerpo, lo obsesivo, la naturalización de lo “anormal” y hasta un problema en torno a los modos de conocimiento frente a una realidad plagada de enigmas –aunque banales– constituyen algunos de los tópicos que pueden identificarse en la cuentística del escritor cubano.

Si reparamos en lo señalado hasta ahora acerca del mundo narrativo de Piñera, puede sostenerse que, tanto el absurdo como el humor son, al menos parcialmente, algunos de los ingredientes que conforman el sustrato que explicaría la afinidad y el punto de encuentro entre Gombrowicz y el autor de *Cuentos fríos*. También podría pensarse en la relación fluida entre vida pública y teatralidad –ponderada por algunos críticos al referirse a Piñera– como una pieza clave en la afinidad o punto de unión entre ambos, sobre todo, si recuperamos aquellos testimonios que hemos citado al comienzo de nuestro ensayo en los cuales se destaca el carácter histriónico, provocativo y agonístico de vincularse y de intervenir en reuniones, tertulias o conferencias. Lo cierto es que, cada uno de ellos construyó —a partir de estas opciones discursivas y de otras más que hacen a la especificidad de cada una de sus poéticas— una literatura vanguardista y experimental, una literatura heterodoxa y diferente a la que se escribía en esa coyuntura, ya sea si

se piensa a nivel local (Argentina) o continental (Cuba), ya sea si se pone la lupa en el escenario europeo que sigue a la segunda guerra mundial³⁴.

Consideraciones finales

Hay quienes sostienen que dada su condición de “desconocido total” Gombrowicz era, ya entrados los años cuarenta cuando conoce a Piñera, “de escaso interés para los escritores argentinos que se sentían atraídos por el marxismo y exigían una literatura política o seguían las tendencias de los literatos parisinos” (Simic 2006 7). Sin embargo, esta “condición de ignoto” de la que habla Simic debe ser matizada. En principio, se sabe que la publicación de *Ferdydurke* (1947) en castellano fue duramente criticada por la mayoría de los escritores del medio local. Aunque no puede negarse que, salvo excepciones como las de Capdevila, Sábato y Raimundo Lida, no recibió comentarios de ninguna clase, al menos en la arena de lo público, por parte de aquellos interlocutores vinculados con algunas plataformas institucionales con gravitación en el campo literario de ese momento entre las que, sin duda, se encontraba *Sur*³⁵. Acerca de sus relaciones con algunos de estos referentes del medio local, precisamente, leemos en Piñera:

Por medio del poeta Carlos Mastronardi, conoce a Borges, Mallea, Sábato, Silvina Ocampo, Capdevila, Martínez Estrada, Bioy Casares, etc. No tuvo buen éxito con ellos. Profundas diferencias los separaban y, justo es decirlo, el carácter díscolo de Gombrowicz (Piñera. En: Grinberg 2004 29-30)³⁶.

Como señaláramos, tampoco puede desconocerse que entre los factores que condicionaron la legibilidad de la escritura gombrowicziana en Argentina se encuentran las dominantes narrativas que atraviesan el período 1939-1963 ya que las mismas señalan la norma y los modelos considerados valiosos a la hora de escribir ficción. Tal es el caso, en un primer momento, de la literatura y del cosmopolitismo impulsado tanto por Victoria Ocampo, Borges y los miembros del grupo *Sur* como por aquellos que escriben en el suplemento literario de *La Nación* dirigido por Mallea entre 1931-1958.

Aquí las diferencias con Gombrowicz pasan precisamente por las poéticas, los modelos y la política de traducciones impulsada por estas instituciones pero, sobre todo, por su dependencia de las modas parisinas. Del mismo modo, la poética gombrowicziana se opone, en un segundo momento —que coincide con la irrupción de los actores de la nueva izquierda

³⁴ En este punto, atender al sistema de traducciones de la revista *Sur*, ilustra por dónde pasaban los modelos de escritura europeos de ese período. En palabras de María Teresa Gramuglio, la gravitación de *Sur* en la esfera literaria local estuvo sustentada “en el sólido entramado que se configuró entre la literatura, la crítica y las traducciones publicadas en la revista y ese suplemento insoslayable que fue la editorial *Sur*” (Gramuglio 2004 112-113). Se trató de la puesta en circulación en lengua castellana de autores extranjeros inéditos hasta ese momento entre los que se destacan Virginia Woolf, André Gide, Graham Greene, T. S. Eliot, William Faulkner, Henry James, entre otros. Asimismo, la revista contó con un valor agregado que funcionó como un principio de diferenciación en tanto plataforma institucional: varios de los colaboradores de la publicación dirigida por Victoria Ocampo, además de escribir literatura, llevaron a cabo la tarea de traducción; empresa que, a su vez, redundó de manera significativa en la construcción de su propia obra (Prieto 2006 279). Dentro de este grupo selecto de escritores y traductores a la vez, Prieto ubica, en primer lugar, a Jorge Luis Borges (traductor de Virginia Woolf, William Faulkner, Franz Kafka, Herman Melville). En segundo orden, se destacan las figuras de José Bianco (a través de las traducciones de Henry James, Jean Genet y Samuel Beckett), Juan Rodolfo Wilcock (traductor de Graham Greene), Silvina Ocampo (traductora de Emily Dickinson), Alberto Girri (traductor de Wallace Stevens y de T. S. Eliot), y “ya en la segunda etapa de la revista, a partir de mediados de los años cincuenta, [se destacan las figuras de] Héctor A. Murena, traductor de Walter Benjamín, de Alejandra Pizarnik, traductora de Antonin Artaud y de Yves Bonnefoy, y de Edgardo Cozarinsky, traductor de Susan Sontag” (Prieto 2006 279).

³⁵ De acuerdo con Eduardo Berti, la revista *Sur* “ignoró olímpicamente *Ferdydurke*” (Berti 2006 9). No obstante, es sabido que las desavenencias y el desconocimiento con los intelectuales argentinos fueron mutuos ya que a Gombrowicz tampoco le entusiasmó Borges ni su grupo (Gombrowicz 2001 8-9).

³⁶ Sobre este tema, véanse también los testimonios recogidos por Rita Gombrowicz, sobre todo, los de Mastronardi, Roger Pla y Silvina Ocampo (Gombrowicz, Rita 2008).

intelectual y del grupo *Contorno*—, a las variantes del realismo propias de autores como Wernicke, Kordon, Varela y Manauta. En palabras de Rússovich,

[el clima] opresivo de la guerra, aun a la distancia, ligado a una situación política local aplastante —fraude y conservatismo—, el advenimiento del peronismo y su culto por lo folklórico y lo inmediato, no eran quizá condiciones ideales de recepción de una mentalidad tan extrema de vanguardia, sarcástica y ferozmente desmitificadora (2000 372)³⁷.

En consonancia con Terán, otra de las razones que pueden explicar el silencio frente a la literatura de Gombrowicz y la falta de reconocimiento de la crítica local agrupada en *Sur*, es la incapacidad de algunos de sus colaboradores para analizar la coyuntura del período 1939-1963 —primero la experiencia peronista; después el fenómeno de la Revolución Cubana— junto con el marcado “desfasaje de la publicación dirigida por Victoria Ocampo para atender a las nuevas temáticas y perspectivas teóricas conectadas incluso con la crítica literaria” (Terán 1993 81).

Ahora bien, pese a que la traducción colectiva de *Ferdydurke* del año 1947 primero y de la pieza teatral *El casamiento* (1948) después pasó inadvertida para los colaboradores de las instituciones con peso en el escenario argentino, no por ello la literatura de Gombrowicz dejó de despertar interés en otros círculos intelectuales ubicados en posiciones intermedias o en los márgenes del sistema. Pensemos, una vez más, en Adolfo de Obieta —director de la revista *Papeles de Buenos Aires* ligada a Macedonio Fernández—, Alejandro Rússovich y, fundamentalmente, en los cubanos Humberto Rodríguez Tomeau y Virgilio Piñera o bien, en otros sistemas que más tarde —conforme avancemos en la trayectoria de Gombrowicz— incluyen los nombres de Jorge Di Paola, Jorge Vilela, Miguel Grinberg, Jorge Calvetti y Mariano Betelú, entre otros. En conjunto, se trata de un puñado de escritores que lo entendieron, que encontraron un punto de afinidad con la poética gombrowicziana y que hasta pudieron “aprovechar” su literatura.

A su modo y sin desconocer la singularidad que supone, la situación de Piñera dentro del sistema de relaciones de la literatura cubana de los años cuarenta y cincuenta —incluso hasta después de su muerte en 1979— no es muy diferente, a tal punto que gran parte de la crítica contemporánea se refiere a él en los términos de un escritor excéntrico y marginal. Al respecto, podemos leer:

Excéntrico y marginado... pues bien; ¿quién, o quiénes, en toda época, lo sacó, lo sacaron, del centro; lo puso, lo pusieron, al margen? Es decir, lo condenaron a ser excéntrico y marginal. Una sociedad y otra. La primera casi por esencia o definición. La segunda, porque queriendo ser otra continuaba, en algunos aspectos, siendo la misma (López 2012 2)

Según anota Del Pino, el primer contratiempo de Piñera o su primera “mancha” tiene que ver con lo biográfico y radica en su condición sexual. No obstante, también “fue incómodo por artista, por negador, por polémico en un mundo que pretendía declarar la felicidad por decreto, lo unánime como tendencia dominante” (Del Pino 2012 9). En tal sentido, agrega el crítico, el silencio y la astucia fueron “dos de las armas de Virgilio para enfrentar la miseria, el menosprecio, la soledad antes de 1959 y la censura, la muerte civil desde los últimos días de los 60 hasta su muerte en 1979” (2012 9). Armas, a la que se suma una tercera no menos significativa que las anteriores: la opción de Piñera y, a través de su práctica discursiva, de sus personajes de ejercer el derecho a la negativa, al rechazo, a la confrontación, a la polémica. En palabras de César López, Virgilio Piñera “pertenece al mismo tiempo a una tradición que construye y rompe constantemente. Hacia atrás, muy siglo XVIII y XIX, hay un antecedente cubano inquietante en

³⁷ “Fue en ese sentido —agrega Rússovich— que tomó sus distancias, tanto respecto de los nacionalistas como de la literatura realista y social de izquierda, heredera de Boedo, e incluso respecto de escritores como Jorge Luis Borges, cuyos textos de la época en la que Gombrowicz comenzó a asomarse a este medio tenían ya la forma que tanto gravitó en la literatura contemporánea, no sólo argentina” (Rússovich 2000 372).

el multifacético e inquietantemente Tristán de Jesús Medina. Recientemente, un consecuente visible en Severo Sarduy y en algunos momentos de Ezequiel Vieta” (2012 5).

Si atendemos una vez más al universo en común que comparten Gombrowicz y Piñera en Argentina, esta opción por la negativa, por la confrontación y la polémica abona, sin dudas, lo que podríamos llamar una “afinidad electiva” entre ambos.

Ahora bien, al margen de los puntos en común o de las zonas en contacto, las opciones discursivas y las acciones realizadas deben ser entendidas en el marco del proceso de gestión de la propia competencia llevado adelante tanto por Piñera como por Gombrowicz. Tales procesos se dan en el interior de los sistemas de relaciones en los que participan cada uno de ellos en distintos momentos de su trayectoria y en los cuales quieren ser reconocidos, consagrados y definir su *identidad social* como escritores profesionales o en el oficio de escribir. Sin duda, los rasgos que hablan de una escritura experimental y vanguardista constituyen un principio de diferenciación con otros escritores con los cuales compiten que sólo, posteriormente al escenario de fines de los años cuarenta y mediados de los cincuenta, les resultará eficaz. En tal sentido, Gombrowicz conocerá la “gloria” cuando en 1967 le otorgan el “Premio Internacional de Literatura”, también llamado “Premio Formentor”, precisamente por *Cosmos* (1964), la última novela escrita por él durante el “período argentino”³⁸. Claro está que el devenir de Piñera será muy distinto: consumada su muerte, pasarán muchos años hasta que se produzca la puesta en valor de su literatura. Tal operación sólo tendrá lugar al cumplirse cien años de su natalicio con la publicación en Cuba de sus obras completas.

Bibliografía

- Berti, Eduardo (2006) “La Argentina que adoptó al exiliado”, *Ñ. Revista de Cultura* 124: 9.
- Cardozo, Cristian (2009a) “Barroco, vacío y travestismo: notas sobre *Trans-Atlántico* de Witold Gombrowicz”, *Árbol de Jítara. Revista de literatura y cultura*, Año II, 3 (2009): 11-15.
- (2010a) “Escrituras en el exilio: lenguas errantes, migraciones y el problema de la traducción”. *Actas del Congreso Internacional de Lengua y Literatura Voces y Letras de América Latina y del Caribe EN EL AÑO DEL BICENTENARIO*, junio de 2010, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Formato de Presentación: CD Rom.
- (2010b) “Notas acerca de la verosimilización como condición de legibilidad de la novelística de Witold Gombrowicz”, *REPRESENTACIONES. Revista de Estudios sobre Representación en Arte, Ciencia y Filosofía*. Volumen 6, 2. Córdoba: SIRCA Publicaciones Académicas. 29-51.
- (2011) “Sobre la construcción del “yo” en *Diario (1953-1969)* y *Diario Argentino* de Witold Gombrowicz”. *Actas del II Coloquio Internacional “Escrituras del yo”*, agosto de 2010, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- (2007) “Witold Gombrowicz, un escritor en las orillas de las dominantes narrativas”. *Actas de las V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario “Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba”*, mayo de 2007, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Formato de Presentación: CD Rom.

³⁸ Para tener una clara noción del alcance de este reconocimiento basta con señalar que, en 1961, Borges recibe el mismo premio y lo comparte con un escritor de la talla de Samuel Beckett (Prieto 2006 301).

- (2009b) “Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz”. *Actas del IV Coloquio de Investigadores del Discurso y de las I Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina*, abril de 2009, Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALEDar).
- (2012) *Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz*. (Tesis de maestría inédita). Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Casas, Fabián (2008) “El (otro) gran diario argentino”, *Ñ. Revista de Cultura* 224: 8.
- Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2001) *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Rosario: Homo Sapiens.
- (2009) *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- (2002) “Producción discursiva: diversidad de sujetos”. *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Danuta Teresa Mozejko-Ricardo Costa (dirs.). Rosario: Homo Sapiens. 13-42.
- David, Guillermo (1998) *Witoldo o la mirada extranjera*. Buenos Aires: Colihue.
- Del Pino, Amado (2012) “La bendita circunstancia de la teatralidad”, Dossier: “Piñera: diverso y uno”, *La Gaceta de Cuba* 4: 6-9.
- Di Paola, Jorge (2000) “Apéndice: Witoldo el escritor tábano”. *Historia Crítica de la Literatura Argentina Volumen 11, La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff (dir.). Buenos Aires: Emecé. 373-375.
- García, Germán (1992) *Gombrowicz. El estilo y la heráldica*. Buenos Aires: Atuel.
- Garrandés, Alberto (2012) “Textos capsulares: el sujeto distópico”, Dossier: “Piñera: diverso y uno”, *La Gaceta de Cuba* 4: 10-12.
- Gasparini, Pablo (2006) *El exilio procaz: Gombrowicz en la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gombrowicz, Rita (2008) [1984] *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Gombrowicz, Witold (2004a) [1964] *Cosmos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2001a) [1997] *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. Barcelona: Tusquets.
- (2005) [1957, 1962 y 2005] *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral.
- (2001b) [1968] *Diario Argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (1985) [1937] *Ferdydurke*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2004b) [1937] *Ferdydurke*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1982a) [1960] *La Seducción*. Barcelona: Seix Barral.
- (1986) [1953] *Transatlántico*. (sic.) Barcelona: Anagrama.
- (2004c) [1953] *Trans-Atlántico*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Gómez, Juan Carlos (2004) *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Buenos Aires: Interzona. Prólogo de César Aira.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

- Gramuglio, María Teresa (2004) "Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura". *Historia Crítica de la Literatura Argentina* Volumen 9, *El oficio se afirma*. Sylvia Saítta (dir.). Buenos Aires: Emecé. 93-122.
- (1983) "*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural", Dossier: "La revista *Sur*", *Revista Punto de Vista* 17.
- (1986) "*Sur* en la década del treinta. Una revista política", *Revista Punto de Vista* 28.
- Grinberg, Miguel (2004) *Evocando a Gombrowicz*. Buenos Aires: Galerna.
- Gusmán, Luis (2006) "¿Qué significó Gombrowicz en los 60?", *Ñ. Revista de Cultura* 124: 8.
- Ísola, Laura (2003). "Escrituras del exilio: Gombrowicz en Buenos Aires". *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Fernando Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski (editores). Madrid-Buenos Aires: Alianza. 175-184.
- López, César (2012) "Virgilio Piñera entre locos excéntricos y marginales coloca su poesía de codos en el puente", Dossier: "Piñera: diverso y uno", *La Gaceta de Cuba* 4: 2-5.
- Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (2011) "Entre necesidad y estrategia: La gestión de las prácticas." *Discurso y sociedad en la Antigüedad grecolatina*. Cecilia Ames y Marcos Carmignani (eds.). Córdoba: Ediciones del Copista. 17-37.
- (dirs.) (2002) *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- (2007) (dirs.) *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Piglia, Ricardo (1993) *Crítica y Ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Piñera, Virgilio (1956) *Cuentos Fríos*. Buenos Aires: Losada.
- Premat, Julio (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Rússovich, Alejandro (2000) "Gombrowicz en el relato argentino". *Historia Crítica de la Literatura Argentina* Volumen 11, *La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff (dir.). Buenos Aires: Emecé. 361-377.
- Sandauer, Arthur - Cano Gaviria, Ricardo (1972) *Sobre Gombrowicz*. Barcelona: Anagrama.
- Simic, Charles (2006) "El polaco corrosivo", *Ñ. Revista de Cultura* 124: 6-8.
- Stratta, Isabel (2004) "Documentos para una poética del relato". *Historia Crítica de la Literatura Argentina* Volumen 9, *El oficio se afirma*. Silvia Saítta (dir.). Buenos Aires: Emecé. 39-63.
- Tarcus, Horacio (editor) (2009) *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé.
- Tcherkaski, José (2004) *Las cartas de Gombrowicz*. Buenos Aires: Catálogos-Siglo XXI
- Wilson, Patricia (2004) *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

**LA CRISIS EMIGRATORIA DEL MARIEL Y SU IMPACTO EN LAS
RELACIONES MIGRATORIAS CUBANAS-NORTEAMERICANAS BAJO LA
PERSPECTIVA DE LA HISTORIA DE LAS EMOCIONES**

**Lic. en Historia Luis Felipe Caneo Meneses
UAH**

Resumen

En el presente estudio analizaremos y comprenderemos las implicancias en la identidad Cubana, tomando como referencia las relaciones migratorias entre Estados Unidos y Cuba, luego de la Crisis del Mariel acaecida el año 1980, bajo la perspectiva de la historia de las emociones.

El eje central de la investigación realizada contempló como factor de análisis la discursividad presente en este proceso histórico, considerando que toda acción humana es parte de una construcción discursiva generada a lo largo del tiempo y en donde interviene tanto la acción consciente determinada de un individuo en concreto y la estructura social mediante una interacción mutua. Proceso en el cual se despliegan las emociones en un contexto social determinado, generando aquellas llamadas comunidades emocionales, tal como lo establece la medievalista Bárbara Rosenwein.

Palabras claves: Migración, Identidad, Memoria Colectiva, Cubanidad, Marielitos e Historia de las Emociones.

Introducción

Uno de los grandes dilemas que enfrenta la historia como disciplina es la forma a través de la cual no sólo centra su atención en los grandes procesos sino, también, en la percepción de los individuos partícipes de los mismos. Un desafío posible de afrontar a través de la apuesta por las fuentes orales - una alternativa que conlleva más interrogantes que certezas- o el análisis de las fuentes primarias escritas.

Ese es el contexto en el cual se inserta la presente investigación, que tiene como fin indagar las implicancias en la identidad cubana, tomando como referencia las relaciones migratorias entre Estados Unidos y Cuba, luego de la Crisis del Mariel acaecida en el año 1980. Si bien el propósito es analizar el proceso desde una perspectiva multi-causal, nuestro análisis se centrará en la percepción del proceso en los cubanos emigrantes en Miami, Estados Unidos. En este sentido, el orden de la ponencia involucra una mirada al contexto histórico marcado por la Guerra Fría, análisis de los patrones migratorios y la crisis en clave identitaria y emocional.

La hipótesis que dio vida a la presente ponencia apunta a que los migrantes cubanos en Miami, luego de la crisis del Mariel, y la desilusión por el giro de la política de Washington, conformaron a la larga un nuevo sub grupo dentro de la comunidad cubana en Estados Unidos: una realidad que marcó no sólo el nacimiento de una nueva identidad en los Marielitos sino, también, la conformación de una nueva comunidad emocional. Un planteamiento que involucra, sin lugar a dudas, un análisis del discurso.

Metodología de Investigación

Como explicábamos en la introducción, la investigación llevada a cabo involucró un análisis del discurso de carácter estructural en el contexto de la Crisis del Mariel, donde el foco de estudio serán las representaciones sociales. Inspirado en la semántica estructural creada por Greimas en el año 1996, la cual propone un método para el establecimiento de categorías o temáticas en el análisis. Un método utilizado en disciplinas tales como la antropología, sociología y la psicología y cuyo fin último es “la

comprensión de los principios organizadores que dan sentido al discurso que el sujeto efectivamente expresa” (Martinic, 301)

La importancia de este método consiste en que permite indagar las llamadas representaciones sociales bajo tres perspectivas: contenido informacional (códigos), estructura (contexto en el cual se da el discurso) y, finalmente, una dimensión normativa (referente a la forma de valorización de los sujetos). Cabe señalar que cuando hablamos de representaciones sociales, se hace mención a “sistemas de referencias que vuelven lógico y coherente el mundo para los sujetos y organizando las explicaciones sobre los hechos y las relaciones que existen entre ellos. No son un mero reflejo del exterior sino que, más bien, una construcción que da sentido al objeto o referente que es representado” (Id, 300).

Considerando lo planteado en los anteriores párrafos, en el transcurso de la investigación revisamos interesantes bibliografías secundarias, fuentes primarias y artículos de prensa referentes al objeto de estudio. En todas estas fuentes, al final de cuentas, nos permitirá indagar el componente discursivo.

Marco Teórico

En el desarrollo de la investigación tres serán los conceptos bases que nos ayudarán a cumplir los objetivos propuestos: Identidad Cubana y Memoria Colectiva, los cuales permitirán analizar desde la perspectiva socio-cultural el proceso ya mencionado.

La identidad, de acuerdo al sociólogo chileno Jorge Larraín en el artículo El Concepto de identidad, es la acción donde el ser humano se conceptualiza como objeto y bajo ésta lógica va construyendo su propia narrativa en interacción con los demás individuos mediante un conjunto de elementos simbólicos³⁹ que, al final de cuentas, le da significado a las relaciones entre los seres. En este sentido, la identidad es un proceso que incluye un componente cultural, material y social; lo anterior porque los seres se definen como sujetos en cuanto a categorías culturales –sexo, género, clase, profesión etc.-, la proyección realizada se hace en una materialidad concretas como el cuerpo de la persona y finalmente es fundamental la interacción con los demás que a la larga en múltiples ocasiones influyen en las decisiones de cada uno de nosotros.

En el caso de Cuba el proceso de identidad, según plantea Enrique Patterson en el artículo Cuba: discursos de la identidad⁴⁰, es posible observar tres etapas desde su época como colonia de España hasta el siglo XX, siendo las siguientes: identidad criolla⁴¹, una identidad bajo la lógica de lo abstracto cuyo fin es eliminar las diferencias (su principal exponente es Martí), identidad como un sincretismo de culturas diversas y en ella lo negro representa el elemento portador del sincretismo antes señalado.

La identidad como concepto teórico nos permitirá, en la realización de la investigación, poder comprender los rasgos característicos de los cubanos y su forma de interactuar entre ellos que, al final de cuentas, posibilitará responder las interrogantes planteadas en el proyecto referente al impacto, a raíz de la Crisis Migratoria de Mariel, en la identidad cubana en territorio norteamericano.

Otro de los conceptos que guiarán el proyecto es el término de Memoria Colectiva del sociólogo francés Maurice Halbwachs, quien la interpreta⁴² como un proceso de reconstrucción social del pasado vivido y experimentado por un grupo determinado mediante un proceso comunicativo de reafirmación de la identidad del grupo en cuestión, donde juega un papel importante los denominados Marcos Sociales en los cuales se construye la memoria a través de los soportes materiales como libros o lugares de recuerdos de la memoria. El trasfondo de la memoria colectiva, es una búsqueda de la sociedad de

³⁹Es importante señalar que la presencia del factor simbólico es el elemento que une identidad y cultura, más ambos son diferentes. Mientras la cultura es un conjunto de significados simbólicos expresados en distintas estructuras a través de los que los individuos se comunican entre sí, la identidad en tanto corresponde a un discurso construido en torno a mí mismo en interacción con los demás.

⁴⁰ Publicado en la revista “Encuentro de la Cultura Cubana” del Instituto de Estudios Cubanos de Miami en el año 1996

⁴¹Ésta se caracteriza por ser excluyente y exclusiva, estando presente en los siglos XVIII y XIX. Es en torno a ella que se construyen diversos proyectos políticos como reformismo, abolicionismo, anexionismo, independentismo en 1868 etc.

⁴²Halbwachs Maurice, La memoria colectiva, una categoría innovadora de la sociología actual, Prensas Universitaria, Zaragoza, España, 2004.

conocerse a sí misma y de ésta manera poder encontrar los elementos de continuidad entre el pasado y presente con el fin de construir una ficción que genere cohesión social como también de sentirse parte de un grupo social en concreto. Este concepto nos permitirá poder entender las relaciones y canales comunicativos entre los Marielitos en Estados Unidos y sus familiares en la Isla, en una lógica de alteridad, es decir, de visión del otro.

Enfoque Historiográfico

Tal como dábamos cuenta en los párrafos precedentes, el enfoque historiográfico de la investigación estuvo centrado en la llamada historia cultural en general e historia de las emociones en específico. Cabe señalar que cuando hablamos de historia cultural, estamos haciendo referencia a la mirada historiográfica que tiene como idea base que “una sociedad está conformada por distintos grupos que son capaces de crear y recrear sentidos propios a partir de una realidad determinada y de dotar de significados particulares a los objetos y a los discursos, particularmente a aquellos de naturaleza histórica (Ríos 98). Algunos de los principales exponentes de esta corriente son Brown, Dartorn, Nora, Chartier, por mencionar a algunos.

Bajo esta mirada de la sociedad y los distintos grupos que la conforman y los cuales son capaces de crear un significado dentro de un contexto determinado, se inserta la historia de las emociones. Una corriente que se ha desarrollado, principalmente, en la historiografía anglosajona y cuyo objeto de estudio se ha concentrado en las experiencias subjetivas de los individuos y la forma a través de las cuales se expresan esas subjetividades en un marco social determinado. Esa segunda forma es la que ha sido más explorada en las investigaciones históricas, donde el presente estudio se adscribe a esta mirada.

La forma a través de la cual se manifiestan las subjetividades en el marco social, a lo largo del tiempo, ha generado que diversos especialistas del área de la historia de las emociones hayan realizado diversos planteamientos teóricos respecto al tema. Es así como, en un primer momento de esta corriente historiográfica, emergió el concepto de emociología, el cual alude a como el contexto social a través de sus instituciones alientan determinadas emociones y prohíben algunas otras. Tiempo después, siguiendo la línea del término desarrollado por el matrimonio Stearns, la historiadora norteamericana Bárbara Rosenwein desarrolló el concepto de comunidades emocionales.

Cuando hablamos de comunidades emocionales, explica Rosenwein, se alude a como en algún grupo social determinado se apropia y define las subjetividades válidas para ellos. La idea, siguiendo el planteamiento de Jan Plamper, es indagar en los sistemas de sentimientos. Es decir, “qué definen como valioso o como perjudicial para ellos los individuos que componen esas comunidades; como evalúan las emociones de los demás, cuál es la naturaleza de los vínculos afectivos entre las personas que se reconocen en la comunidad emocional” (Plamper 23).

Es a partir de esta mirada respecto a las emociones⁴³ y su despliegue en el espacio, que abordaremos la presente investigación. La importancia de relevar las emociones en cualquier proyecto de investigación, radica en el hecho de que comprendiendo la forma a través de la cual los distintos significados culturales generan las emociones podremos enfrentar, de acuerdo a Tania Rodríguez, metodológicamente la significación cotidiana dada por las personas. Un proceso donde claramente se tiene como fin ver el significado de las experiencias, pero todas ellas inserta dentro de un contexto histórico determinado: ese es precisamente la temática que veremos en las siguientes líneas.

Contexto Histórico

Si hacemos un balance de la realidad de ambos países, la década precedente de la Crisis del Mariel, los años 70, pueden ser considerados como tiempos de cambio en ambos países.

⁴³ Estamos consciente de las dificultades del concepto de comunidades emocionales, en cuanto a que las fronteras entre las diversas comunidades emocionales pueden ser muy porosas y dinámicas lo que daría como resultado una alta posibilidad del fin de la comunidad en cuestión. Frente a eso, creemos firmemente que la importancia del análisis que nos convoca radica en la expresión de dichas subjetividades en un grupo y no en la constitución del conjunto en cuestión.

Cuando hablamos de Cuba, uno de los rasgos que caracterizaban al país hasta 1970 en cuanto a su sistema político era su escasa institucionalización, pues estaba centrado en una organización de rasgo informal basada en militantes fidelistas fieles a los postulados y dictámenes de Fidel Castro. Ésta realidad cambió luego de diversos éxitos⁴⁴ en política exterior del Gobierno Revolucionario, pues se instauró un sistema centralizado y burocrático de administración y mando autoritario, un mando único necesario, según la ideología cubana, por la necesidad de mantener la independencia nacional y la unidad del país frente a un posible ataque de Estados Unidos en contra del proyecto revolucionario.

Luego del fracaso del “gran avance en Cuba” (la idea de poder recolectar 10 millones de kilos de azúcar), se decidió implementar un nuevo sistema político denominado “Poder Popular” formalizado en el año 1974 y que es llamado por la bibliografía secundaria como “participación controlada”, esto porque si bien existían las vías para la participación política de los ciudadanos, los candidatos eran elegidos por una pequeña élite revolucionaria, la “Vanguardia del Pueblo”. La creación del “Poder Popular” fue en todos los niveles de la sociedad cubana de aquel entonces: municipal, provincial y, por cierto, nacional. La década de los 70, también, fue una década de crecimiento económico, presentando una diferencia así con los años 60, lo que fue reflejado con una tasa promedio de crecimiento económico anual de un 7,5% entre 1970 y 1975 para luego en los siguientes 5 años tener un crecimiento más moderado con un 4% anual. Ésta tendencia económica continuó en la primera mitad de la década de los 80, momentos en los cuales se sobrepasó la tasa de crecimiento esperada de un 5% para llegar a la estadística de un 7,3%.

Por su parte, Estados Unidos en las décadas de los 60 y 70 es posible caracterizarlas como una época de cambios en distintos ámbitos de la sociedad, siguiendo de ésta manera la tendencia de otros países de Europa. En los años 60 el Presidente Lyndon Johnson, quien asumió el cargo luego del asesinato de Kennedy, implementó lo que él mismo dominó como “La Gran Sociedad”, denominación referente a su programa socio- económico cuyas medidas tenían como fin una guerra total contra la pobreza expresada, por ejemplo, en la creación de oficinas para capacitar a los más pobres de la sociedad. El programa llevado a cabo por Johnson no tuvo los resultados esperados y, hacia 1966, el apoyo al mismo tuvo una importante baja en comparación al aumento de las voces críticas.

En la elección de 1968 triunfó el Republicano Richard Nixon, quien a través de sus promesas de imponer “la ley y el orden” en un escenario de aumento de la criminalidad y de relajación sexual⁴⁵, logró un aumento del electorado estadounidense: pero las problemáticas de una economía marcada por una inflación incesante y el caso de Watergate generaron una inquietud en la población acrecentada por éste último caso. La reacción y participación de Nixon en lo antes indicado, motivó que el Comité Judicial de la Cámara de Representantes recomendarán el 27 de Julio de 1974 planteará la necesidad de un juicio político lo cual se traducía en una inminente destitución del cargo, por lo cual decidió renunciar.

El sucesor de Nixon fue Gerard Ford, quien debió enfrentar un desempleo y una inflación en el campo económico. En el concierto internacional, optó por una política de distensión, cuyo principal logro fueron “los Acuerdos de Helsinki de 1975”, en ellos Estados Unidos y los demás países de la Europa Occidental reconocían el liderazgo y hegemonía de la Unión Soviética en la Europa Oriental a cambio de un reconocimiento de Moscú de los derechos humanos.

Jimmy Carter, luego de ganar las elecciones de 1976, asume la Presidencia de Estados Unidos en un contexto de inflación económica que no daba tregua. El principal logro en la política exterior durante este período fue un acuerdo de paz entre Egipto, encabezado por el presidente Anwar al-Sadat, e Israel, gobernado por el primer ministro Menachem Begin, poniendo fin a 30 años de guerra. El Tratado de Paz fue firmado en el mes de Marzo de 1979. La Crisis en la Embajada de Irán en 1979, producto de la revolución fundamentalista dirigida por el líder musulmán chiíta Ayatollah Ruhollah Khomeini, marcó el último año de la Presidencia de Carter e impidió la reelección del militante Demócrata para dar paso a la llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca, con lo cual arribaron al poder las denominadas “fuerzas neo-conservadoras”.

⁴⁴ El fracaso de la invasión norteamericana en la Bahía Cochinos en 1961 y la Crisis de los Misiles son ejemplos de los éxitos en política exterior del Gobierno Revolucionario.

⁴⁵ Es importante entender que ver la década de los 60 y 70 como una época de hippies y de liberación sexual es simplemente simplificar una etapa de la historia de la humanidad. Al hablar de liberación sexual se está aludiendo a una visibilización de los sentimientos privados en el espacio público.

Los conservadores triunfaron en las urnas producto de que en Estados Unidos imperaba un nuevo estado de ánimo, que llamaba a preservar los valores tradicionales y a reforzar la defensa nacional en un escenario incierto producto de la Guerra Fría. Durante el mandato de Reagan en el plano económico se dio primacía al sector privado, bajo la creencia de que sólo así repuntaría la actividad económica; por su parte, la política exterior deseaba darle a Estados Unidos un rol más afirmativo en cuanto a colaborar en distintas regiones del planeta para la llegada de la democracia. En el período de Reagan hubo un deterioro de las relaciones con Cuba.

Haciendo un balance de la realidad histórica de Cuba y Estados Unidos durante las décadas de los años 70 y 80 podemos ver como de la distensión de las relaciones entre ambas naciones de la primera década se pasó a un deterioro de las mismas, producto de un cambio de las fuerzas predominantes en el escenario norteamericano: llegada de fuerzas neo-conservadoras representada por la figura de Reagan. Lo interesante de este período se refiere a como se genera un contraste, por llamarlo de alguna forma, entre un Conservadurismo estadounidense y un poder institucional cubano, de rasgo autoritario, que utiliza el factor de Emigración como un elemento de presión a Washington generando episodios como La Crisis del Mariel.

La relación migratoria entre Cuba y Estados Unidos

A lo largo de los siglos XIX y las primeras décadas del SXX, las relaciones migratorias entre Estados Unidos y Cuba fueron continuas a lo largo del tiempo y una de las principales razones de dicho movimiento, en el caso de Cuba hacia Estados Unidos, era por razones laborales. Una realidad que cambió a partir del año 1959, luego del triunfo de la Revolución Cubana con la llegada de parte de las fuerzas revolucionarias a la Habana, las relaciones entre las dos naciones experimentaron una transformación radical: a sólo 150 kilómetros de la costa norteamericana, una Revolución anti-imperialista y anti-capitalista⁴⁶ se hacía realidad.

En este escenario, la actitud inicial de la Casa Blanca fue considerar a Cuba dentro del radio de una política que apuntaba a beneficiar a los emigrantes bajo la figura de “Refugiados” de los países de influencia socialista, mediante la cual se promovía la emigración ilegal y se recibía a aquellos que lograban llegar hasta territorio estadounidense como “héroes”, bajo la idea de convertir a éstos últimos como elementos desestabilizadores del Régimen de Fidel Castro. Fueron recibidos en Estados Unidos bajo la calidad de refugiados del comunismo.

Cabe señalar que el tratamiento de “Refugiados Políticos” se vio reforzado por la aprobación el 1 de Noviembre de 1966 de la “Cuban Adjustment Act (Public Law 89-732)” conocida por sus siglas en inglés como CAA. La mencionada ley tenía como fin “ajustar” el status de toda persona nacida o naturalizada cubana, una medida que incluía también a los cónyuges e hijos menores, sin importar si tenían la nacionalidad cubana o no y que hayan sido admitidos en territorio norteamericano bajo palabra⁴⁷.

Al hablar de “Refugiado Político” en la época se estaba aludiendo a una figura jurídica que técnicamente no existía, pero el término propiamente tal tiene antecedentes anteriores a 1959: por ejemplo el “Tratado sobre Asilo y Refugio Político” de 1939 ocupa la denominación al igual que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) en un informe redactado en el año 1965 referente a las personas llegadas desde Cuba que las llama “Refugiado Político”. Resalta la intencionalidad de la utilización del término, pues se le da una connotación determinada a la situación de las personas llegadas desde Cuba: vienen escapando de un Régimen Dictatorial y es por eso que se debe combatir el proyecto revolucionario en Cuba.

Al momento de los sucesos en Cuba en 1959 estaba en vigencia la Immigration and Nationality Act (INA) del año 1952, más conocida como Ley McCarran- Walter y cuya identificación legal era Ley

⁴⁶ Es importante entender que en sus inicios la Revolución Cubana no estaba adscrita como país satélite de la Unión Soviética, mas producto de la idea de un posible desembarco de las fuerzas norteamericanas en la Isla y en un contexto de Guerra Fría, Cuba necesitaba de una de las potencias que la pudiera defender con respecto a la otra. La única alternativa era optar por la Urss, pero eso no nos permite inferir que Cuba acatará los dictámenes de Moscú como un simple receptor. La comunicación entre La Habana y Moscú era un proceso bi-direccional.

⁴⁷ Una situación que en el derecho estadounidense se llama “parolees”

Pública nro 82- 414: la citada normativa, por una parte, establecía categorías de inmigrantes⁴⁸ y, por el otro, si bien no establecía reglas específicas para la categoría de “Refugiados Políticos” establecía que Estados Unidos ofrecería asilo para todos aquellos seres que huyeran de la dominación comunista o de los Middle- Eastern regímenes.

La dicotomía de la imagen del emigrante en el contexto de la Revolución

Después del ascenso al poder de Castro, pasó a primar la imagen del exiliado como una dicotomía: para Cuba eran traidores y en el caso de la visión de la Casa Blanca se convertían en refugiados del comunismo. Una dualidad de la imagen que es posible comprenderla a partir de la denominada “Vida Cotidiana”.

Al abordar el concepto de Vida Cotidiana, es posible poder entender como el ser humano en su totalidad, parafraseando a Heidegger, se despliega como ser en el mundo y las interacciones que lleva a cabo con otros individuos de la misma especie. Aquí, la subjetividad social se expresa en dos ámbitos: la primera conformada por diversas normas, valores y creencias que responden a la construcción de una ficción cuyo fin es generar cohesión social; por su parte, el segundo alude a diversas necesidades relacionadas con nuestra propia cotidianidad (lo anterior muchas veces puede estar en armonía o en desacuerdo con los valores de un momento social determinado).

Bajo este contexto, el conflicto de carácter bilateral entre Estados Unidos y Cuba afectó a todos los órdenes sociales (político, económico, jurídico, ideológico, social, cultural y familiar), jugando un rol importante la memoria colectiva que establece una serie de relaciones de rasgo simbólico entre el pasado, presente y futuro. Lo interesante del fenómeno señalado es que la emigración para el cubano no es un cambio político y económico sino que su realidad es el contexto donde se conforma el espacio constitutivo de la decisión de partir. En las indagaciones realizadas a raíz de la investigación⁴⁹, los especialistas pudieron concluir que el concepto de representación del individuo se concentra en el traslado geográfico y ese actuar le permite reestructurar la vida cotidiana en una cotidianidad diferente influenciada por el concepto de una realidad diferente.

Los investigadores de este proyecto de la vida cotidiana en Cuba indican, asimismo, que tomando en cuenta la representación social de la emigración para el propio caso de los cubanos es posible distinguir tres momentos de las olas emigratorias de la Isla. El primero de ellos corresponde a los inicios de la Revolución y se extiende hasta fines de la década de los 70, caracterizado por la desestructuración realizada a partir de los cambios sociales con fines revolucionarios como también por la asociación de la emigración en una dimensión clasista (clase alta, burgueses) y otra política (batistianos, gusanos y contrarrevolucionarios); el segundo período alude a la crisis de Mariel en la década de los 80 y la visión del emigrante responde a patrones políticos- ideológicos pues se le ve como un gusano, contrarrevolucionario y antisocial; por su parte, el tercero está inserto del denominado “Período Especial” y quienes se van del país son vistos como individuos en búsqueda de nuevas oportunidades. Nuestro análisis se centrará en la Crisis del Mariel, acaecida en la década de los 80.

La Crisis del Mariel en la Historia Cubana

La emigración a través del Puerto El Mariel se generó en un contexto de acercamiento entre una parte de la comunidad cubana en el exilio y el Gobierno de Fidel Castro, los que se iniciaron en el año 1978. El fin de estas conversaciones era distender las relaciones entre ambos y, al mismo tiempo, mejorar la imagen pública del proyecto Revolucionario en el exterior, un objetivo de los exiliados. La emigración de miles de personas claramente no encajaba con la imagen e idea que se quería proyectar en el campo internacional: los éxitos en los ámbitos de la

⁴⁸ Entre parientes de ciudadanos norteamericanos y los demás inmigrantes, éstos últimos tenían una cuota de 270.000 individuos anuales.

⁴⁹ Díaz Maiky et al. “Representaciones sociales de la vida cotidiana en Cuba”. Revista Cubana de Psicología. v 18. Número 1. 2001. Periódicos Electrónicos de Psicología. 2 Octubre 2011. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0257-432220010001&lng=es&nrm=is

educación, integración ciudadana y justicia social enarbolados por los exiliados se ponían en cuestión ante los hechos ya reseñados. Asimismo, considerando que un grueso importante de los emigrantes era parte de la intelectualidad cubana, la interrogante que surge es ¿Por qué los intelectuales deciden marcharse de lo que es denominado el “Paraíso Comunista”?, una realidad que cuestionaba también el discurso oficial de la época el cual apuntaba a asociar a los emigrantes como parte de “la escoria de la sociedad”.

La historia de la Crisis del Mariel comenzó a escribirse el 15 de Marzo de 1980 cuando más de 10.000 personas se agolparon en las afueras de la Embajada del Perú en La Habana con la esperanza de poder optar a una visa que le permitiese emigrar a Estados Unidos, una gran aglomeración de gente que motivan la reacción del Gobierno Revolucionario de autorizar la llegada al Puerto del Mariel de barcos procedentes de Florida con el fin de que los cubanos en territorio norteamericano fueran a buscar a sus familiares.

Frente a esta realidad, el Presidente Carter anuncia que su país recibirá hasta un total de 3500 cubanos provenientes de la sede diplomática de Perú. El 20 de Mayo de ese año la Casa Blanca anuncia que los emigrantes cubanos no serán tratados como “Refugiados Políticos” sino bajo la figura de “solicitante de asilo” y, en concordancia con lo anterior, bloquea las rutas marítimas a Cuba mediante la acción de la Guardia Costera. El 25 de Septiembre, Castro ordena el retiro total de los barcos presentes en el Puerto El Mariel y así pone fin a 159 días de esta emigración masiva al País del Norte, donde el factor migracional fue utilizado como elemento de presión política a Washington.

La Identidad Cubana

La identidad como concepto teórico permitirá poder comprender los rasgos característicos de los cubanos y su forma de interactuar entre ellos que, al final de cuentas, posibilitará responder las interrogantes planteadas referentes al impacto, a raíz de la Crisis Migratoria de Mariel, en la identidad cubana.

La nación caribeña es el resultado de un continuo flujo de emigrantes y migrantes los cuales conforman una realidad nueva surgida desde la acción de la Transculturación. Es en este contexto donde entra en juego la definición de Cubanidad, denominación que no simplemente involucra el hecho de ser cubano dado al nacimiento en la Isla sino también la conciencia de ser cubanos y la voluntad de querer serlo, una especie de un orgullo patrio.

Los puntos anteriores es posible encontrarlo en cuentos de la literatura contemporánea cubana, siendo uno de ellos el de “Mister Fernández” de China: allí es posible hallar la temática del deseo de reunirse con los familiares que ya están en Estados Unidos y el consiguiente dilema de la representatividad en asociación con el lugar geográfico donde se encuentra presente, aquí la identidad cubana sigue vigente, solamente se produce una conversión del lugar geográfico de la representación.

La Identidad Cubana y su dilema por el “Mariel”

La “Crisis del Mariel” generó un antes y un después en la percepción hacia Estados Unidos en territorio norteamericano, donde los emigrantes de 1980 sintieron decepción por la actitud de Washington. Estos sentimientos son reflejados en el artículo “La Generación Perdida” de Néstor Díaz de Villegas⁵⁰ en el cual señala que la denominación de “Marielitos” cumplía un propósito en una doble dimensión de oposición: por un lado encarnaban tanto a Miami como La Habana y por otro era una forma peyorativa de tratarlos en una lógica de una auto-estigmatización. 125.000 cubanos se embarcan en el Puerto del Mariel con la esperanza de poder arribar a una tierra que les prometía un futuro mejor, más la idea de progreso se convirtió en una utopía simplemente y no en un sueño hecho realidad.

⁵⁰ Publicado en Cuba Encuentro el 21 de Septiembre del 2005,

Los planteamientos de Díaz de Villegas permiten hacer una relación, por una parte, de las reacciones de los individuos frente a la alteridad, a una realidad cultural nueva señaladas por Todorov⁵¹ y, por otra, aludir a la noción de cubanidad y el impacto en ella de los procesos migratorios. Según lo establecido por el pensador búlgaro, son tres los comportamientos de los individuos frente a otro: juicio de valor (el otro es superior, igual o inferior a mí), acción de acercamiento o alejamiento en comparación al otro y por último el dilema de conocer o admirar la identidad del otro. Al llevar a cabo un balance de la situación de los del Mariel, queda en evidencia, siguiendo las tesis establecidas en el artículo de Villegas, como en territorio norteamericano trataron a los emigrantes considerándolos seres inferiores en comparación a las otras olas migratorias, no concediéndoles la categoría de refugiados políticos, por lo cual hubo una acción de alejamiento y de rechazo hacia la figura de estos recién llegados por un nivel cultural diferente como asimismo una oposición a la identidad de los individuos de la crisis migratoria. Ese otro con el que se estaba interactuando no estaba dispuesto a dar espacio a lo diferente producto de una precaria situación económica y una corriente anti-migración.

Al revisar diversos artículos cuyas temáticas son la “Crisis del Mariel” se ve como la acción de salir de la Isla representa un nuevo reconocimiento, en el caso de los intelectuales, de sus capacidades artísticas como de su condición humana. Lo anterior queda en evidencia en el artículo de Carlos Victoria titulado “Fragmentos del Mariel”, en el cual comenta:

Yo vivía, y lo recuerdo ahora, como si la vida no valiera nada. Me habían dicho durante tanto tiempo que yo no valía nada, que al negar aquello que llamaban la patria o el socialismo o la revolución (o cualquiera de esos tantos nombres) yo negaba mi propia condición humana, mi dignidad, mi talento creador, que a la larga comencé a creer que nada valía nada, ni esos nombres ni esa isla ni yo (Victoria 133)

De esta manera el autor recuerda aquellos momentos en donde toda acción llevada a Cuba debía estar al servicio de la revolución, pues en caso contrario se acusaba a la persona de traidora a la patria y, en consecuencia, se le condenaba socialmente.

En este sentido, podemos describir los sentimientos de Victoria de un extrañamiento, parafraseando a Alain Roger, ante el paisaje, o sea, la tierra en la cual vive el intelectual cubano mencionado ya no tiene significado alguno para él y se siente ajeno a ella, como lo reflejan sus palabras:

Recuerdo, sí, la costa de la isla, ese instante de dolor y alivio cuando uno dice adiós a una pasión que llegó a consumirte hasta los huesos. Así se alejan los amantes gastados, devorados por la desilusión. El que no haya sufrido un amor que se volvió tortura y del que hay que escapar si es necesario muerto, no sabe de qué hablo. Recuerdo que la costa era sólo una línea. Tan poca cosa, una vegetación. Las olas terminaron por borrarla. (Id 135)

La Cuba que ellos conocieron en su niñez ya no existía, era un no lugar que no los representaba y es por eso que Victoria junto a miles de cubanos decidieron partir en el transcurso del año 1980.

Otro ejemplo de sentir a la Cuba Revolucionaria como un no lugar se puede ver en el escrito de Carlos Díaz llamado “El Comandante si tiene quien le escriba”⁵², donde narra cómo partidarios de la Revolución repudiaron físicamente y socialmente su no apoyo a la Revolución Cubana:

Me robaron tres camisas de nylon. Un blue jean. Un viejo Lee. Y una cajita donde yo guardaba un condón antediluviano. Ésos son los objetos menores. Los mayores, la casa, el país, los amigos... Y la superstición de pensar que uno ya no era un ser humano, por tantos meses y meses oyendo que todo el que se iba era una escoria,

⁵¹ En su libro “La Conquista de América, el problema del Otro” (Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2006)

⁵² Revista Encuentro de la Cultura Cubana, número 8/9, Primavera /Verano 1998, Madrid

una mierda, un monstruo devorador de patria. Ya nos preguntábamos si los ampararía la razón de la locura (Díaz 139).

En estas palabras nuevamente se percibe la sensación de pesar por el curso actual de los acontecimientos que se está viviendo en Cuba y el actuar de los partidarios de Castro de quitarle a los opositores la pertenencia a un país, a una sociedad determinada llamada Cuba, y simplemente degradarlo a la categoría de escoria.

En estos dos casos reseñados en los párrafos anteriores observamos como la memoria colectiva juega un rol preponderante al momento de recordar. El desafío de los llamados “Marielitos” fue volver a construir una memoria colectiva, re-significar el pasado para poder conectarlo con su presente, un presente que ya no tenía como escenario Cuba sino una tierra extranjera, como el caso de Estados Unidos. Una nueva mirada a la propia vida que dio como resultado final no sólo el surgimiento de una nueva identidad sino, también, el surgimiento de una nueva comunidad emocional, en la cual el extrañamiento y rabia por la no aceptación de Estados Unidos y el rechazo de los compatriotas en Miami se convierten en los sentimientos predominantes de este grupo.

A modo de conclusión

Al hacer un balance de la relación entre “La Crisis del Mariel” y el concepto de “Identidad”, queda en evidencia que luego de los sucesos acaecidos en el Puerto del Mariel en el año 1980 se generó en los emigrantes de aquel entonces el nacimiento de una nueva identidad, la cual difería no sólo de la idea de “Cubanidad” sino también de la identidad como grupo de la comunidad cubana residente en Estados Unidos desde los primeros años de la Revolución Cubana. Ante el repudio de los partidarios de la Revolución por su deseo de partir de Cuba y, en consecuencia, su rechazo al proyecto iniciado en 1959 se los tildó de “escorias” y “traidores a la patria”, denominaciones que impiden la presencia de la “Cubanidad”⁵³ en los “Marielitos” porque ellos simplemente sienten que la Cuba de aquellos años no los representan y, por ende, no hay pertenencia a una nación.

Ante esta realidad, los “Marielitos”⁵⁴ se vieron en la obligación de construir una nueva ficción como su identidad, que le permitiese constituirse como grupo y de ésta manera generar cohesión social entre ellos como también encontrar su lugar en la historia. Esto porque la época en la cual sucedió la crisis era una etapa de cambios en la historia de Cuba y Estados Unidos, donde se estaba pasando desde un tiempo de predominio de la tendencia política “leninista-stalinista” a una apertura poco a poco de la organización política cubana que va en directa relación con las reformas desarrolladas en la Unión Soviética bajo el mandato de Gorbachov, más conocidas como Perestroika y Glasnot.

En este proceso juega un rol primordial la memoria colectiva pues es a partir de ella que los “Marielitos” re significan su pasado y lo conectan con un presente en Estados Unidos para así llevar a concebir la memoria emblemática como grupo. Es importante señalar que al hablar de este tipo de memoria nos estamos refiriendo a un proceso a lo largo del tiempo de interacción y de contrapunto entre la memoria emblemática con la memoria suelta, es decir, con los recuerdos del saber popular personal.

Mediante el proceso de re significación del pasado, los Marielitos no sólo dieron origen a una nueva identidad sino también a una nueva comunidad emocional y en la cual las subjetividades se manifestaban en relación a un otro que no era otro que el resto de la comunidad de migrantes en Miami, Estados Unidos y Cuba. Una emocionalidad y una identidad marcada por un deseo de dejar una obra literaria escrita o un recuerdo del individuo para la posteridad sin importar los obstáculos que se presenten. El Mariel representó, sin lugar a dudas, un quiebre no sólo de las relaciones migratorias entre Estados Unidos y Cuba desde el Siglo XIX sino también

⁵³ Entendida ésta como un deseo de pertenecer y amar a la Patria

⁵⁴ Es interesante entender la denominación “Marielitos” en una doble dimensión: por un lado apuntaba a encarnar tanto a la Habana como a Miami y, por otro, era una especie de etiqueta que permitía la auto-estigmatización.

un quiebre en el muro construido por cada cubano para adaptar su vida a las necesidades de la Revolución. Fue el triunfo de la expresión del yo por sobre la masa.

Bibliografía

Aja Díaz Antonio (2011). “La Emigración cubana: balance en el SXX”, Centro de Estudios de Migraciones Internacionales (Cemi) en Red de Bibliotecas Virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe. 6 Octubre. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cemi/emig.pdf>

Aja Antonio y Guillermo Milán (1994) Taller Internacional Tendencias actuales del proceso migratorio cubano, Ceap.

Aja Díaz Antonio (2002) “La Emigración Cubana hacia Estados Unidos a la luz de su política inmigratoria”, CEMI (Centro de Estudios de la Migración Internacional).

Almazán Del Olmo Sonia (2011) “Cine, emigración e identidad: claves para la interpretación de la cultura cubana”, Universidad de La Habana. 4 Octubre. Disponible en <http://www.uh.cu/centros/cemi/documentos/10%20Sonia%20Almazan%20CINE,%20EMIGRACION%20E%20IDENTIDAD%20CLAVES%20PARA%20LA%20INTERPRETACION%20DE%20LA%20CULTURA%20CUBANA.pdf>

Barberia Lorena (2011) “Cuba, su emigración y las relaciones con los Estados Unidos”, *Revista Temas*, Número 62-63, 3 Octubre. Disponible en <http://www.temas.cult.cu/revistas/62-63/10%20Barberia.pdf>.

Barquet Jesús (1998). “La Generación del Mariel”, *Revista Encuentro*, Número 8 y 9, Madrid.

De la Nuez Iván (1998). “Mariel en el extremo de la cultura”, *Revista Encuentro*, Número 8 y 9, Madrid.

Díaz Maiky et al (2011) “Representaciones sociales de la vida cotidiana en Cuba”, *Revista Cubana de Psicología*, v 18, Número1, 2001, Periódicos Electrónicos de Psicología, 2 Octubre. Disponible en http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0257-432220010001&lng=es&nrm=is

Díaz Néstor (2005). “La Generación Perdida”, *Cuba Encuentro*, 2 Octubre 2011, 21 de Septiembre.

Domínguez María Isabel et al (2002). “¿Por qué emigran los cubanos?: causas y azares”, *Revista Temas*. Número 31, Octubre-Diciembre.

González Rey F (1997). *Epistemología cualitativo y subjetividad*, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, Cuba.

Halbwachs Maurice (1991) “Fragmentos de la Memoria Colectiva”, *Revista de Cultura Psicológica*. Año I, Número I, México, UNAM-Facultad de Psicología.

Larraín Jorge (2003) “El Concepto de identidad”, *Revista Famecos*, Porto Alegre, Brasil., Número 21, Agosto.

Machado Landy. “El tema migratorio en el cuento cubano contemporáneo”, Centro de Estudios de Migraciones Internacionales de la Universidad de la Habana. Disponible en <http://www.uh.cu/centros/cemi/documentos/Landy%20Tema%20migratorio.pdf>.

Martinic Sergio (2006). El Estudio de las representaciones y el Análisis Estructural de Discurso en Canales Manuel (Coordinador- editor), Lom Ediciones, Santiago de Chile.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Patterson Enrique (1996) “Cuba: discursos de la identidad”, Revista “Encuentro de la Cultura Cubana”, Instituto de Estudios Cubanos de Miami.

Plamper Jan (2014), “Historia de las Emociones: caminos y retos”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Volumen 36, Universidad Complutense de Madrid.

Ríos Martín (2009). “De la historia de las mentalidades a la Historia cultural. Notas sobre el desarrollo de la Historiografía en la segunda mitad del Siglo XX”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n. 37, Ciudad de México, enero-junio, p. 97-137.

Rodríguez Beruff Jorge (1995). “Cuba en crisis: perspectivas económicas y políticas”, Universidad de Puerto Rico.

Rodríguez Miriam (2003) “Las Relaciones Cuba-Estados Unidos: migración y conflicto”, .Centro de Estudios de Migraciones Internacionales, La Habana, Cuba.

Todorov Tzvetan (2006). *La Conquista de América, el problema del otro*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

MUECAS PARA ESCRIBIENTES: VIRGILIO PIÑERA EN LA NUEVA NARRATIVA CUBANA

Ana Eichenbronner UBA-GEC

Primera mueca: la furiosa lengua de lavandera

La experiencia de leer cualquiera de los textos de Virgilio Piñera suele ser perturbadora. Lo fue desde un principio, cuando en los años treinta publicó sus primeras poesías que provocaron el rechazo de algunos de los integrantes del grupo *Orígenes*, quienes no tardaron en reaccionar. Cintio Vitier escribió en su crítica al poemario juicios negativos que marcaron por muchas décadas la lectura de la obra de Virgilio, colocándolo en un espacio marginal del que nunca logró salir por completo. Jambrina (2012) sostiene que fue Vitier quien estableció las bases conceptuales a partir de las que tradicionalmente se ha estudiado la obra piñeriana, en especial asociándola a ideas de vacío y destrucción.

Resulta productivo pensar qué de la propuesta de Piñera generaba reacciones negativas tan desmesuradas como los gestos del mismo Piñera, amante de los escándalos y las rencillas teatrales que protagonizó en más de una ocasión y que forman parte de una mitología muy interesante que se ha construido en torno a su figura.

Es posible que el rechazo que muchos intelectuales de prestigio en la isla experimentaron frente a su poética lo generara el hecho de que Piñera apostó desde sus comienzos como escritor a construir un lenguaje desgarrador, directo y corrosivo. Su aparición en el campo literario cubano fue ante todo una irrupción desestabilizadora porque intentó desde sus inicios incomodar provocando abiertamente a quienes ocupaban posiciones centrales dentro de dicho campo. Lo hizo porque propuso una lengua diferente, que, entre otras cosas, indagó en los modos de representación y en formas alternativas de construir sentido. Piñera mantuvo un fuerte contrapunteo con los modelos estéticos de su tiempo. Se opuso a la adopción de posturas hegemónicas, que Quintero Herencia llamó “figuras institucionalizantes”: el tradicionalismo, el fundamentalismo religioso y la violencia. La traducción de esta postura podría hallarse en el “impulso minimalista de la escritura piñeriana” (Jambrina: 2012,11)

Tanto en su poesía como en el teatro, trabajó con imágenes que representaban caos y destrucción, según Rita Martín (2009) que afirma que:

La incredulidad que lleva a Virgilio a desarrollar la idea de la destrucción le llega por medio de la sinonimia que éste establece entre poeta, vanguardia y rebeldía. Más consciente que otros escritores del período de la necesidad cultural del discurso de la rebeldía (...)El rebelde se afirmará, por un lado, en la consideración de que la cultura es un acto de insubordinación y ésta, por ende, constituye un acto destructor y, por el otro, en la denuncia vanguardista del estado de parálisis del lenguaje de la sociedad moderna y, por supuesto, dentro de ésta, la cubana. (36)

Leemos en el poema “Elegía así” de su primera publicación- el libro que tituló *Las Furias*⁵⁵- versos en los que el sonido de las palabras refleja ecos de ladridos de perros. Propone una escritura hecha con palabras-ladridos, sonidos monstruosos lanzados por una criatura que es mezcla de animal y de persona y que se materializan desde su condición de “terrosas”. Son palabras, además, que irrumpen perforando: (...) *Invito a la terrosa palabra/que perfora la vida y los espejos/y el eco de su imagen dividido. / Todo es triste. /Un juego de palabras con ladridos.*

Piñera eligió escribir rechazando, por un lado, las formas petrificadas de la cultura cubana y por el otro intentó obsesivamente escudriñar los modos en que se construyen discursos sobre la

⁵⁵ Cuando dedica el libro a José Lezama Lima, hace explícita la intención de perturbar e incomodar a los lectores: “No van contra tu poesía estas Furias; si van contra todo lo que se puede ir y contra todo lo que no se deba ir” (González Cruz 1993)

nación, la poesía y la historia de la isla⁵⁶. En su ensayo "Contra y por la palabra"⁵⁷ postuló la necesidad de renovar el lenguaje poético debido al gran número de palabras muertas que según su óptica, estaban petrificando el pensamiento.

Muecas rupturistas

Podemos decir que la escritura de Piñera es corrosiva porque trabaja forzando los límites de la representación a partir del uso del lenguaje (que Gastón Baquero calificó como "lengua de lavandera") y la utilización de los tonos, en especial la búsqueda de la "frialdad" para contar los sucesos más disímiles (como la caída y singular desmembramiento de los dos alpinistas, o un pueblo que decide entregarse a la antropofagia para no morir de hambre, o el hombre que al cumplir cuarenta años decide emprender un viaje circular por las carreteras de Cuba trasladándose en singular medio de transporte: un cochecito de bebé empujado por niñeras organizadas según un estricto sistema de postas). Sus narradores parecen situarse a distancia de lo que cuentan, mantienen un alejamiento emocional, o narran con un tono que juega a romper toda correspondencia con la situación que relatan. Lo observamos, por dar tan solo un ejemplo, en su cuento "La carne".

Sucedió con gran sencillez, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría falta de carne. Todo el mundo se alarmó y se hicieron comentarios más o menos amargos y hasta se esbozaron ciertos propósitos de venganza (...) Solo que el señor Ansaldo no siguió la orden general. Con gran tranquilidad se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete. Tras haberlo limpiado lo adobó con sal y vinagre, lo pasó- como se dice- por la parrilla, para finalmente freírlo en la gran sartén de las tortillas del domingo. Sentóse a la mesa y comenzó a saborear su hermoso filete (Piñera 2004, 27)

El narrador describe hechos insólitos -el autoconsumo en que incurre una comunidad como práctica que soluciona la escasez de alimentos, y que por eso mismo constituye un motivo de celebración y de triunfo- pero aclara que lo que cuenta es sencillo ya que ocurrió "sin afectación" de ningún tipo. Los motivos de la hambruna tampoco serán relatados. El cuento se construye en negativo, en lugar de contar, se procede a dejar marca de los silencios, es por esto que el texto avanza de un modo peculiar: explicitando su voluntad de no decir, de no contar. Mientras tanto, aquello que sí se relata pertenece al territorio del absurdo, no solo por los hechos que se describen, sino por los modos que el narrador adopta para contarlos. Su literatura se basa en esos modos con los que tensa el lenguaje, proyectando múltiples figuras dislocadas y extrañas que corroen el centro del sistema.

En *La arqueología del saber*, Foucault (2008) postula que la atención en los estudios de distintas disciplinas se ha desplazado de las unidades, las continuidades "épocas", "siglos", hacia los fenómenos de ruptura: "por debajo de la persistencia de un género, de una forma, de una disciplina, de una actividad teórica, se trata ahora de detectar la incidencia de las interrupciones"(12). Sin embargo, detectar y luego aceptar esas discontinuidades genera dificultades, porque las reacciones frente al fenómeno de ruptura suelen provocar repugnancia, por el modo singular en pensar la diferencia, en describir desviaciones y dispersiones, en disociar la forma tranquilizante de lo idéntico "(...) como si con esos conceptos de umbrales, de mutaciones, de sistemas independientes, de series limitadas costase trabajo hacer la teoría" (23)

Siguiendo esta idea, podemos decir que la obra de Piñera genera en el campo literario cubano un impacto, una ruptura que obliga al sistema a realizar una serie de operaciones, modificándolo. Genera una discontinuidad y transforma los modos de pensar la literatura. Crea

⁵⁶ Para ampliar estas cuestiones ver Abreu, Alberto. (2000)

⁵⁷ En Piñera, Virgilio. (1994) *Poesía y crítica* Compilación y prólogo Antón Arrufat. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

una diferencia que produce mutaciones. No es casual que sea justamente Piñera el escritor de referencia ineludible para los escritores cubanos de las últimas décadas.

Muecas para las nuevas generaciones

El derrumbe del campo socialista produjo la crisis más grave de la historia de la revolución cubana. La escasez de alimentos, de combustible, de recursos de todo tipo desencadenó la explosión dramática del llamado "período especial" cuyas consecuencias repercutieron no sólo en la economía sino también en el campo cultural, porque afectó la estabilidad política del país, y repercutió en el tejido interno de las relaciones intelectuales. La narrativa iconoclasta que utilizaron muchos de los escritores que la crítica identifica bajo el nombre de "Novísimos", la poesía antilírica que escribieron otros y el enfoque crítico del nuevo ensayo que empezó a producirse en esta época, expresaron el malestar cultural y potenciaron transformaciones en el lenguaje literario, abriendo también nuevas formas de sociabilidad intelectual (Silva 2014).

En esta misma época, la recuperación del legado de Virgilio Piñera se convirtió en un asunto vital para las nuevas generaciones de escritores de la isla. Este proceso se había iniciado en 1987 con la reedición de parte de su obra y de los trabajos críticos de Arrufat, Estévez, Ponte, Fowler, Saíz, Espinosa, Duonel Díaz, entre otros. A partir de entonces es obra referencial no sólo de los escritores y los estudios literarios sino que Piñera ingresó también como personaje de la literatura cubana⁵⁸. Rojas (2013) relaciona este fenómeno de recuperación del autor (prohibido y marginado durante casi dos décadas) con la posición que Piñera adoptó en relación con la resistencia al poder, desde sus postulados críticos, pero fundamentalmente desde su posición de escritor y desde dentro de su literatura. El uso de la lengua, la voluntad de corroer el lenguaje, la búsqueda de sentido alterno, los juegos con los modos de representación, la frialdad como método narrativo, el cuerpo, lo monstruoso, lo orgánico puesto en primer lugar, son solo algunas de las zonas que los nuevos escritores retoman de la poética de Piñera.

Parte de la fascinación de las nuevas generaciones con este autor consiste, precisamente, en su capacidad para, a través de actos "teatrales", o mejor, de lo que pudiéramos llamar su conciencia del *performance* escritural, resistir y denunciar activamente los imperativos del poder de su época, tanto a nivel simbólico como real, a tiempo que sobrevivir dignamente como sujeto creativo. (12)

Norge Espinosa (2012) propone que utilizar la lengua de Piñera es, para los escritores cubanos de las nuevas generaciones, retroceder a los idiomas primarios ("una glosalalia pavorosa" de angustia, duda y gestos) que parecen no decir demasiado pero que en los textos de Piñera aparecen como espejos: "nos hacen creer que hay ahí una vida que la literatura cubana no ha podido repetir, que sigue siendo de una naturaleza tan singular como imantadora" (42)

En este mismo sentido, Antonio José Ponte en su intervención al cumplirse noventa años del nacimiento de Piñera leyó un texto que tituló "La lengua de Virgilio"⁵⁹ en el que afirma que Piñera ha brindado a los nuevos escritores una lengua para decirse y sostiene que su poética resulta productiva para resemantizar la experiencia literaria cubana. La crisis que el país atraviesa en estos años (el llamado "período especial") provoca, en el plano de la cultura, la recuperación de la propuesta de Piñera que, entre otras cosas, ilumina el nihilismo de la literatura cubana de esta década. Es el caso de Ponte, que en su escritura utiliza una retórica "erosiva" según Guadalupe Silva quien señala que escribir es para Ponte derruir: producir fracturas en el orden del discurso y la representación. Gestos que nos recuerdan la propuesta piñeriana, en particular las ideas de destrucción sobre las que tanto ha dicho la crítica. El mismo Ponte afirma que en *La fiesta vigilada*

⁵⁸ Amplíe estas cuestiones en mi trabajo "Virgilio Piñera como personaje: maniobras para la apertura del canon", en prensa.

⁵⁹ En Ponte (1993)

hay voluntad de frialdad, y que la logra mediante el uso de la ironía, dos de las características por excelencia de la poética de Piñera.

El cuerpo, lo orgánico (la carne, los excrementos, los desmembramientos) aparece en la propuesta de Piñera como tropo que convierte en centro de preocupaciones y en trampolín para nuevas asociaciones e ideas, el lugar desde el que se enuncia que es también espacio alejado de lo espiritual (como contracara del barroquismo erotizante de Lezama y Orígenes⁶⁰). Hay en su escritura una obsesión de la carne que se presenta al mismo tiempo como objeto de repulsión y de deseo. Piñera hace uso de los cuerpos de sus personajes experimentando con ellos, trocándolos, desmembrándolos. Sadomasoquismo que traslada a la página, a ese otro cuerpo: el texto. Victor Fowler piensa la cuestión del cuerpo, de lo orgánico, como una de las marcas de la escritura de Piñera que también retoman los escritores cubanos en los años noventa "pienso en la fascinación que sobre nuestro presente pareciera ejercer la escritura del cuerpo. Escritura que busca la crudeza de lo orgánico, que explora, devela, propala lo callado, persigue lo insólito y traza otros, nuevos límites."(241)

Piñera es para los nuevos escritores no solo un mito, sino una determinada concepción de la literatura. Y hay un grupo numeroso de escritores cubanos que se reivindican como sus descendientes. Esto sucede con Reinaldo Arenas, por ejemplo, que le dedica su novela *El mundo alucinante* y también lo presenta como santo laico al que le implora unos meses más de vida para terminar de escribir *Antes que anochezca*, o Abilio Estévez que le dedica *El reino de este mundo* y elige como epígrafe un fragmento del cuento "El gran Baro" en *Los palacios distantes*. Pedro de Jesús titula *Cuentos fríos* su libro de cuentos editado en 2000 en clara alusión a los *Cuentos fríos* de Piñera. En *Las comidas profundas*, de Ponte, un fragmento del célebre poema "La isla en peso" dispara una serie de asociaciones que arman la historia que se cuenta. También Margarita Mateo Palmer, Karla Suárez, Leonardo Padura, Marcial Gala, por nombrar solo algunos de los más reconocidos escritores cubanos de estos años, lo siguen eligiendo como personaje o hacen que otros lo lean o lo citen dentro de sus ficciones.

Más allá del personaje y de su figura de autor que resulta sin dudas tan productiva a la hora de indagar sobre cómo se construyen los linajes o cuáles son las tensiones dentro del campo intelectual cubano y qué rol cumple Piñera en estas cuestiones, lo más interesante sigue siendo observar los modos en que las muecas de Piñera persisten, renacen para la literatura cubana en las más interesantes propuestas de escritura, a casi cuatro décadas de su muerte.

Bibliografía

- Abreu, Alberto (2002) *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*. La Habana: Unión.
- Espinosa, Norge (2012) *Notas "en" Piñera*. La Habana: Extramuros.
- Foucault, Michel. (2008) *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Fowler, Víctor (2001) *Historias del cuerpo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Gala, Marcial (2014) "Un día como ayer murió Virgilio Piñera" *Revista Matanzas*
- González Cruz, Iván (comp.). (1993). *Fascinación de la memoria. Textos inéditos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanas.
- Jambrina, Jesús (2012) *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*. Madrid: Verbum.
- Martín, Rita (2009) "Virgilio Piñera, contra y por la palabra" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 226.

⁶⁰ Ver Milanés, Modesto (2009).

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Milanés, Modesto (2009). "La cuentística de Piñera: un ensayo de periodización" en *Escala crítica*. La Habana: Letras cubanas.

Piñera, Virgilio (2011). *Cuentos completos*. La Habana: Letras Cubanas.

Ponte, Antonio José (1993) "La lengua de Virgilio" en *Coloquio Piñera*, Matanzas: Ediciones Vigía.

Silva, Guadalupe (2014) "Antonio José Ponte: el espacio como texto" en *Revista Iberoamericana*, Vol. XIV, NUM 53.

Rojas, Rafael (2013). "La prole de Virgilio: vaivenes de la recepción de Virgilio Piñera en Cuba" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIX, NUM 243.

RUTAS Y RAÍCES: FRONTERA, DIÁSPORA E IDENTIDADES DINÁMICAS EN LA OBRA DE JUDITH ORTIZ COFER

Mgtr. Florencia V. Perduca
IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”, CABA

La autora Puertorriqueña Judith Ortiz Cofer plasma la experiencia diaspórica y la manera en que distintos sujetos dislocados aprenden a lidiar con el desarraigo, lo cual metonímicamente representa la realidad de la cultura itinerante Puertorriqueña que, al buscar enraizarse, se encuentra atrapada en medio de una yuxtaposición de dos sensibilidades y dos geografías de identificación. La obra de Judith Ortiz Cofer, a modo de auto-etnografía, indaga en la interconexión entre rutas/raíces y en el devenir de la identidad individual, comunal y cultural. En su primera colección de micro-relatos *Bailando en Silencio: una remembranza parcial de una niñez en Puerto Rico* (1990a), Judith Ortiz Cofer se sumerge en la manera en que los sujetos diaspóricos elaboran el apego a sus patrias imaginadas (Rushdie 1991) y renegocian su identidad al intentar hibridar dos lenguas y dos culturas en pugna. En su primera novela *Línea del Sol* (1990b), la autora ahonda en el interjuego entre desplazamiento, dislocación, frontera y espacio fronterizo (Grimson 2007). Esta exploración hace posible que la autora trace la interrelación entre patria, diáspora, fronteras y zonas de contacto y explore la manera en que las identidades dinámicas se deconstruyen al hibridarse en un nuevo espacio de enunciación que inscribe la voz y el eco de la cultura.

En “*Cultural Identity and Diaspora*”, Stuart Hall define la identidad como “las diferentes maneras en las que nos posicionaron las narrativas del pasado, y cómo nos posicionamos con respecto de ellas” (1990 225). La identidad no es una cualidad pre-existente, completa e impermeable al fluir de la historia. La identidad se torna lábil y fragmentaria al estar sujeta al continuo interjuego entre la historia, la cultura y los espacios de poder (*Ibid.*). Hall también habla de la insondable distancia que existe entre el hablante y el sujeto de la enunciación, y de la imposibilidad de que haya una identificación directa entre ambos. En su opinión, “lo que sugieren las recientes teorías de la enunciación es que, aún cuando hablamos en nombre de nosotros, sobre nosotros mismos y nuestra propia experiencia, el sujeto que habla y el sujeto del que se habla nunca son idénticos, nunca permanecen en un mismo plano” (222). En este sentido, el lenguaje mismo, que puede ser visto como instrumento de delimitación y de expresión de la propia identidad, es el catalizador de la dualidad. Como argumenta Bajtín (293), “para nuestra conciencia, el lenguaje se ubica en las fronteras entre nosotros y los otros. De la misma manera en que la identidad no es unívoca, unitaria, ni estable, sino que está en un constante estado de cambio, las culturas son temporales, están en relación a otras culturas y están en un constante proceso de transformación”.

El fluctuante mundo posmoderno, marcado por la descolonización, la caída de los grandes relatos, la deconstrucción, y la inestabilidad de los sujetos y de los significados pone de manifiesto una ruptura en el paradigma identitario. Términos seminales tales como “diáspora”, “etnia”, “hibridez”, “frontera”, “diferencia”, entre otros, se contaminan, entrecruzan, y resignifican para lograr plasmar o inscribir una nueva noción de identidad. De esta manera, en una especie de vorticismo lingüístico, las palabras se regeneran para expresar nuevas formas de representación. Así, se produce un quiebre en la noción de “etnia”, entre la concepción dominante que la conecta con “nación” y “raza”, y una nueva concepción que la asocia con “las márgenes de la periferia”. La noción de “diferencia”, como “separación radical e insuperable”, cobra un sentido más Derrideano (1982) y se torna “condicional, posicional y coyuntural”. La visión hegemónica de “diáspora”, entendida como “esencia o pureza de una tribu dislocada”, se resignifica en “heterogeneidad y diversidad”. La “hibridez”, vista como “la mezcla entre dos especies puras”, se transforma en “un proceso continuo de transculturación”. La frontera, considerada “una línea divisoria o de separación”, se transforma en “una zona porosa de contacto, interacción y mestizaje”. La deconstrucción de estos términos posibilita la inserción social de las nuevas identidades diaspóricas (McLeod 2000; Manzanos 2003).

Para Stuart Hall (1990), la identidad es un objeto social, y como tal, es inteligible y cobra fuerza sólo dentro del plano social. La identidad cultural, vista como posicionamiento o como acto preformativo, se erige como un espacio que posibilita la hibridación y la (re)creación del ser. Si la identidad es performativa, es producto del discurso y, por ende, es susceptible de ser infinitamente rearticulada. Entonces la capacidad de las minorías de (re)crearse en relación a la cultura hegemónica está íntimamente relacionada con la habilidad de éstas de hacer circular (contra)discursos que echen por tierra la violencia epistémica (Spivak 1985) de la cultura dominante. Las minorías recurren entonces a estratagemas tales como la hibridación (Bhabha, 1994), la carnavalización (Bajtín 1992), la contra-escritura (Ashcroft 1995), entre otras, para repositionarse y reinscribirse en relación a la propia cultura y a las otras culturas; y aún cuando se presentaren como meros reflejos especulares de la cultura dominante, estarían siendo agentes de su propia (re)construcción identitaria. La experiencia diaspórica se destaca “como una forma transnacional de creatividad cultural, irreductible a cualquier tradición nacional o base étnica” (Mellino 133). Judith Ortiz Cofer concibe la identidad, entendida como esencia pura y trascendente, como uno de los “grandes relatos” de la modernidad que la posmodernidad, el posestructuralismo y el poscolonialismo ya han deconstruido. La autora no (re)conoce la identidad desde su esencia o pureza sino desde la heterogeneidad y la diversidad que plantea la propia diáspora, una experiencia que, según la define Stuart Hall (1990 236), “se va produciendo y reproduciendo constantemente de una forma nueva, a través de la transformación y de la diferencia”. Por esta razón, Judith Ortiz Cofer explora la identidad como espacio de inestabilidad e indeterminancia, “una producción que nunca está completa, siempre en proceso, y siempre constituida desde la representación y no desde afuera” (*Ibid.*). Así, los márgenes liminales entre culturas se vuelven permeables y porosos permitiendo la hibridación y la construcción de una identidad diaspórica.

Literaturas diaspóricas, narrativas auto-etnográficas

La autora puertorriqueña Judith Ortiz Cofer, nacida en Hormigueros, Puerto Rico, migró a los Estados Unidos, a muy temprana edad, cuando su padre fue trasladado a una base militar en Nueva Jersey. Su obra como un todo, cinco novelas, tres antologías de cuentos cortos, cinco antologías de poemas, inscribe la experiencia diaspórica de su familia y las maneras en que los distintos miembros aprendieron a lidiar con el desplazamiento, la dislocación y la resignificación identitaria, lo cual especularmente refleja la realidad de la cultura itinerante puertorriqueña. Los textos de Judith Ortiz Cofer inscriben la dualidad que estos constructos binarios producen en los sujetos diaspóricos y exploran la manera en que las culturas itinerantes resignifican su experiencia al construir espacios transculturales. Por esta razón, su literatura no sólo se explora como literatura testimonial/confesional, sino como claro ejemplo del género auto-etnográfico (Bochner 2002), dado que la autora utiliza la exploración autobiográfica instrumentalmente para representar los orígenes étnicos y la problemática identitaria de su comunidad, y para plasmar los avatares de la diáspora, la transculturación y la hibridación. Judith Ortiz Cofer se autodefine como “una puertorriqueña que vive en Georgia, Estados Unidos” (Faymonville 159). Para la autora, la identidad cultural parece “estar construida por dos vectores: el de la similitud y continuidad y el de la diferencia y la ruptura” (Hall 2001 436). La identidad diaspórica puede entenderse, entonces, en términos de interrelaciones dialógicas entre estos dos vectores. Mientras uno refleja un sentido de continuidad con el pasado, el otro refracta una profunda discontinuidad.

La novela *The Line of the Sun* (1990a), la novela *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood* (1990b) y las antologías de cuentos cortos, *An Island Like You: Stories of the Barrio* (2005), y de poemas, *A Love Story Beginning in Spanish: Poems* (2005) de Judith Ortiz Cofer conforman un hipertexto que ahonda en la interconexión entre lengua, cultura e identidad. La autora presenta a la mujer puertorriqueña dislocada en los Estados Unidos, no sólo atrapada entre dos culturas, sino también entre dos lenguas y dos estereotipos. Por un lado, en cada novela, en cuento corto y en cada poema, Ortiz Cofer se centra en el mito de la mujer caribeña como construcción de la mirada colonial y del imaginario colectivo estadounidense. Según estos estereotipos, la mujer es construida como objeto de goce, de admiración y de sujeción

pero nunca es vista como sujeto. En términos Foucauldianos (136), las prácticas discursivas dominantes crean representaciones que construyen, a la vez que controlan, al “otro”, en este caso al sujeto diaspórico femenino, anulando sus múltiples identidades. Por otro lado, Ortiz Cofer inscribe en cada historia y en cada poema el mito de la mujer diaspórica desde la perspectiva de su propia comunidad puertorriqueña. La autora denuncia la fuerte sujeción de la mujer desterritorializada (Deleuze 1972) mediante la imposición de un sistema de tradiciones, machismo y preceptos religiosos latinos que se exacerban a la distancia. Su obra, como un todo, yuxtapone las dos miradas y los dos sistemas de representación en pugna no como eje central de la discusión sino como estrategia deconstructora (Derrida 1982). La autora desdibuja la estereotipia de etnia y género desde la hibridez discursiva, ya sea carnavalizando (Bajtín 1992) la lengua inglesa, mediante inclusión de voces latinas, cápsulas culturales y la transliteración, o hibridando las dos lenguas, mediante el uso del espanglés y/o el inglés puertorriqueño. Su propósito es exponer el estereotipo, invertirlo mediante la ironía y la parodia, hasta neutralizarlo, para finalmente dar espacio a un concepto que imprima la presencia de los nuevos sujetos migrantes como agentes de la cultura itinerante puertorriqueña. Estos sujetos desarticulan estereotipos preestablecidos y modifican el entorno construyendo un verdadero espacio liminal que constituye su identidad diaspórica. Como lo plantea Stuart Hall (2001 224), “la identidad cultural es una cuestión de ser y de ‘volverse’ al mismo tiempo”. No es algo que ya existe, que trasciende, sino algo que se construye. De la misma manera en que la identidad no es unívoca, unitaria, ni estable, sino que está en un constante estado de cambio, las culturas son temporales, están en relación a otras culturas y están en un constante proceso de transformación.

Judith Ortiz Cofer indaga precisamente en esta marca identitaria, en el estar “en tránsito” entre dos culturas. La autora problematiza la puertorriquenidad desde lo que el crítico cultural Homi Bhabha (31) denomina una “existencia fronteriza” al explorar el “lugar de la cultura” como el “espacio intersticial entre el hogar y el mundo”. Ortiz Cofer plasma en su obra lo que el antropólogo James Clifford (14) explora como el nodo de toda cultura itinerante, “una residencia en viaje”, es decir, la interconexión entre rutas/raíces como rasgo distintivo de la experiencia diaspórica. La autora también textualiza la dinamización de las identidades en tránsito, en términos del sociólogo cubano Fernando Ortiz, “el proceso de tránsito de una cultura a otra” (12) o transculturación, y la manera en que éstas pueden devenir en lo que García Canclini (5) denomina “culturas híbridas”, Giménez (30) explica como “una nueva conciencia de pertenencia” y a lo que Castells (22) refiere como “identidad proyecto”. Según García Canclini, “no es posible hablar de las identidades como si sólo se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o una nación” (7). Para Giménez la identidad es el conjunto de repertorios culturales interiorizados, es decir, representaciones, valores, símbolos, a través de los cuales los actores sociales, ya fueren, individuales o colectivos, “demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados” (32). Castells agrega que las identidades proyecto se afianzan “cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de toda la estructura social” (25), lo cual constituye un proyecto de transformación de la sociedad

Estas identidades parten de la premisa del movimiento como elemento constitutivo del ser y del desplazamiento y la dislocación como interacción y mediación intercultural. De hecho, el eje o tropo central que atraviesa la obra de Judith Ortiz Cofer, y que se ve claramente reflejado en las primeras dos novelas, es la dialéctica entre *home/land*, entendida como *casa, hogar y patria* (el espacio físico, el emocional, y el étnico). Los *homes* en los textos Judith Ortiz Cofer se resignifican, en un constante devenir, en espacios geográficos, en objetos diaspóricos, en fronteras culturales, en lugares de itinerancia, en “espacios fronterizos”, es decir, “los grupos y las identificaciones no pueden comprenderse en sí mismos, sino en relación con otros, en un entramado de relaciones que repone una situación de contacto, una situación de frontera” (Grimson 3). La elección genérica que enmarca la obra de Judith Ortiz Cofer es consistente con sus tramas, problemáticas, personajes centrales, ejes temáticos y tropos, ya que la autora se enmarca dentro del género de “viajes iniciáticos” y “ritos de pasaje” (Turner 44; Van Gennepe, 12)

de niñas púberes que están “en tránsito” entre Puerto Rico y Estados Unidos, en pleno proceso de transculturación.

Según Van Gennep, el rito de pasaje consta de tres etapas: “separación, transición e incorporación” (11-35). La primera etapa indica un desarraigo, una separación de un grupo de pertenencia, lo cual lleva a redefinir la identidad. La segunda parte del rito de pasaje marca un estado liminal o intersticial, ya que el sujeto ya no está enmarcado en la etapa anterior pero tampoco en la nueva. En este momento del ser surgen preguntas a cerca de la pertenencia, la identidad y las relaciones sociales y dan cuenta de una dinamización identitaria. La tercera etapa del rito no sucede sino hasta que el sujeto vuelve a un estado estable y, por lo tanto, tiene derechos y obligaciones que se corresponden con normas de conducta, estándares éticos y tradiciones culturales. De hecho, Judith Ortiz Cofer hace un uso instrumental de un mismo personaje que atraviesa la etapa liminal del rito de pasaje. Y este personaje no es sino el *ater ego* de la propia experiencia diaspórica y de la puertorriquenidad; siempre una niña desplazada y dislocada entre una madre que vive en aislamiento temporario, para mantener la herencia isleña, y un padre que se asimila a la cultura estadounidense continental. El *quid* de la cuestión en la vida de la niña parece ser la problematización de la encrucijada poscolonial: el tener que elegir entre la asimilación, la abrogación o el sincretismo. Es entonces cuando parece que el tiempo se detuviera en la trama. Y es precisamente en este hiato, en este momento de desconexión de las dos culturas en pugna, de parte la niña como representación del sujeto en tránsito, en el que para Judith Ortiz Cofer sucede el hecho literario. De hecho, la obra de la autora como un todo, inspirada en lo que Virginia Woolf (1942: 33) llama “los momentos del ser”, se propone explorar la posibilidad de reconexión y transformación identitaria de la niña dislocada como representación de Puerto Rico, una nación ancestral pero a la vez una trans-nación joven.

Todas las niñas, personajes centrales de Judith Ortiz Cofer, tienen textura porque, con mayor o menor grado de conciencia, cargan marcas identitarias de la doble colonización de Puerto Rico. De hecho, la obra de Ortiz Cofer hace alusión a la isla de *Boriquén*, la tierra de los taínos, primero como mestizaje imperial español y luego como conglomerado multicultural estadounidense. Y en cada texto literario la personaje central debe re-narrar la historia de Boriquén/Puerto Rico para poder inscribir su propia historia y lograr consumir el verdadero hecho auto-etnográfico. Judith Ortiz Cofer traza la interrelación entre patria, diáspora, fronteras y zonas de contacto, y materializa en su obra la manera en que las identidades en tránsito se dinamizan al adoptar el “hábito de movimiento” (Faymonville 139) como marca identitaria. Este trabajo aborda los puntos de encuentro entre las dos primeras novelas de Judith Ortiz Cofer, *The Line of the Sun* (1990a) y *Silent Dancing* (1990b) en lo concerniente a lengua, cultura e identidad desde la exploración de la manera en que la autora textualiza la diáspora, la itinerancia cultural y la hibridación lingüística e identitaria. Este enfoque se encuadra dentro del análisis que hacen James Clifford (1997), Stuart Hall (1990) y Gloria Anzaldúa (1987) acerca de la experiencia diaspórica, las culturas itinerantes y los espacios fronterizos con el fin de explorar la manera en que Judith Ortiz Cofer indaga en la interconexión entre rutas/raíces y en el devenir del ser diaspórico para inscribir la transculturación (Ortiz 1940) como marca identitaria.

Culturas itinerantes, espacios fronterizos

La primera novela de Judith Ortiz Cofer, *The Line of the Sun* (1990a) [*Línea del Sol*], explora la puertorriquenidad como cultura itinerante a partir de “los procesos históricos de dislocación y, por lo tanto, entendida como efecto de la dialéctica entre lo local y lo global, entre lo que ‘reside’ y lo que está en ‘viaje’” (Clifford 116). Debido a sus identidades diaspóricas, los sujetos de las culturas itinerantes se enfrentan constantemente a estereotipos étnicos esencialistas por parte de las culturas dominantes que deben deconstruir para generar un espacio *entre* que les permita inscribir un espacio de enunciación propio. *The Line of the Sun* (1990a 150-172) narra los eventos que suceden en un ficticio pueblo puertorriqueño llamado Salud durante 1940 y 1950. La segunda parte de la novela transcurre en los Estados Unidos y narra la experiencia diaspórica de una de las familias puertorriqueñas que aparecen en la primera parte desde la visión y la voz narradora de Marisol, una niña que revisita la historia de sus ancestros uniendo los relatos de su

madre, su abuela y su tío Guzmán para inscribir su propia identidad. Marisol decide contarle a su hermano la/s historia/s de su familia, recurrir al pasado para resignificar el presente. La niña evoca la figura de su abuela cuentista en la gran casa familiar de la isla y se centra en el personaje más emblemático de su familia de campesinos puertorriqueños, el tío Guzmán. A modo de relato enmarcado, y entremezclando distintas voces y diferentes versiones de una historia familiar, Marisol, una niña puertorriqueña desplazada en los Estados Unidos, explora los avatares de su tío Guzmán, un miembro familiar que “nunca tuvo paz”, hasta que lo llevan con una bruja que lo ayuda a “conectarse con su verdadero ser”. Es a lo largo de las diversas sesiones espiritistas que Guzmán se comunica con sus espectros más íntimos y se descubre como “jíbaro”, o campesino puertorriqueño de ascendencia española. Sin embargo, esa imagen cristalizada del jíbaro se hace añicos, puesto que la novela expone a esta figura icónica de la sociedad puertorriqueña como “a aquel que desconoce sus orígenes”. Sin embargo, en cada nueva sesión espiritista, Guzmán, el jíbaro, ahonda más en lo que subyace a su identidad y descubre una “historia de mestizaje en la que no hay sólo sangre española, sino también sangre afro-indígena”. El espíritu jíbaro de Guzmán finalmente se revela en su verdadero ser, como “un guerrero taíno, como el alma del pueblo originario de la isla de Boriquén, el verdadero nombre de la isla de Puerto Rico”.

La historia de Guzmán como metáfora de las raíces de Puerto Rico es especular a Marisol quien, dislocada en los Estados Unidos, intenta desenmarañar sus propias raíces en el tropo *home/homeland* explorando la triada casa, hogar, patria y la dualidad *host/hostility*. Una vez más la auto-biografía, en este caso de Marisol, como *alter ego* de la autora, se transforma en una auto-etnografía, como exploración de la puertorriquenidad. *The Line of the Sun*, expone que si bien las diásporas representan espacios colectivos, constituyen a la vez lugares diferenciados y heterogéneos. El rito de pasaje de Marisol comienza cuando su familia migra a los Estados Unidos pero sólo se consuma cuando ella explora las rutas y las raíces de su historia familiar y de su cultura toda. El hecho de indagar en el mestizaje de Guzmán hace que Marisol indague en su propio mestizaje, liberándose así el espíritu de la cultura. Guzmán, el jíbaro, representa el taíno colonizado por el español y Marisol, la nuevo-riqueña, tipifica a la isleña colonizada por el estadounidense. Guzmán y Marisol escenifican conjuntamente la gran familia puertorriqueña y la historia de la doble colonización de Puerto Rico (por España y Estados Unidos). Guzmán y Marisol personifican los momentos del ser, o del devenir de Puerto Rico, en sus múltiples dualidades. La novela concluye con un epílogo en el que Marisol vuelve a la isla, a la casa familiar, a la patria y reúne cartas, recortes, fotos, cuentos, historias para comenzar a contar su propia historia e inscribirse como parte de Puerto Rico, el final es entonces un nuevo principio.

Los espacios diaspóricos son dinámicos, cambiantes y susceptibles de construcción y reconstrucción. Como bien lo representa el personaje de Guzmán, las identidades diaspóricas no son fácilmente asimilables a las culturas dominantes, dado que el daño causado por la desterritorialización (Deleuze 1972) y la pérdida de la identidad cultural no se puede subsanar simplemente mediante a la adhesión a una nueva comunidad. *The Line of the Sun* implica que la existencia de una cultura diaspórica depende ampliamente de la preservación de la identidad cultural, ya que esto es lo que mantiene vivo el sistema de representación, la cosmovisión, la imaginación y el sentir de la comunidad toda. Las comunidades diaspóricas dependen en gran medida de la porosidad de las fronteras que delimitan su espacio dentro de la comunidad local. Estas fronteras deben ser entendidas en términos de la definición de Gloria Anzaldúa en *Borderlands/ La Frontera* (1987). La noción de “frontera” o “borde” va más allá de la “imposición de un límite geopolítico”, dado que refiere a las márgenes entre grupos, pueblos y culturas y a su constante interacción, y se construye como la posibilidad de cruce o pasaje de un lado al otro de la frontera, como espacio de subversión y de transgresión. Los personajes de Guzmán y Marisol, como representaciones de la puertorriquenidad revelan que las fronteras generan espacios liminales que dan identidad al mestizaje y a la hibridación cultural. Mary Louise Pratt (1999) habla de estas “zonas de contacto” como espacios sociales de encuentro, colisión y lucha en situaciones en las que se presentan relaciones asimétricas que amenazan con estereotipar, silenciar o borrar al sujeto dislocado. El borde o espacio fronterizo, entonces, constituye la posibilidad de un espacio de enunciación que inscribe la dinámica de una identidad diaspórica.

En *The Line of the Sun*, Judith Ortiz Cofer imprime su identidad plasmándola en el dialogismo de la polifonía textual, un entramado de voces, opacidades y silencios. El rito de pasaje

de Puerto Rico se entrama en la etapa liminal que transita Marisol, en un constante devenir. El texto inscripto se transforma en un espacio de *différance* (Derrida 69), y por ende de resistencia, al constituir “un espacio fronterizo desde el cual se transgrede” (Cixous 92). El poder de la inscripción yace en que la escritura sobrevive y escapa a la significación unívoca desde afuera del texto. Cuanto más se releen y replican las palabras, más proliferan en el fluir de significados. Y como argumenta Spivak (201), a medida que la “tinta de la inscripción se seca”, deja una huella de la identidad y la cultura, un trazo que se “resignifica en ausencia de la escritora”. Esta inscripción hace posible que la escritora se apropie de la lengua inglesa y que la recree forjando un espacio de indecibilidad textual que aloja todas las posibilidades, voces, lugares, historias y realidades de la cultura, que constituyen una contra-escritura o una contra-poética (Glissant 1990), marcas de identidad y de autenticidad de una nación en proceso de transculturación.

Textos híbridos, espacios transculturales

A nivel estilístico, estructural y temático, la segunda novela de Judith Ortiz Cofer pareciera ser la textualización del epílogo de la primera. En su texto transgenérico *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood* (1990b), [*Bailando en Silencio: una remembranza parcial de una niñez en Puerto Rico*], Judith Ortiz Cofer describe un video sobre una fiesta familiar en el que identifica los miembros, arquetipos y estereotipos de su gran familia puertorriqueña. La voz narradora evoca imágenes de la isla y de su propia abuela cuentista y gradualmente se funde en un micro-relato llamado “Bailando en silencio” que, a su vez, se encadena con otros micro-relatos, que son recuerdos del pasado como “Quinceañera”, “*The Claim*”, “*The Looking Glass Shame*”, entre otros. Cada cuento está narrado cándidamente desde la ingenuidad de la visión extrañada de una niña diaspórica que cuenta historias sobre “la mancha”, “la fulana”, “la sabida”, “la gringa”, “la americanita”, es decir la mujer diaspórica puertorriqueña en sus múltiples roles estereotipados. Cada relato nuevamente confluye en la voz narradora, quien no sólo comenta meta-críticamente sobre cada historia, sino que a su vez cierra su reflexión con un poema, que desde la elocuencia y la crudeza del lenguaje poético, logra plasmar el otro lado de la verdad, lo no dicho y lo no inscripto. Esta otra perspectiva, la otra realidad de la diáspora, se inscribe de modo de lograr interpelar la violencia epistémica de los discursos que construyen a la mujer puertorriqueña. A su vez, la lengua de la voz narrativa, en apariencia el idioma inglés, está plagada de vocablos en español para significar y textualizar el color local, las incontables cápsulas culturales, la carga emocional, los lazos familiares puertorriqueños, que permanecen por siempre intraducibles como una marca identitaria de opacidad cultural (Glissant 2002), y como rasgo distintivo de la puertorriquenidad. Este proceso de hibridación intencional pone de manifiesto lo que plantea Homi Bhabha (1994) acerca de la necesidad por parte de sujetos dislocados de lograr una articulación dialéctica en su discurso de manera de inscribir la propia identidad diaspórica. Como bien lo plantea Young (1995), la hibridación implica una constante duplicidad que, paradójicamente, fusiona y mantiene separadas a las múltiples identidades del ser.

Esto se ve reflejado en los distintos personajes, las distintas voces, las diversas miradas que giran en torno a la imagen nodal del video casero de la gran familia puertorriqueña son instrumentales al tropo central del *home/homeland* [casa-hogar-patria] y del *host/hostility* [anfitrión/hostilidad]. Cada eslabón del hipertexto ahonda en forma continua, como los flashes destellantes de video proyectado ad infinitum, en la manera en que los sujetos diaspóricos en los Estados Unidos elaboran el apego a Puerto Rico, su patria imaginada (Rushdie 1991), afirmando una identidad colectiva, una identidad en tránsito que existe en algún lugar entre la isla y el continente. Y una y otra vez, desde la narratología, la trama y la lengua, se construye un espacio de dualidad, bilingüe, bicultural, biracial en el que, a modo de auto-etnografía, se yuxtaponen dos momentos del ser [puertorriqueño] en simultáneo. Y finalmente cuando todas las historias se disuelven y solo queda el video mudo, éste opera como un espejo que refracta todas las capas identitarias de la puertorriquenidad, taínos, jíbaros, mestizos, nuevo-riqueños, puertorriqueños-norteamericanos, todos puertorriqueños al fin. El rito de pasaje que ofrece la voz de la narradora finalmente adulta es la aceptación del lugar de la cultura puertorriqueña como la

dinámica entre las rutas y las raíces, la afirmación del lugar de la patria como una confluencia entre memoria, narrativa e imaginación, y la celebración del lugar de la identidad como lo que Judith Ortiz Cofer denomina el “habito del movimiento”. Para la autora, la nueva identidad puertorriqueña se logra plasmar en una conciencia migrante, en un espacio dinámico de creatividad, y en un constante devenir del ser. El denominador común de la puertorriquenidad es la polaridad en continuo movimiento y perpetua tensión, ya que nunca se fusionan sino que se dinamizan dialécticamente. Ortiz Cofer ha probado desde su escritura y su cosmovisión sobre la lengua, la cultura y la identidad que los migrantes pueden resignificar su vida al deconstruir el espacio que los limitaba a tener que elegir entre una de las dos culturas o a estar atrapados en el “no lugar” (Auge 1990) entre dos culturas. Históricamente, la isla de Puerto Rico ha sido paradójicamente inscrita como dentro y fuera de los Estados Unidos y la identidad puertorriqueña o la puertorriquenidad dentro de una tensión entre la isla y el continente a fin de trascender los límites de la lengua, la cultura y la identidad.

Judith Ortiz Cofer desafía entonces todas las fronteras haciendo que confluyan las multiplicidades en lugar de las singularidades. *Silent Dancing* explora la medida en que los sujetos de las culturas itinerantes se enfrentan constantemente a estereotipos étnicos esencialistas, por parte de las culturas dominantes, que deben deconstruir para generar un espacio *entre* que les permita inscribir un espacio de enunciación propia. El texto inscribe la diáspora como una comunidad de personas que vive en un país, producto del desplazamiento y/o la dislocación, pero que añora su cultura de origen en tiempo y espacio. Judith Ortiz Cofer indaga en la manera en que la pertenencia a una determinada comunidad diaspórica es producto de un vínculo inexorable con una experiencia migratoria, directa o indirecta, y con un sentimiento de co-etnicidad con otros historiales y narrativas similares. La novela expone que, si bien las diásporas representan espacios colectivos, constituyen a la vez lugares diferenciados y heterogéneos. Los espacios diaspóricos se exhiben como dinámicos, cambiantes y susceptibles de construcción y reconstrucción. Las identidades diaspóricas muestran que no son fácilmente asimilables a las culturas dominantes, dado que el daño causado por la desterritorialización y la pérdida de la identidad cultural no se puede subsanar mediante a la adhesión a una nueva comunidad. Por esta razón, las comunidades diaspóricas se colocan en un constante interjuego de acomodación y resistencia a la cultura hegemónica local.

Judith Ortiz Cofer prueba en su antología que la existencia de una cultura diaspórica depende ampliamente de la preservación de la lengua, ya que esto es lo que mantiene vivos el sistema de representación, la cosmovisión, la imaginación y el sentir de la comunidad toda. Las comunidades diaspóricas dependen en gran medida de la porosidad de las fronteras que delimitan su espacio dentro de la comunidad local. Estas fronteras deben ser entendidas en términos de la definición que da Gloria Anzaldúa en *Borderlands/ La Frontera* (1987). La noción de “frontera” o “borde” va más allá de la “imposición de un límite geopolítico”, dado que refiere a las márgenes entre grupos, pueblos y culturas y a su constante interacción. La concepción de frontera de Anzaldúa se yuxtapone con la idea de “zona de frontera” de Arteaga (1994) como un espacio liminal entre culturas y con el concepto de “umbral” de Aguirre & Sutton (2000) como la posibilidad de cruce o pasaje de una lado al otro de la frontera, como espacio de subversión y de transgresión. Las fronteras generan espacios liminales que dan identidad al mestizaje y a la hibridación culturas no como borradura de dos identidades sino como potenciación de ambas. Mary Louise Pratt (1999) habla de estas “zonas de contacto” como espacios sociales de encuentro, colisión y lucha en situaciones en las que se presentan relaciones asimétricas que amenazan con estereotipar, silenciar o borrar al sujeto dislocado. El borde, entonces, constituye la posibilidad de un espacio de enunciación que inscribe la identidad diaspórica.

Identidades dinámicas, el devenir humano

Las identidades nacionales y culturales unívocas, estables y unificadas han comenzado a desmoronarse ante la incipiente presencia de culturas centrífugas, itinerantes, diaspóricas. Ante este fenómeno de hibridación cultural, el mapa de las naciones, como la isla de Puerto Rico de Judith Ortiz Cofer, parece transformarse en un espacio en el que todo es “borde”, o “frontera”,

constituyéndose en una zona de continuo cruce o pasaje y de transculturación. Nuevos modelos de identidad se diseminan, y deconstruyen nociones de lengua, cultura e identidad. Como bien lo marca Judith Ortiz Cofer en las voces narradoras de sus textos auto-etnográficos, las culturas diaspóricas no siempre se deciden por un lado u otro de la frontera. Tanto los migrantes como sus descendientes, prefieren habitar el espacio *entre*, el punto de convergencia de diversos discursos. Como argumenta Gloria Anzaldúa (1987), los espacios fronterizos se traducen en perpetuas transiciones, movimientos pendulares y en una pluralidad de discursos que resisten paradigmas unitarios y sistemas maniqueos de representación. Las novelas de Judith Ortiz Cofer ponen de manifiesto la importancia de la hibridación lingüística y cultural para desarticular discursos monológicos (Bajtín 1992) y subvertir sistemas de representación hegemónicos (Foucault 1978). La hibridez discursiva implica lo que y Du Bois (1930) denomina “doble conciencia” y Bajtín (1991) llama “doble voz”, una dialogización que permite la coexistencia y el interjuego de diferentes fuerzas culturales, no sólo dentro de la comunidad sino dentro del sujeto. Du Bois explica que esta idea de duplicidad logra ir más allá de la idea asimilacionista del *melting pot* estadounidense en el que se fuerza al migrante a subsumirse a un común denominador foráneo que borra las marcas culturales, la diversidad y la heterogeneidad. Lo que posibilita que los sujetos diaspóricos deconstruyan paradigmas asimilacionistas y construyan un espacio de enunciación que los represente identitariamente es, como propone Bajtín hacer un uso activo de la hibridación intencional, es decir, articular discursos o sistemas de representación en pugna uno contra otro dialógicamente, de manera de lograr una interculturalidad dialéctica.

Esto hace que las identidades fluyan aún más en la dinámica del mestizaje y se conviertan en lo que Ortiz Cofer denomina “camaleones culturales” (*Silent Dancing*, 1990b 17). La metáfora del camaleón posibilita que el individuo diaspórico, como metonimia de la cultura, no esté condicionado por los lugares sino que pueda hacer uso de la mimesis para adaptarse y reinventarse. La “camaleonización” de Puerto Rico lleva a su vez a entender el fluir de la identidad desde otra metáfora, la del puente, lo cual es indécico de que existe una simultánea y paradójica distancia y conexión entre las dos culturas implicadas. De esta manera, el mestizaje cultural (Benito Manzanas 15) descentra la identidad entendida como singularidad y permea sus bordes en el constante devenir de la identidad en tránsito hacia la itinerancia identitaria. En sus obras, desde la alquimia de personajes que aprenden a negociar su dislocación entre dos lugares, reclamando una identidad bicultural, Judith Ortiz Cofer explora la manera en que la puertorriqueñidad es una transformación camaleónica de taínos, caribes, mestizos, jíbaros que se hibridan dinámicamente en interminables puentes culturales. La cultura puertorriqueña es entonces entendida como una cultura itinerante que se resignifica en el interjuego entre rutas y raíces entre dos hogares, dos geografías dos sensibilidades dos configuraciones culturales e identitarias. De esta manera, la experiencia diaspórica deja de ser vista como añoranza y nostalgia sobre el hogar/patria perdidos, y la experiencia de la frontera deja de ser un combate mortal entre dos fuerzas en pugna. La obra de Judith Ortiz Cofer puede contribuir a inscribir no solo nuevos escritores o nuevos tipos de texto sino también a fomentar nuevos tipos de lectores, que puedan leer desde y dentro del transnacionalismo, el bilingüismo y la biculturalidad. Como lo plantea James Clifford (49), ya no preguntamos *where are you from?* sino *where are you between?* Como lo explica Stuart Hall (18), “ya no hablamos de *human beings* sino de *human becomings*” porque como bien lo ha planteado Judith Ortiz Cofer, la identidad no es sino un habitar en constante movimiento.

Bibliografía

- Aguirre, Manuel y Sutton, Philip (2001). *Margins and Thresholds*, Madrid: The Gateway Press.
- Arteaga, Alfred (1994). *An Other Tongue*, Durham: Duke University Press.
- Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

- Appadurai, Arjun (1998). "Introduction: Place and Voice in Anthropological Theory". *Cultural Anthropology*, vol. 3, N° 1, p.16-20.
- Ashcroft, Bill (1995). *The Postcolonial Studies Reader*, segunda edición, Londres: Routledge.
- Auge, Marc (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Mijail (1992). *The Dialogic Imagination*. Londres: Routledge.
- Bochner, Anna y Ellis, C. (2002) *Ethnographically Speaking: Autoethnography, Literature and Aesthetics*. Walnut Creek: AltaMira.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Castells, Manuel (1999). *La Era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura. Volumen II: El Poder de la Identidad*. Primera Edición en Español. Mexico: Siglo XXI Editores.
- Cixous, Helene (1975a). *The Laugh of the Medusa*. En Cixous, H. & Clément, C. *La Jeune née* (trans. 1986. *The Newly Born Woman*). Paris: Union Generale d' Editions.
- Cixous, Helene (1975b). *Sorties*. En Cixous, H. & Clément, C. *La Jeune née* (trans. 1986, *The Newly Born Woman*). Paris: Union Generale d' Editions.
- Clifford, James (1995). "Diasporas" en Ashcroft, B. *The Postcolonial Studies Reader*, segunda edición, Londres: Routledge.
- Clifford, James (1997). *Roots. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles (1972). *El Anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Derrida, Jaques (1982). *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Chicago: UC Press.
- Du Bois, William Edward (1930). *The Souls of Black Folk*, Nueva York: Bantam Books.
- Foucault, Michel (1978). *The History of Sexuality*, Vol. I, Nueva York: Random House.
- Faymonville, Cecily (2001). "New Transnational Identities in Judith Ortiz Cofer". *MELUS*, Vol. 26, No. 2, *Identities. Summer*.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Giménez, Gilberto (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Mexico: Conculta.
- Glissant, Edouard (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Grimson, Alejandro (2007). *Los Límites de la cultura: críticas de las teorías de la identidad*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Hall, Stuart (1990). "Cultural Identity and Diaspora", en Ruthenford, J. (ed.) *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres: Lawrence & Wishart.
- (2001) "Negotiating Caribbean Identities en CASTLE, G.: (2000) *Postcolonial Discourses, an Anthology*, Londres: Blackwell Publishing.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

- Manzanas, Alberto y Benito, J. (2003) *Intercultural Mediations, hybridity and mimesis in American Literatures*. Nueva York: Transaction Publishers.
- McLeod, John (2000). *Beginning Postcolonialism*, Londres: Manchester University Press.
- Mellino, Miguel (1998). *La Crítica Poscolonial: Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*, Buenos Aires, Paidós.
- Oken, Tillie (1990). *Silence in Literature*. En Howell Michaelson, P. (2002). *Speaking Volumes; Women, Reading and Speech*. California: Stanford University.
- Ondek, Patricia (1995). *The Reading of Silence*. California: Stanford University.
- Ortiz, Fernando (1940). *Contrapunteo cubano*. La Habana: Jesús Montero Editor.
- Ortiz Cofer, Judith (1990a). *The Line of the Sun* Cambridge: South End Press.
- Ortiz Cofer, Judith (1990b). *Silent Dancing*. Cambridge: South End Press.
- Ortiz Cofer, Judith (2005a). *An Island Like You: Stories of the Barrio*. Cambridge: South End Press.
- Ortiz Cofer, Judith (2005b). *A Love Story Beginning in Spanish: Poems*. Cambridge: South End Press.
- Pratt, Mary Louise (1990). *Arts of the Contact Zone*, Londres: Routledge.
- Rushdie, Salman (1991). *Patrias Imaginadas*. Barcelona: Gedisa.
- Spivak, Gayatri (1985). "Can the Subaltern Speak?", *Wedge* 7 (8) (Winter /Spring), p.120-30.
- Turner, Victor (1964). *Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites of Passage*. Londres: Routledge.
- Van Gennep, Arnold (1960). *Ritos de Paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Woolf, Virginia (1941). *The Moments of Being*. Londres: Keagan Paul.
- Young, Robert (1995). *Poscolonialism. An Historical Introduction*. Londres: Routledge.

**IDENTIDAD Y DESARRAIGO EN NUESTRA CASA EN EL FIN DEL MUNDO.
UNA NOVELA. DE OSCAR HIJUELOS.**

**Mgtr. María José Buteler
UNC**

En las últimas décadas ha surgido una literatura cubano americana que refleja la experiencia del inmigrante o exiliado en los Estados Unidos, sujeto que se debate entre la memoria y la nostalgia por su tierra natal y la necesidad de adaptarse a la nueva cultura. Oscar Hijuelos en *Our House in the Last World. A Novel.* (1983) retrata la vida de la familia Santinio en los Estados Unidos a partir de los años 40 y cómo Héctor Santinio, el alter ego de Oscar Hijuelos, lucha por encontrar un lugar al que llamar hogar. Héctor Santinio intenta construir su identidad escindida a partir de la relación que establece con su padre, con su lengua madre y con el inglés. Me interesa recuperar en este trabajo el concepto de identidad que plantea Charles Taylor en su carácter dialógico con el otro. Es a través del diálogo con los otros significantes que Héctor Santinio y los otros personajes de la novela intentan constituirse como sujetos interculturales.

En su artículo titulado “La política del reconocimiento” (1992) Charles Taylor desarrolla el concepto de reconocimiento en relación al multiculturalismo. Él expresa que en la política del multiculturalismo el reconocimiento es esencial especialmente cuando se trata de grupos minoritarios o subalternos (53). En la primera parte de su ensayo, Taylor se refiere a cómo el reconocimiento forja la identidad del sujeto tanto en su intimidad como en el ámbito público y cómo a través del diálogo que establece con los otros y consigo mismo construye su identidad: “nuestra identidad se moldea en parte por el reconocimiento o por la falta de éste; a menudo también por el *falso* reconocimiento de otros” (53). Antes de la modernidad, el reconocimiento derivaba de categorías sociales que se daban por sentadas, es decir el pertenecer a una cierta clase social o desempeñar un cierto rol en la sociedad garantizaba un determinado reconocimiento. Sin embargo en la modernidad, el sujeto no goza de ese reconocimiento a priori sino que debe ganárselo en su interacción social. Hay dos conceptos fundamentales a los que se refiere Taylor; por un lado, la concepción de una identidad individual que se construye dialógicamente y no en soledad, y por otro lado, existe una identidad cultural que se construye sobre la base del reconocimiento de los otros y que está estrechamente relacionada con el desplome de las jerarquías sociales en base al honor. Con respecto a la identidad individual, Taylor enfatiza su carácter fundamentalmente dialógico cuando expresa que “definimos nuestra identidad en diálogo con las cosas que nuestros otros significantes desean ver en nosotros, y a veces en lucha contra ellas” (63). En lo que respecta a la identidad cultural, Taylor expresa que antes la identidad del sujeto dependía de la sociedad y el reconocimiento estaba dado por el honor que se le otorgaba al individuo. En la actualidad el honor ha sido reemplazado por el concepto de dignidad, en un sentido universalista e igualitario, compatible con una sociedad democrática. Taylor sostiene que “la democracia desembocó en una política de reconocimiento igualitario, que adoptó varias formas con el paso de los años y que ahora retoma en la forma de exigencia de igualdad de status para las culturas y para los sexos” (56). Es por eso que la construcción de la identidad “tiene lugar en un diálogo sostenido y en pugna con los otros significantes; y luego en la esfera pública, donde la política del reconocimiento igualitario ha llegado a desempeñar un papel cada vez mayor” (69). Esta característica dialógica de la identidad es de suma importancia en el trabajo que me propongo realizar, porque Héctor Santinio intenta construir su identidad cubana-americana a partir del diálogo que establece con los otros significantes y con el lugar que ocupa en la sociedad norteamericana.

Our House in the Last World. A Novel de Oscar Hijuelos, o como ha sido traducida al español, *Nuestra casa en el fin del mundo. Una novela*, cuenta la historia de la familia Santinio una vez que han emigrado a los Estados Unidos. Alejo Santinio, el jefe de familia, casado con Mercedes Sorrea, proviene de la clase alta cubana y de vivir relativamente bien en una Cuba estable; sin embargo impulsado por un sueño, decide viajar a los Estados Unidos a probar suerte. A pesar de trabajar duro, no logra alcanzar el nivel de vida al que estaba acostumbrado en Cuba

ni ascender socialmente en el nuevo país. Esta situación se traduce en frustración, en una vida de barrios marginales, discriminación y pobreza. Su mujer, Mercedes, tampoco consigue adaptarse en el nuevo país y sus hijos se encuentran a diario con la discriminación de no ser reconocidos como americanos a pesar de haber nacido en los Estados Unidos.

En el personaje de Héctor se hace evidente cómo la falta de reconocimiento o el falso reconocimiento al que hace referencia Taylor dificultan su integración en la sociedad americana. Taylor sostiene que “el falso reconocimiento o la falta de reconocimiento pueden causar daño, pueden ser una forma de opresión que subyugue a alguien a un modo de ser falso, deformado y reducido” (54). Taylor entiende que el respeto por la identidad cultural de un sujeto sólo es posible en un contexto social específico que reconozca al diferente, y dentro del marco de la política del multiculturalismo. En el caso de Héctor Santinio, la falta de reconocimiento de su cubanidad y de su americanidad le sumerge en la ambivalencia de la aceptación y/o el rechazo de sus orígenes. Su pertenencia a Cuba es cuestionada por su propia familia y por los otros cubanos que visitan a sus padres porque Héctor sobresale por el color claro de su piel;

Héctor parecía un pequeño alemán. Los cubanos de la clase alta que visitaban su casa siempre alababan su color claro, llamándolo “español, español”. Pero los cubanos pobres y los latinos pensaban que el color de piel de Héctor era un error de la naturaleza. Era tan claro como Mercedes pero sin sus facciones oscuras; su piel era más clara que la de Alejo. (68-69)⁶¹

Cada vez que le dicen que no parece cubano se siente excluido de esa tierra de nostalgia y recuerdos que su madre tanto añora. Su identidad se ve racializada por el color de su piel cuando los americanos tampoco lo reconocen como cubano; las enfermeras comentaban que “era rubio y de piel clara y no lucía como los españoles” (94). Sin embargo, Héctor siente la necesidad de ser aceptado como un cubano más, es por eso que se esfuerza en hablar español cuando vienen de visita parientes o amigos de Cuba:

Trataba de recordar su español, pero en vez de oraciones, imágenes de Cuba entraban en su mente. Pero no luchaba contra esto. Fantaseaba acerca de Cuba. Quería que esas imágenes se metieran en su mente, como si el recuerdo y la imaginación lo pudieran hacer más hombre, un hombre cubano. (161)

La relación que establece con sus raíces cubanas y su pertenencia a los Estados Unidos es contradictoria: Cuando no lo reconocen como cubano y lo tratan como americano, Héctor se esmera por probar su autenticidad y demostrar que tiene sangre cubana: “mira mi madre cree en los espíritus, y el demonio y en Jesús Cristo. ¡Sé sobre Santa Bárbara! ¡Y la Virgen del Cobre!” (186). En otras ocasiones se hace pasar por americano para que le elogien su dominio del español: “Hablas muy bien el español para ser americano” (186). Tampoco le agrada estar tan americanizado, porque lo asocia “con miedo y soledad” (160), lo que señala la marginación en la viven los grupos de inmigrantes en los Estados Unidos. Héctor experimenta la contradicción de pertenecer a dos culturas y de no ser aceptado por ninguna totalmente:

Al menos Alejo tenía a su gente, los cubanos, sus hermanos, pero Héctor estaba afuera en la zona gris, intentando que se lo tragara la tierra para ir algún otro lugar. (...) siempre sentía que estaba disfrazado, su verdadera naturaleza desconocida por los otros y quizás por sí mismo. Era parte “Pa”, parte Mercedes; parte cubano, parte americano- todo envuelto de forma apretada dentro de una piel en la que a veces no podía moverse. (175)

Al intentar responder a la pregunta de quién realmente es, Héctor entra en diálogo con los otros significantes, con su entorno familiar en particular. Con su padre tiene una relación ambivalente: lo idoliza pero también siente vergüenza y enojo por él; se debate entre la necesidad

⁶¹ Todas las traducciones del texto de *Hijuelos* al español son de mi autoría

de imaginarlo como un héroe a imitar y el rechazo que le causa el alcoholismo en el que está sumergido. De niño, Héctor añora el contacto con su padre y se rehúsa a admitir que nunca lo ha visitado mientras estuvo internado durante año y medio por un problema de riñón. Es sólo cuando crece que ve a Alejo tal cual es, como un hombre frustrado, que no es feliz y que ha sido derrotado por el alcohol. Además, la percepción que tiene Alejo de su hijo hace que Héctor se sienta inferior, no lo suficientemente cubano para que su padre se enorgullezca de él. Con respecto a su madre, la sobreprotección de Mercedes le provoca rechazo y cuando Alejo ha muerto y debe hacerse cargo de ella, lo hace a desgano y con indiferencia, y en algunos casos con poca paciencia y mucha violencia. De alguna manera culpa a Mercedes por su enfermedad, por su incapacidad de adaptarse a la vida en los Estados Unidos e incluso por la muerte de su padre. Mercedes es el lazo más fuerte que Héctor tiene con Cuba a través de los recuerdos de aquella visita cuando tenía dos años. La Cuba de Mercedes idealizada es la que añora Héctor de adulto. Sin embargo, con el paso del tiempo esa relación se complejiza porque está cruzada por otros eventos como la enfermedad que contrajo en Cuba, el cariño de sus tías y la nostalgia de su madre: recuerda Cuba como la oportunidad de descubrir sabores y olores que nunca había conocido, pero la asocia también con otros recuerdos no tan lindos:

El origen de la enfermedad. Cuba, como Mercedes siempre decía. “El agua te enfermó.” Cuba te dio la enfermedad mala. Cuba te dio el padre borracho. Cuba te dio la madre loca. Años más tarde todo esto se entrelazaría para hacerle pensar a Héctor que Cuba tenía algo contra él. Que lo enfermaba y lo volvía pálido... y lo excluía de aquella vida feliz que se suponía que los cubanos deberían tener. “Cuba, Cuba...” (94)

Héctor se debate entre pertenecer y no pertenecer a Cuba y no le es sencillo establecer un diálogo entre las dos culturas:

Comenzó conscientemente a hacer un esfuerzo para ser “cubano”, y sin embargo, la misma idea de *cubanidad* le inspiraba temor como si se fuera a enfermar a causa de eso, como si se le fueran a transmitir los microbios por el sólo hecho de mencionar la palabra *Cuba*. (160)

Taylor enfatiza el carácter fundamentalmente dialógico en el proceso de construcción de la identidad individual cuando expresa que “Nos transformamos en agentes humanos plenos, capaces de comprendernos a nosotros mismos y, por lo tanto, de definir nuestra identidad por medio de nuestra adquisición de lenguajes humanos para expresarnos” (62). Es decir adquirimos esos lenguajes humanos a través de la relación con los “otros significantes” y “definimos nuestra identidad en diálogo con las cosas que nuestros otros significantes desean ver en nosotros, y a veces en lucha con ellas” (63). Si bien Taylor no se refiere solo al idioma cuando habla de lenguajes humanos, es importante analizar el rol fundamental que éste juega en la construcción de la identidad escindida de Héctor. Ser cubano-americano significa tener dos idiomas y cambiar de códigos lingüísticos bastante seguido. Madan Sarup en *Identity, Culture and the Postmodern World* (1996) sostiene que “A través del idioma ‘sabemos’ quiénes somos”; “es a través de la adquisición del lenguaje que nos volvemos seres humanos y sociales: las palabras que hablamos nos sitúan en nuestro género y clase” (46). A los dos años, Héctor sólo habla español con sus padres, hermano o con sus parientes cuando va de visita a Cuba. Sin embargo, cuando debe permanecer internado las enfermeras se empeñan en que aprenda inglés utilizando los métodos más crueles para ello. Porque no puede hablar inglés lo tildan de “estúpido”: “‘sabes algo’, ella [la enfermera] le dijo, ‘eres muy estúpido por no hablar en inglés. Este es tu país. Vives aquí y deberías saber el idioma’” (94). La enfermera solía encerrarlo en un armario y no lo dejaba salir hasta que se lo pedía en inglés. Cada vez que ella estaba cerca y lo escuchaba hablar en español, le pegaba en sus manos. También se burlaba de su madre Mercedes por no hablar inglés. El narrador cuenta que a partir de ese momento Héctor comienza a desconfiar del español hasta que su lengua se convierte en un enemigo:

Al tiempo ella le hizo desconfiar del español. Las palabras en español iban a la deriva dentro de él, soñaba en español, pero el inglés comenzaba a zumbar dentro de él. El inglés se abrió camino a la fuerza partiendo su piel. (95)

De hablar sólo español a ser forzado a expresarse en inglés pasa por un tiempo de silencio absoluto en el cual cada vez que su madre lo visita y le cuenta historias sobre su hogar él permanece callado como si la enfermera lo estuviera observando. Igual actitud se observa cuando después de estar internado por casi un año en el hospital regresa a su casa y su padre le habla en español y él le responde en inglés, y cuando su padre le reclama que conteste en español, Héctor se retrae avergonzado y temeroso y se llama al silencio nuevamente. Alejo no puede reconocer al niño que internó hace un año: “Alejo lo miró a Héctor, preguntándose si éste era su hijo. Allí estaba, un rubiecito, enfermicho, un cubano de piel clara que no hablaba español” (97). Ya en su adolescencia cada vez que intenta hablar en español, tartamudea porque su español es prácticamente inexistente, y “decir una palabra en español lo hacía pensar en una borrachera. Una oración en español se envolvía alrededor de su cara, amenazaba con arrancarle la piel y tirarlo al suelo como si fuera Alejo.” (160) El español está íntimamente ligado a la figura de su padre, hombre al que ve como un fracaso y que se refugia en el alcohol porque no es feliz con su condición. Su hermano Horacio tampoco aprueba la falta de fluidez en el español de Héctor; guiado por los celos cada vez que hay visitas habla solo español y de esa manera Héctor se siente apartado al no poder participar en las conversaciones. En el barrio, ya de por sí un barrio marginal poblado por inmigrantes, Mercedes no lo deja que juegue con los otros niños por miedo a que se vuelva a enfermar, tampoco lo envía a la escuela por lo que trata de enseñarle a leer en inglés en su casa:

Y las palabras entraron a la fuerza en la cabeza de Héctor. Palabras en inglés. No esas en español, palabras en inglés de libros, palabras en inglés de la calle, de ventanas abiertas, de negocios. (...) ¿Y el español? El español era el idioma del recuerdo, de la violencia y la tristeza. *¡Callate! ¡Cállate! ¡No me toques! Mi papá está muerto. Yo sufro mucho!* (118)

Es importante rescatar las tres palabras que el personaje asocia con el español-“recuerdo”, “violencia” y tristeza”. Es el recuerdo de hermosos momentos vividos en la Cuba en su niñez, pero también es la violencia de Alejo en el ámbito familiar y la eterna tristeza de Mercedes que no logra adaptarse a la vida en los Estados Unidos. Estas palabras se mezclan en los distintos discursos que lo cruzan y que marcan su identidad fragmentada. A modo de conclusión se podría decir que Héctor Santinio parece estar a medio camino de establecer un diálogo entre las dos culturas que lo habitan. En el último capítulo de la novela, una especie de viñeta, titulado “Nuestra casa en el fin del mundo” el lector se encuentra con un Héctor ya adulto que si bien ha superado la muerte de su padre aún parece no estar totalmente integrado a la sociedad americana. Visita la casa de la niñez y recuerda los miedos que lo invadían de niño. En una narración en primera persona, el personaje cuenta que con mucho esfuerzo ha logrado terminar la secundaria, que está trabajando en una empresa de viajes escribiendo folletos de turismo y que aún vive en el mismo barrio. Está contento con su trabajo, sin embargo reconoce que no es “lo que querría hacer por el resto de mis días. Quizás tendré suficiente suerte para hacer lo que quiero - escribir” (227), escribir un libro “algo que agradara a mi madre y a mi Pa, si aún estuviera vivo” (227). Siente que haber terminado la escuela finalmente significa haber ido contra todas las expectativas que se tenían de él, que eran solo de fracaso. Es solo a través de la escritura en un cuaderno de apuntes que puede sentirse cerca de sus orígenes y de sus padres, pero siempre vuelve al principio, a su madre y a su padre, a su casa de la infancia, a la enfermedad y la nostalgia.

Bibliografía

Hijuelos, Oscar. (1983) *Our House in the Last World. A Novel*. Nueva York: Persea books, Inc.

Sarup, Madan. (1996) *Identity, Culture and the Postmodern World*. Athens, G.: The University of Georgia Press.

Taylor, Charles. (2009) *El multiculturalismo y “La política del reconocimiento”*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

EXILIO EN EL PERÍODO DEL TRUJILLATO: REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN EXILIO EN *DE CÓMO LAS MUCHACHAS GARCÍA PERDIERON EL ACENTO Y COSECHA DE HUESOS*

**María Luz Revelli
UNRC**

El exilio es una posible clave de lectura de un gran corpus de narrativas del Caribe, muchas de ellas contadas con voz de mujer y ancladas en circunstancias tan diversas como los sujetos que las narran. Común a estas experiencias es la imposibilidad de permanencia en la tierra madre, que se hace “insoportable o inalcanzable”⁶² (Chancy, 2). Siguiendo a Chancy, la condición de exilio puede y debe entenderse en relación con un complejo entramado que aborda cuestiones de género, raza y clase social como variables de la interseccionalidad de opresión.

En su conocido ensayo *Reflections on Exile*, el crítico palestino Edward Said definió exilio con un tono más nostálgico, como “la grieta insanable forzada entre un individuo y su lugar de origen, entre el ser y su verdadero hogar, que provoca una tristeza que no puede superarse” (173). Sus palabras refieren a una mirada espiritual sobre el exilio que, Chancy observa, pueden permitirse quienes tienen satisfechas sus necesidades más inmediatas.

Ancladas en distintos momentos del siglo XX pero bajo el sello histórico político del Trujillato⁶³, las novelas *De cómo las muchachas García perdieron el acento* (1991) de Julia Álvarez y *Cosecha de huesos* (1998) de Edwidge Danticat, narran a la mujer en exilio. En los dos casos se da cuenta de exilios dolorosos impulsados por decisiones políticas que mucho tienen que ver con la persecución. Asimismo, las situaciones de la mujer en exilio representadas son muy diversas y pueden pensarse a partir de las consideraciones teóricas de Said y Chancy.

Siendo el exilio “insoportablemente histórico, producido por seres humanos a otros seres humanos” (Said 138) no podemos dejar de pensar en la situación que empuja a las muchachas García de la novela de Álvarez hacia el norte, fuera de su República Dominicana natal hacia los Estados Unidos. Cuando las niñas de la familia apenas se adentraban en la adolescencia, los García escapaban de los hombres de Trujillo que irrumpen repentinamente en su hogar en búsqueda de Carlos García, opositor al gobierno y miembro de un movimiento encubierto que había planeado un atentado contra el dictador. Como relatan sus hijas: “una década atrás el dictador fue arrinconado y herido en el camino a un encuentro con su amante. Fue un complot que nuestro padre ayudó a organizar pero que no resultó” (Álvarez 127). En consecuencia, las vidas de Carla, Sandra, Yolanda y Sofía a partir de aquél momento se desarrollan en Estados Unidos. Para las hermanas adaptarse a su nueva vida no fue fácil. La grieta entre una cultura y la otra presentaría un gran desafío y “perder el acento” implicaría mucho más que cuestiones relacionadas al habla, se trataría también de los silencios, la incapacidad de decir y decirse, temáticas vinculadas a la configuración identitaria.

Las hermanas mayores, Carla y Sandra son las que en mayor medida recorren el exilio a través del cuerpo. En diferentes momentos de la novela sus relatos remiten al bestiario, configurándolas como “el otro”. Carla sufre acoso por parte de sus compañeros en el patio de la escuela quienes le arrojan piedras a los pies y descubren su cuerpo para ultrajarla con comentarios despectivos: “no tiene pechos”, “piernas de mono” (Álvarez 153), dichos que calan hondo en la adolescente que siente el paso de su cuerpo de niña a mujer, al mismo tiempo que el desarraigo de su tierra natal: “la niña que ella había sido en su hogar en español estaba mutando. En su lugar

⁶² Todas las traducciones del inglés al español realizadas en este trabajo son propias.

⁶³ Desde febrero de 1930 hasta mayo de 1961 Rafael Leónidas Trujillo gobernó directa o indirectamente en la República Dominicana. Su régimen se caracterizó por “la violencia, el terror, la tortura y el asesinato” (Bethell 230) y su sombra se extendió a la República de Haití. En consecuencia a las medidas del régimen, muchos dominicanos, como así también haitianos que vivían en la República Dominicana, generalmente trabajadores de la zafra azucarera, emprendieron el camino del exilio para resguardar sus vidas.

– casi como si las desagradables palabras de los niños y sus burlas tuvieran el poder de hechizos – había una adulta peluda de pechos incipientes que nadie amaría jamás” (*Id.* 153). La segunda hermana, Sandra, también tiene problemas para construir su identidad. La hermana de apariencia más “europea”, orgullosa de su aspecto físico, tras dejar la República Dominicana comienza a estar gradualmente disconforme con la imagen que el espejo le devuelve: “todo empezó con esa dieta loca” narra Laura, su madre, “¿Puede imaginarse dejarse morir de hambre?” (*Id.* 51). Así es que la imagen de Sandi se vuelve eventualmente más difusa ante sus ojos hasta llegar al punto en que es internada en un psiquiátrico por creer que iba hacia atrás en la cadena evolutiva y se convertiría eventualmente en un primate. El parangón con el simio no sólo remite a una cuestión fisionómica en el caso de Carla o desequilibrio mental en el de Sandra, sino que encierra en sí mismo la incapacidad de comunicarse efectivamente, de decir y decirse. El silencio en el exilio es forzado en la incapacidad de manejar con fluidez la lengua extranjera o de hacerlo “sin acento”. Cuando Carla pide a sus compañeros de escuela que dejen de burlarse de ella, los niños reponden burlescamente “please eh-stop” (*Id.* 153). En el caso de Sandra, el que habla es el cuerpo: su silencio se traduce en su anorexia, en un cuerpo vacío que no tiene más que decir sino que, por el contrario, debe leer todos los clásicos, llenarse de información, antes de llegar al aparentemente inevitable final trágico de convertirse en mono (*Id.* 54).

Yolanda, la tercera hermana y protagonista de la novela, también experimenta una relación conflictiva con el lenguaje y en un principio no logra encontrar su propia voz en inglés, tenía un acento que la avergonzaba. Con su ex-marido, Yolanda “corre como loca a la seguridad de su lengua nativa a dónde el orgulloso monolingüe John no puede atraparla, incluso intentándolo” (Álvarez 72). Su conflicto con la lengua es también su manera de intentar redefinir su lugar, su hogar. Empujada por la nostalgia, por el recuerdo de un pasado mejor, Yolanda en su vida adulta vuelve a República Dominicana con la esperanza de radicarse y sentirse de regreso en su hogar. Un poeta que conoce en una fiesta en Santo Domingo le aconseja “no importa cuánto de la lengua materna se haya perdido, en el medio de una emoción profunda uno vuelve a su lengua materna (...) ¿En qué idioma, le preguntó mirándola a los ojos, amaba?” (*Id.* 13). Más tarde en su estadía en la isla Yolanda decide ir por guavas, una cubierta de su auto se pincha y cuando dos hombres le ofrecen ayuda, ante la incertidumbre y el miedo, responde en inglés, en el idioma en que se siente segura. El uso del inglés ante una emoción fuerte, como el miedo, denota que su lugar no está más en la isla que había dejado muchos años atrás. Yolanda ha adquirido una nueva manera de entender el mundo y expresarlo en palabras. Su cosmovisión es diferente a la del estadounidense y a la del dominicano y fluctúa entre lenguas, entre maneras de comprender el mundo y comprenderse y expresarse ella misma, intentando decidirse por uno de los tantos nombres con los que la identifican “Yolanda”, “Yo”, “Joe”, “Yoyo”, “Jolinda”, “Yocita”.

Sofía o “Fifi”, la más joven de las hermanas, parece no tener problemas para asimilarse a la cultura estadounidense. Se decide a ser “marimacho”, tomar de los 60 ese aire revolucionario que le permitiría crecer y convertirse en mujer con más libertades que en su país natal. Cuando sus padres la envían de vuelta en plena adolescencia a la isla para que volviera a ser “una señorita”, Sofía se adapta rápidamente y en tan sólo tres meses, sus hermanas encuentran otra versión de Fifi, una que se asemeja más a sus primas dominicanas que a sus hermanas híbridas. Una versión que está enamorada de Manuel Gustavo, que ante los ojos de sus hermanas se configura como un dictador. De manera paralela y con gran maestría en su pluma, Álvarez narra el complot para “desmantelar” a Manuel, al mismo tiempo que permite entrever el complot que Carlos García ayudó a orquestar contra Trujillo, que eventualmente lo llevó al exilio. Sofía vuelve a Estados Unidos, disgustada con sus hermanas, pero al poco tiempo vuelve a embanderarse en su libertad, en su vida sin tantas restricciones. Si bien Sofía no presenta grandes problemas con la lengua como si lo experimentan sus tres hermanas mayores, es la que menos recuerdos alberga de la isla, en tanto, la que más necesitó regresar para reencontrarse a sí misma.

En el comienzo de la novela, que se narra de manera retrospectiva, el lector reconoce que las hermanas lograron transculturarse. Carla se casó con su analista, Sandra sigue luchando por conformar el estereotipo físico estadounidense, Yolanda se encontró a sí misma, escribe en prosa no sólo en versos y Sofía es mamá de una niña que concibió con su esposo Alemán antes de casarse. Las hermanas se encuentran en un punto de convergencia, dónde ambas culturas se relacionan en el entremedio. En palabras de Said, lo que las García intentan y logran desarrollar

es una “conciencia contrapuntual”, esto es una conciencia que reconoce la multiplicidad de representaciones de la realidad. No son sólo dominicanas, tampoco puramente estadounidenses, y se relacionan con sus multiplicidades de versiones de sí mismas de manera simultánea, íntegra y armónicamente. Siguiendo al crítico palestino, esto es sólo posible para el exiliado, para el híbrido, que cuando se da cuenta que no pertenece más en el lugar de origen, el mundo entero se abre ante sus ojos como un territorio foráneo, sin fronteras. Para las García, finalmente, como notas musicales, las distintas versiones de sí mismas, pudieron conseguir un equilibrio armónico. Esta suerte de conciencia contrapuntual que Said propone es de alguna manera puesta en cuestión por la haitiano-canadiense Miryam Chancy. La escritora no desconoce o refuta la posibilidad del desarrollo de esta conciencia, como tampoco la concepción espiritual de Said sobre la experiencia del exiliado, sino que observa que contempla a unos pocos privilegiados (Chancy 4). Las hermanas García, descendientes de los De la Torre, “los conquistadores”, pertenecían a la clase alta dominicana y su vida en el exilio no fue delimitada por la cuestión económica. De hecho, sus padres garantizaron el acceso de las cuatro niñas a las mejores escuelas, su regreso frecuente a la isla natal y atención médica y psiquiátrica cuando fue necesaria. Su género, condición que en más de un aspecto resultó desventajosa, probó ser beneficiosa en aspectos tales como la liberación sexual y la crítica al patriarcado que se gestaba en Estados Unidos en los años 60 generando un gran contraste con el machismo en la isla durante la misma época con el dictador Rafael Trujillo como símbolo del macho. Como señala Chancy, la categoría de exilio atravesada por las dimensiones de color, género y condición social no siempre concluye en primera instancia en una búsqueda espiritual. Podría decirse que *Cosecha de Huesos* de Edwidge Danticat escribe la experiencia del exilio en este sentido.

La novela tiene anclaje histórico en los hechos que trascendieron como “El Corte” del ‘37, cuando gran número indeterminado de haitianos perdió su vida en el Río Masacre y sus proximidades, en la zona fronteriza entre Haití y República Dominicana. El dictador dominicano, Rafael Trujillo había comandado que debía exterminarse a todo haitiano que se hallase en territorio dominicano. La matanza se llevó a cabo los primeros días de octubre a fuerza de machetes.

En este marco histórico, Danticat sitúa el relato de exilio de Amabelle Désir, una doméstica haitiana que había vivido la mayor parte de su vida en República Dominicana. La orfandad sorprendió a Amabelle a temprana edad. Su familia radicada en Haití, cruzaba el río Masacre hacia República Dominicana habitualmente, en esta ocasión para comprar cacharros. Una tormenta sorprende a la familia cruzando de regreso a su tierra y el agua atrapa a sus padres ahogando sus vidas. Amabelle, del lado dominicano del río, grita fervientemente por la vida de sus padres pero nada podía hacerse. Como respuesta a la tragedia y a la fuerza del agua, Amabelle queda exiliada en la ribera dominicana. Don Ignacio, cabeza de una familia dominicana adinerada la encuentra y la lleva a su casa como parte de la servidumbre. Este episodio marca el primer exilio de Amabelle, signado principalmente por su condición social y económica y determinado en su color de piel en tanto el rol que se le asigna en su nuevo hogar es el de servir a la familia. Para Amabelle esta familia se convirtió en su nuevo hogar, ya que su condición de orfandad opera en la obra como una metáfora del exiliado, de aquél que busca sus raíces, su lugar, pertenecer. Su condición de exiliada es dolorosa de cualquier manera. La memoria de sus padres ahogándose la caza en sueños y el dolor desgarrador que esta pérdida le ocasiona es insanable. La llegada de Sebastien a su vida, un trabajador haitiano de la zafra azucarera que se convierte en su amado, es lo único que le devuelve la paz: “Su nombre es Sebastien Onius. Viene casi todas las noches a poner fin a mi pesadilla, la que tengo todo el tiempo, de mis padres ahogándose. Mientras mi cuerpo lucha contra el sueño, peleando por despertar, el murmura “yace tranquila mientras te traigo de vuelta” (Danticat 1). Sebastien simboliza en la vida de Amabelle el hogar.

Tiempo después, comienzan a esparcirse los rumores sobre las órdenes del general en cuanto a la matanza de los haitianos. La protagonista, empujada por el deseo de preservar su vida, emprende el camino del exilio a Haití. Este segundo exilio lleva la marca del color. Su color de piel, su nacionalidad y las medidas xenofóbicas tomadas por el régimen dictatorial, hacen que Amabelle deba emprender un nuevo viaje, alejándose nuevamente de quienes ella considera su hogar, nuevamente empujada por las circunstancias, más que por un deseo o una iniciativa personal. Se encontraría con su amado para partir juntos, pero por diversas circunstancias ella

nunca llega al lugar de encuentro. En ese momento pierde a Sebastien. La incertidumbre y la duda rondarán el cuerpo de su amado para siempre. Nunca se sabrá qué pasó con él y la herida de la orfandad se reabrirá, nuevamente vinculada al exilio, la pérdida, el desarraigo.

Amabelle logra cruzar el Masacre pero no sin la vivencia del trauma inscripto en el cuerpo. Las marcas de la caña de azúcar al escapar por los campos y de los golpes recibidos por su condición de haitiana en la región dominicana de Dejabón la acompañarán de por vida. Su cuerpo no es más que “un mapa de cicatrices, un testamento estropeado” (Danticat 226, 227) que recuerdan el trauma que no sana. Amabelle también vio la muerte en el río, dejó a compañeros de ruta atrás y escuchó las historias de otros sobrevivientes, relatos que llevaría consigo para siempre. Como bien le había anticipado su padre “La miseria no te tocará gentilmente. Siempre deja huellas; a veces las deja para que otros las vean, a veces para que nadie, excepto vos sepa de ellas” (*Id.* 224). Las huellas visibles en Amabelle se escriben en su cuerpo, errante tras el exilio. Las invisibles, se hacen presentes en los recuerdos. Sus sueños a veces le ponen fin a éstas huellas, reencontrándola con la sonrisa de su madre. Otras, le recuerdan el dolor, la imagen de sus padres ahogándose en el Masacre.

Aún de regreso en Haití, la protagonista se siente exiliada en tanto la tierra no significa nada para ella: “Todos mis herederos serían como mis ancestros: apariciones, sombras, fantasmas” (Danticat 278) y uno se preocupa por la tierra cuando tiene a quien heredarla. Continúa pensando por las almas perdidas, por el sentimiento de orfandad que la pérdida del sentido de pertenencia encierra. Sólo cuando se reencuentra con sus seres queridos, encontrará su brújula, su norte, su camino de regreso. Este camino de tristeza al mismo tiempo se convierte en emblema de resistencia: Amabelle no olvidará, y en tanto las vidas que se perdieron en las aguas del río vivan en su memoria no morirán realmente. Se repite a sí misma constantemente “Su nombre es Sebastien Onius” (*Id.* 1) porque los hombres que tienen nombre nunca mueren.

Es en la escena final de la novela en la que la protagonista logra cierto estado de liminalidad, de equilibrio al encontrarse con las almas perdidas en las aguas del río:

Me quite el vestido, doblándolo con delicadeza y dejándolo en una gran roca a la ribera del río. Desnuda, me deslicé a la corriente. El agua estaba templada para el mes de octubre, templada y poco profunda, tanto que podía recostarme sobre mi espalda con los hombros solo sumergidos hasta la mitad, la corriente flotaba sobre mí como una caricia no tan suave y las piedras del lecho del río recorrían mi espalda. Busqué en mis sueños calidez, un abrazo tierno, alivio del temor a los deslaves y a que brotara sangre del cauce del río, dónde se dice que los muertos agregan sus lágrimas al caudal (Danticat 310).

Geográficamente Amabelle se sitúa en la frontera, entre su Haití natal y la República Dominicana. Pero más relevancia cobra dónde se sitúa emocionalmente. La novela está dedicada a Metrés Dlo, la madre de los ríos y es ella quien la abraza y protege del estado de orfandad, del exilio interno, la dislocación por la pérdida y el desarraigo que la protagonista no logra superar. Desnuda, en plena consciencia de su existencia, se recuesta sobre las aguas bajas y deja que las almas de sus seres queridos vengan al reencuentro, se reconcilia con las pérdidas y permite vislumbrar un posible desenlace a su situación exilio y desamparo.

Podría decirse que en la lectura de las obras se vislumbra que la condición de exiliado trae consigo, como indica Said, cierto grado de nostalgia, de desarraigo, de pérdida. Dicho sentimiento puede o no superarse y en gran medida influirán las aristas que entran en juego en cuanto al sujeto exiliado. En el caso de las hermanas García, la pérdida viene asociada a la tierra, la familia extendida, la lengua, los acentos. En cuanto a Amabelle, su recorrido está signado por la muerte y la orfandad. Las diferencias de clase social y de color de las mujeres en las novelas son fundamentales en el enmarque de las experiencias narradas y en la superación del dolor del exilio y reconciliación con la hibridez en el caso de las García y la orfandad en el caso de Amabelle.

Asimismo, hay aspectos comunes a la experiencia de exilio de las mujeres en las novelas. Una de las escenas finales en la narrativa de Álvarez quizás define lo que las une. Cuando eran niños, Yolanda García acepta la oferta de su primo Mundín de regalarle una muñeca del cuerpo

humano a cambio de su silencio en relación a una travesura. Cuando estaba por efectuarse el intercambio, la madre de Mundín los descubre en la carbonera, un lugar en el que no se les permitía jugar y los apresura a adentrarse en la casa. La muñeca cae al piso. Las distintas partes del cuerpo humano quedan tiradas afuera y recién al día siguiente pueden recuperarlas. Al reunir las, narra Yolanda, “no podíamos distinguir los riñones azules de partes de los pulmones, o el corazón de los lóbulos rosados del cerebro, y a pesar de que Mundín y yo tratamos de usar el diagrama, no había manera de reubicar todo dentro de la silueta del pequeño hombrecito” (Álvarez 238). Así como sucedió con el juguete, las mujeres en las novelas después de la experiencia del exilio jamás volvieron a ser las mismas, a “encastrar sus piezas” en el mismo lugar. Sus identidades viajaron, fluctuaron, se reconfiguraron e intentaron volver a ubicarse en la misma silueta de la que provenían pero sería imposible: también había cambiado. La experiencia del exilio trajo consigo la reconfiguración identitaria, la reafirmación de sí mismas y la necesidad de dejar ir para reencontrarse, sin perder demasiado para poder reconocerse.

Bibliografía

- Álvarez, Julia. (1991) *How the García Girls Lost their Accents*. United States: Plume Editions.
- Bethell, Leslie. (1990) *Historia de América Latina. Tomo 13. México y el Caribe desde 1930*. Barcelona: Crítica.
- Chancy, Myriam J.A. (1997) “Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile”. *Caribbean Women Writers in Exile*. United States: Temple University Press.
- Danticat, Edwidge (1999): *The Farming of Bones*. New York: Penguin.
- Said, Edward W. (2000) “Reflections on exile”. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP. pp: 173-186.

JUNOT DÍAZ: ENTRE LA GLOBALIZACIÓN Y LA LUCHA POR LA IDENTIDAD

Roxana Azcurra
UNCUYO/ CILHA

“No soy más que un negro pelirrojo enamorado del mar, recibí una sólida educación colonial, de holandés, de negro y de inglés hay en mí, así que o no soy nadie, o soy una nación” Derek Walcott

Estudiar a Junot Díaz, escritor nacido en República Dominicana y radicado en los Estados Unidos, cuya lengua materna es el español hablado en las Antillas pero que utiliza el inglés para el intercambio social y académico, plantea más de un desafío en relación al carácter identitario de su obra. Intentar circunscribirlo a literatura latinoamericana o anglosajona nos llevaría a caer en reduccionismos nacionalistas. En su escritura, se plasman la formulación de temas del Caribe como una nueva perspectiva de la historia del archipiélago- y de la diáspora latina en Estados Unidos, mediante un vehículo de expresión que es el inglés marcado por el cambio de código al español.

Ganador del Pulitzer ⁶⁴(2008), uno de los máximos galardones que otorga la academia estadounidense a través de un exigente jurado, el escritor ha ingresado al canon del país del Norte (De Maeseneer 2011 90). Desde la crítica observamos cierta dificultad a la hora de circunscribirlo. Se dice que su obra es dominicano-americana, y se lo llama *latino-writer*, escritor afro-americano, escritor étnico, escritor hispánico-americano y *migrant writer*, demostrando de este modo la inadecuación de las denominaciones actuales para inscribir su creación literaria (*Ibid*). Este intento fallido de demarcación de límites no solo proviene de la crítica estadounidense, sino también del autor al asumirse un *do-yo -dominican york- o jersey dominican* (De Maeseneer 2014 115). En la entrevista titulada “Estados Unidos tiene pesadillas en español” (Lago), Junot explica por qué el bilingüismo se vive como una amenaza en Estados Unidos por el temor del avance hispano y que los escritores latinoamericanos constituyen un canon disperso de chicanos, caribeños y de otras latitudes, aún no integrados a una tradición local, por eso no se los traduce al inglés y las editoriales no invierten en ellos. Estas circunstancias sociales explicarían las reservas a la hora de las denominaciones.

Tal como indica la crítica, la academia latinoamericana también lo reclama como autor de sus márgenes, cuestión que podemos rastrear en el lugar que hoy se le otorga en ámbitos de estudio o en la invitación a “Bogotá 39”, evento que congregó a jóvenes escritores del subcontinente. Jorge Volpi señala el hecho en un sugerente apartado de su libro al que titula “América Latina, holograma”. El ensayista mexicano declara que este encuentro de características *hollywoodenses*, especie de “*Latin American Idol*” (160), arroja el resultado sorprendente de contar entre los elegidos con dos escritores cuya lengua es el inglés: Daniel Alarcón, de origen peruano, y Junot Díaz, dominicano. Y agrega: “Los límites de América Latina se ensanchan a riesgo de perder uno de sus pocos rasgos de identidad” (*Ibid*). La consideración de Junot como autor del subcontinente se ve reforzada por la actitud asumida por su país natal donde se lo valida, en un acto con ciertos visos políticos, como embajador cultural de República Dominicana en el mundo (De Maeseneer 2014 116).

Nos proponemos en este trabajo ubicar a Junot en un nuevo escenario vinculado a la globalización, creador de un discurso supranacional, transnacional o posnacional⁶⁵ que desborda

⁶⁴El premio fue recibido por Oscar Hijuelos (1990), Junot Díaz (2008) y Quiara Alegría Hudes (2012), todos de origen hispano. Utilizo en este artículo los términos “hispanoamericano” y “latinoamericano” como sinónimos, a pesar de reconocer que tienen diferencias semánticas sobre todo en el ámbito de los Estados Unidos.

⁶⁵Ninguno de los términos define cabalmente lo que ocurre con su obra. El término “transnacional” se refiere a algo que sería idéntico en distintas naciones, G. Canclini se refiere a las multinacionales que obran

las difusas fronteras del estado-nación. Postulamos la presencia de una obra en la que la pregunta sobre la identidad es muy difícil, sino imposible de responder desde el paradigma moderno para el cual la identidad es sinónimo de nacionalidad. Este hecho, sin embargo, no invalida el intento de reivindicar la latinidad de Díaz y su obra, cuyo asidero se encuentra en la fuerte presencia del narrador: un latino de la diáspora en Estados Unidos. Al respecto, Julio Ortega señala que el texto es un objeto no acabado “desplegado entre orillas y discursos” (2006 93) y los nacionalismos una superstición del siglo XIX (2007 671)⁶⁶.

El término globalización⁶⁷, alude a una realidad nueva que se produce en el contexto del fin de la Guerra Fría. Provoca un renovado discurso que promete otro gran relato: la libre circulación de bienes y de personas. Paradójicamente, a más de treinta años de haber sido acuñado⁶⁸, aún genera disputas por la sospecha de haber ampliado la brecha entre ricos y pobres, a la vez que reforzado las fronteras nacionales. No resulta casual que la libre circulación de personas en busca del “sueño americano”, provoque resistencias de parte de los gobiernos de los países centrales que no están dispuestos a flexibilizar sus políticas de inmigración. En el caso de Estados Unidos, esta restricción en lugar de detener, ha provocado la ilegalidad de los latinos contradiciendo uno de los objetivos de la globalización⁶⁹.

Por el contrario, el intercambio de bienes simbólicos coincide con una mayor apertura. La repercusión no solo de la obra de Díaz, sino de un amplio grupo de escritores de origen latino así lo demuestran⁷⁰. De hecho, un cierto número de editoriales independientes ha surgido en el último tiempo rescatando las producciones de autores latinoamericanos en español y decenas de artistas viajan a Estados Unidos como en su momento a Francia. “Nueva república de las letras latinoamericanas” (Marambio) se denomina a *New York* en un intento de compararla con la París del *Boom*. En este sentido, Julio Ortega se refiere a Junot Díaz como el autor que está forjando la literatura del siglo XXI en una clara “encrucijada verbal” (Manrique Sabogal) que modificará la cartografía literaria.

Como podemos observar, el panorama es contradictorio. Indudablemente existe una disputa impidiendo la total integración de las comunidades de inmigrantes, que en el caso latino ya no deberían considerarse minorías⁷¹. Hoy, los hispanos en EEUU conforman la mayor minoría. Estas diásporas se componen de poblaciones dispersas entre el país de origen y por lo menos dos o más lugares de destino. Son poblaciones que no se consideran plenamente aceptadas por lo que suelen conservar identidad y solidaridad de grupo teniendo como punto de referencia el lugar de origen, a la vez que se identifican a menudo con varios colectivos nacionales. (Nyeberg Sorensen 168).

Los conceptos de diáspora y espacio no deben soslayarse si intentamos definir la identidad en la obra de Junot. Claudio Maíz señala la relevancia que tuvo el espacio en el

con relativa independencia de las leyes nacionales, mientras que lo “supranacional” se refiere a un orden superior a la nación, por ejemplo normas concebidas por los Estados. En lo “post-nacional” término utilizado por J. Habermas, se puede pensar que la nación está superada.

⁶⁶El profesor Ortega prefiere hablar de geotextualidad atlántica, interculturalismo y mezcla.

⁶⁷«Globalización» y «homogeneización» son palabras que marcan presencia en el nuevo juego de lenguaje con que las ciencias sociales proceden a describir el escenario sociocultural que presenta hoy el mundo.

⁶⁸Su origen, proveniente del ámbito económico se supone acuñado por el economista Theodore Levitt quien lo utiliza en 1983 en la *Harvard Business Review*. El artículo se titula “Globalization of Markets”.

⁶⁹La gestión de Barack Obama para regularizar a unos cinco millones de inmigrante ilegales, cuenta con aliados y detractores. Recientes deportaciones (cerca de dos millones) llevaron al representante de la coalición hispana a apodar a este presidente “el deportante en jefe”. La reforma migratoria sigue estancada.

⁷⁰Así como Richard Blanco, de origen cubano leyó un poema durante la posesión del segundo mandato de Barack Obama, en 2013, otros como el escritor Francisco Goldman, de madre guatemalteca, declaran “somos ciudadanos estadounidenses de facto integrados”. *El País*. Sección Cultura, 23 de enero de 2013.

⁷¹La migración o movimiento de personas a través de las fronteras nacionales es entendida por las teorías clásicas, como consecuencia directa de los diferentes niveles de desarrollo económico entre los países emisores y receptores. Desde la óptica de la globalización, es necesario enfocar los procesos migratorios a partir de otro concepto: el de diáspora, entendido como un tipo migratorio de carácter mixto en el que es difícil distinguir factores económicos de políticos.

imaginario colectivo decimonónico y cómo este colaboró con la configuración de las nacionalidades⁷². La crisis de identidades nacionales a finales de la década del cuarenta del siglo XX, entre cuyos debates figuran lo regional y lo universal, desemboca sin embargo en “ruptura paradigmática” (99) con el espacio como base para la identidad nacional. El autor sostiene que en el Cono Sur se produce lo que Renato Ortiz denomina “reterritorializaciones”. Ellas ocurren mediante la superposición del espacio en sus niveles locales, nacionales y globales, situación que genera una identidad posmoderna, fractal y poliédrica, ya no ligada al territorio sino al “Caos” como propone Antonio Benítez Rojo (III).

Claramente identificable en la obra del *do-yo*, la identidad múltiple, traza líneas sobre un Caribe textual sin anclaje espacial específico, similar al emulado por Benítez Rojo (V). Los lugares se relacionan y superponen -la isla, Estados Unidos y el mundo- conformando un *topos* disperso en el que los personajes circulan de modo transnacional. Al leer la obra de Junot, advertimos esta fractalidad. El Caribe, atrasado y pobre, *New Jersey*, el espacio virtual de los juegos de rol y la literatura de género, son los espacios de Oscar, el protagonista de la novela *La maravillosa vida breve de Oscar Wao* (Díaz 2007). Esta situación desemboca en fragmentación identitaria, la realidad de la diáspora. Los gustos de *Oscar* revelan su vinculación a la tecnología y el mundo globalizado, pero también la nostalgia de la isla. *Nerd*, obeso y negro es poco asimilado por sus “panas” y por la sociedad blanca. Su carencia de latinidad, el no ser un “tiguere”, lo vuelve víctima del estigma de la sociedad latina. Su color, de la anglosajona. El personaje representa los bordes de una sociedad en apariencia sin fronteras. Gozar de los beneficios de la globalización es un lujo limitado a un grupo. En general, los latinos del mundo de Junot no lo consiguen, como podemos leer en “Bajo el agua”⁷³ (1996), cuento en el que el protagonista es un joven hispano que vive en Estados Unidos del robo y el comercio de drogas, un auténtico expulsado social, otro *border*.

Mientras que los que van por arriba son gente ruidosa a la que le gusta llamar la atención, por el fondo todo son murmullos. Siempre se corre el riesgo de que al salir esté fuera la policía cosiendo el agua a puñaladas con la luz de sus linternas [...] Tomo asiento cerca del cartel donde figuran las normas que rigen la piscina durante el día. “Prohibido subirse a hombros de otros bañistas. Prohibido correr. Prohibido defecar. Prohibido orinar. Prohibido expectorar.”[...] Beto no conocía el significado de la palabra “expectorar”, y eso que era él el que se iba a la universidad. (Díaz 1996 89).

Junto a la identidad múltiple del individuo, se advierte en el cosmos junotiano una subjetividad colectiva, supranacional, latinoamericana, identificable como tal frente a lo norteamericano, que se materializa en lo que García Canclini denomina un conjunto de grandes urbes, “constelaciones de guetos”, distintas del modelo europeo donde se han cumplido funciones más modernizadoras e integradoras de los migrantes (1999)⁷⁴. Este espacio permite el desarrollo de un sentido de pertenencia a la diáspora y conforma un anillo invisible y simbólico. Peruanos, dominicanos, portorriqueños, son los hispanos y se reconocen como tales. Los colectivos nacionales, que probablemente se restablecerían si los personajes no fueran sujetos migrantes y vivieran en sus países de origen -historia, espacio, costumbres, sistemas celebratorios,

⁷²Vale destacar la función que la epopeya *Silva a la agricultura de la zona tórrida* del venezolano Andrés Bello, o *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, cumplieron en el imaginario colectivo destinado a identificar espacio con nación.

⁷³El libro de la colección en inglés es *Drown*. Fue publicado en español como *Negocios y Los Boys* sucesivamente. Este último bajo el sello de Mondadori con traducción de Eduardo Lago. El título muestra el interés por mantener el bilingüismo de los relatos.

⁷⁴El fenómeno migratorio ha crecido en las últimas dos décadas a niveles realmente alarmantes, como resultado directo del impacto de la globalización sobre las economías nacionales y las graves desigualdades sociales que esto conlleva. Hoy más que nunca las fronteras se han vuelto muy permeables porque, en lugar de detener a la gente, son lugares que la gente cruza constantemente (García Canclini, 1999). Según un informe de la ONU (2000), ya en el año 2000 había 120 millones de migrantes internacionales en el mundo y, sobre un total de 122 países, 67 eran países receptores y 55, expulsos netos de población.

expresiones idiomáticas-, se han diluido confirmando la existencia de una América Latina diferente en lo étnico, cultural y social de la Anglosajona. El barrio latino restablece en ese reducto foráneo la amplia identidad común, generalmente asociada al sufrimiento y la exclusión, temas que nuestro autor denuncia constantemente: “Tres noches a la semana vamos a ver casas. Están en malísimas condiciones; son casas para fantasmas y cucarachas y para nosotros, los hispanos. Aún así hay poca gente dispuesta a vendérselas. En persona nos tratan bien pero al final nunca nos llaman [...]” (Díaz 2013 72).

En respuesta a ciertas teorías que denuncian a la globalización por sus efectos segregacionistas y fagocitadores de culturas, Antonio Bolívar Boitía (2001) propone el concepto de “glocalización” - interpenetración entre global y local para García Canclini-, término que nace de la combinación entre globalización y localización para señalar la paradoja existente en el mundo globalizado. Signado el mundo por la supresión de fronteras económicas, políticas o sociales, se incrementan, sin embargo, las barreras culturales generadas por las personas que impiden que su identidad sea neutralizada o absorbida: “Una paradoja central en el plano educativo de la globalización es que, al tiempo que la cultura se mundializa, resurgen con más fuerza las reivindicaciones de las identidades culturales primarias, la desterritorialización provoca nuevas territorializaciones culturales”. (Bolívar Boitía 2001 265).

Entendida de este modo, la glocalización constituiría una respuesta a la globalización. También una réplica a los procesos de estratificación, segregación y exclusión definidos por García Canclini (2011 5). La idea se acerca a la de transculturación propuesta por el antropólogo Fernando Ortiz y reformulada por Ángel Rama, quien postula cómo las comarcas interiores latinoamericanas no reciben pasivamente las corrientes modernizadoras (cf. 40) sino que responden en sus narraciones con un empleo renovado del mito, un narrador cercano a la voz popular y la oralidad como recurso expresivo. Como bien observa el crítico uruguayo, el proceso de transculturación, implica selecciones y omisiones (cf. 46 47) y en él, tanto donante como receptor cultural se renuevan. Podríamos inferir que la diáspora latina realiza un camino inverso, de penetración cultural desde abajo, al infiltrarse lentamente en la cultura norteamericana que oficia de centro.

Sin embargo, no sería pertinente en este trabajo averiguar cómo se ha modificado la literatura norteamericana a partir de la de minorías extranjeras. Por el contrario, sí podemos observar que en este proceso la literatura de nuestros márgenes, ampliados y difusos por cierto, ha adoptado el idioma inglés en algunos casos como el de Junot, sin renunciar al empleo del español hablado desde la otra orilla del Atlántico, (Ortega 2009) por un narrador cuya voz es la de la diáspora. Este narrador-personaje-testigo relata desde las vivencias de los latinos sin tomar distancia ni perspectiva respecto del texto, técnica ya empleada por transculturadores como Juan Rulfo. Lo hace mediante la recurrencia al sustrato mítico afrocaribeño del fukú- la maldición- y la mangosta- su contracara- que nos devuelven una cosmovisión primitiva del Caribe Latinoamericano. La bisagra entre pasado arcaico y presente globalizado es la voz de Yuniór, el irreverente narrador de la novela y de buena parte de los cuentos.

Hace un par de semanas, mientras terminaba este libro, puse un mensaje sobre el fukú en la red, en el foro público de DR [...] hoy en día ando medio nerd. La respuesta fue una fokin avalancha.[...] Y siguen llegando, no solo de domos. Los portorros quieren hablar del fukú y los haitianos tienen una vaina muy parecida. Hay millones de historias del fukú. (Díaz 2007 20)

Con el idioma, otro de los pilares que emplearon las banderas nacionales durante la Modernidad, ocurre un proceso análogo al que se da con el espacio. La diáspora lleva a la fractalidad lingüística. Nuestro autor declara: "Lo que yo escribo no es esa cosa desaliñada que llaman *espanglish* sino una especie de criollo, con palabras y expresiones intercaladas de español". (Fresneda) Sin embargo, algunos lingüistas opinan que una de las posibilidades a futuro es que la lengua de Estados Unidos no sea el español, ni siquiera el inglés, sino una mixtura denominada *espanglish* y proponen la consideración de este híbrido desde la Sociolingüística como variedad de mezcla bilingüe o “lenguas entrelazadas” de un grupo étnico que se resiste a la asimilación completa de un grupo dominante (Moreno Fernández).

Resulta fundamental a la hora de leer la obra de Díaz en castellano, tomar en cuenta la traducción al español realizada por Achy Obejas de las dos últimas obras. En ellas, el cambio de código español-inglés es intencional y emula el juego de traducciones que realiza la diáspora latina a partir de sus experiencias. Este manejo bilingüe, representa para el autor “la antigua tensión somática entre el español y el inglés. Las dos lenguas se han sentido amenazadas una por otra durante mucho tiempo” (Creci). Con *Drown* (1996), la primera colección publicada por el dominicano y traducida por Eduardo Lago con el título *Los boys*, ocurre otra cosa: la obra mantiene los ritmos caribeños y se captan múltiples registros del español, invirtiendo “una de las herencias más terribles de la experiencia colonial” (Creci *Ibid*) la fragmentación, y transformándola en multiplicidad de lectos y registros. Sin embargo, el traductor no realiza el cambio de código, no hay tal juego bilingüe del que luego Junot toma conciencia y aprovecha con el fin de mostrar la competencia entre los idiomas.

Cuando Jorge Volpi afirma “Seamos radicales: la literatura latinoamericana ya no existe” (165) nos está diciendo varias cosas. Entre ellas que el lenguaje ya no constituye el signo de cohesión nacional; que no existe tal preocupación nacionalista; que las fronteras literarias son más permeables que las fronteras políticas; que la ansiada “Patria Grande”, representación simbólica asumida por intelectuales y escritores desde el Romanticismo hasta el *Boom*, ha perdido validez; que los escritores nacidos a partir de los sesenta hablan de sus países sin intentar convertirse en portavoces comprometidos políticamente; que el mercado editorial juega un papel importante a la hora de tomar decisiones literarias. En este recorrido por la obra del *do-yo*, como Junot Díaz se define, hemos podido advertir la dificultad de circunscribir al autor y su obra a una nacionalidad determinada, pero hemos logrado identificar la existencia de una identidad que desborda lo nacional para definirse como subjetividad individual y colectiva. Su escritura responde a un nuevo modo de producción supranacional, transnacional o posnacional. De hecho, creemos que estaríamos forzando el objeto si quisiéramos responder a estas cuestiones desde el paradigma de la Modernidad. Considerada desde aquel, la literatura de Junot se nos escapa constantemente y exige ser leída bajo nuevos cánones. La pregunta por la identidad reenfocada a la luz de una mirada posmoderna, nos devuelve entonces un objeto nuevo: el universo junotiano es un meta-archipiélago, un Caribe textual. No tiene un lugar específico, ocurre en varios espacios y en más de un idioma, porque este universo en realidad, es un símbolo.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. (1986) *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- Barros Fernández, A. y Zaldívar Piedra, M. (2004) “Los latinos tras el sueño americano”, *Boletín Electrónico* 7. Instituto Superior de Relaciones Internacionales Raúl Roa García, La Habana, noviembre-diciembre. En línea: http://www.isri.cu/Paginas/Boletin/bolet_int.htm .
- Benítez Rojo, Antonio (1989) « Introducción » . *La isla que se repita : para una reinterpretación de la cultura caribeña*. Hanover : Ediciones del Norte, I-XXXVIII.
- Bolívar Boitía, Antonio. (2001) « Globalización e identidades. Desterritorialización de la cultura », *Revista de educación*, Número Extra 1.p 265-288.
- Crecí, Karen. (2013) “Existimos en un estado constante de traducción. El tema es que no nos gusta.”, *The Buenos Aires Review*. En línea.
- De Maeseneer, Rita. (2011) “Junot Díaz y el canon: un canibalismo líquido”, *Letral* 6. pp. 89-97.

- (2014) “Junot Díaz, ¿escritor latinoamericano?”, *Cuadernos del CILHA* 15/1/2014: 114-129.
- Díaz, Junot. (2007) *La maravillosa vida breve de Oscar Wao*. México: Mondadori.
- Díaz, Junot. [1996] (2009) *Los boys*. Argentina: Mondadori.
- Díaz, Junot. (2013) *Así es como la pierdes*. Argentina: Mondadori.
- Fresneda, Carlos. (2007) “Junot Díaz. Todos mis sueños son bilingües”, *El mundo.es. Cultura y ocio*. En línea.
- García Canclini, Néstor. (1999) *La globalización imaginada*. México: Fondo de Cultura.
- (2011) “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”, Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Argentina-México. pp: 2-17.
- Lago, Eduardo. (2008) “Estados Unidos tiene pesadillas en español”, *El País*. En línea.
- Maíz, Claudio. (2010) *Unir lo diverso. Problemas y desafíos de la integración latinoamericana*. Ediunc.
- Manrique Sabogal, Winston. (2013) “Los escritores latinos en inglés entran en el canon de Estados Unidos”, *El país*. En línea.
- Marambio, Soledad. (2014) “La nueva república de las letras latinoamericanas”, *Qué*. En línea.
- Moreno Fernández, Francisco. (2006) *Sociolingüística del español en los Estados Unidos*. Madrid: Liceus.
- Nyberg Sorensen, Ninna. (2005) “Migración, género y desarrollo: el caso dominicano”. *La migración, un camino entre el desarrollo y la cooperación*. Madrid: Centro de investigación para la Paz. pp. 163-182. En línea.
- Ortega, Julio. (2003) “Post-teoría y estudios transatlánticos”, *Iberoamericana* III/ 9 pp. 109-117.
- (2006) “Los estudios transatlánticos al primer lustro del siglo XXI. A modo de presentación”, *Iberoamericana* VI/21. pp: 93-97.
- (2007) “El hispanismo y la geotextualidad atlántica”, *Bulletin of spanish studies* LXXXIV/ 4-5. pp: 671-676.
- “La novela de Junot Díaz”, *La ciudad literaria*. Extraído de : blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2009/09/28/la-novela-de-junot-diaz/
- Rama, Ángel. (2008) *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Volpi, Jorge. (2009) *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Buenos Aires: Debate.
- Zamora, Omaris. (2011) “El tíguere sin cola: la emasculación de una dominicanidad transnacional”, *Issue* 2. pp: 78-94.

El Caribe a través de su dimensión histórica



ANÁLISIS DEL LIBRO *LA HISTORIA DESDE EL CAPRICH O LOS CAPRICHOS DE LA HISTORIA* DE RUBÉN DARÍO JAIMES

Lic. Moisés Cárdenas
Universidad de los Andes sede Táchira

Caribe soy de la tierra del amor
de la tierra donde nace el sol,
donde las verdes palmeras
se mecen airosas al soplo del mar
León Marín

Hablar del Caribe como León Marín es verdaderamente un amor tropical. La evocación de ese amor lo expresa sus sentimientos que bajo el sol caribeño escriben y describen, el cotidiano andar del Caribe, y tratan de preservar, cuidar, amar, su terruño. Tal es el caso del profesor y escritor venezolano Rubén Darío Jaimes autor del libro *La historia del capricho o los caprichos de la historia* (2011). Él se interesa por expresar en su obra la visión del ser caribeño, donde apunta hacia el escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, quien escribe al caribeño en sus distintas formas de actuación. Estas formas se presenta de “ cierta manera” al punto que se invierten dentro de un imaginario caribeño enmarcado dentro de un conjunto de valores colectivos, donde confluyen diferentes manifestaciones caribeñas en todo su esplendor bañado de mosaicos sociales y culturales. El Caribe es trasculcurización, mestizaje, híbrides, fusión y sincretismo.

Se diría, que el Caribe, es la metáfora de la cultura tamanaca, que forma parte “Wazacá, del árbol de todos los frutos, de todas las esencias y de todos los encuentros”; porque en el Caribe recae esa cosmogonía de los tamanacos de esa familia, de ese “árbol del mundo” porque de sus ramas colgaban todos los frutos posibles y necesarios para alimentar a los tamanacos. Las raíces del Caribe procuran estar alimentadas de los frutos de ese gran árbol. El Caribe se retroalimenta de distintas culturas indígenas, africanas. También en sus partes llegaron judíos, portugueses, árabes, galos, anglosajones, holandeses. Todo conformaría a través de los siglos, lo que se ha dado en llamar cultura *caribeña o carabeñidad*. Ahora bien surge la pregunta ¿quién contara todo esto? Están los que cuentan todo a su antojo “como un capricho”, por parte de algunos que escriben la historia o dicen escribirla. Se ha dicho que definir al Caribe es demasiado complejo, por eso se requiere una delimitación geográfica, cultural e histórica. Recuérdese el mismo hecho de cómo empezó el Caribe. Hay historiadores que han dicho que el Caribe se produce descubrimiento o encuentro, otros sostienen que fue el desembarco. Pero sea como quiera llamarse, lo que sí se sabe es que Colón busca las indias occidentales. Pero cuando creyó haber llegado al lugar buscado aparecen, en su descubrimiento, encuentro o desembarco, unos hombres que habitaban con sus cuerpos desnudos, dadivosos y cordiales, que andaban con sus propios modos de vida. Luego como ya se sabe, los españoles traen a africanos que implantan de golpe. Estos se unen entre sí dándose un crisol de razas. Ahí comienza como se diría en Venezuela el “bochinche” y en Argentina el “quilombo”.

En el párrafo anterior se ha mencionado al Caribe en lo geográfico. Pero del lado léxico el Caribe está asociado con Canibal. De acuerdo con el diccionario de uso español de María Moliner en donde Caribe se asocia con la idea de los salvaje u hombre bruto. A partir de tales nociones se justifican la esclavitud y todos los atropellos que esta significa. Pero es tan complejo y amplio definir el Caribe que sería interesante buscar una metáfora. Para ello, es mejor dejarle a los escritores e investigadores.

Es por eso, que el escritor Rubén Darío Jaimes, nos conduce en su libro *La historia desde el capricho o los caprichos de la historia*, hacia la comprensión de la literatura puertorriqueña como un espacio ficcional caribeño. Ruben Darío Jaimes, aborda la narrativa del escritor Edgardo

Rodríguez Juliá para tejer entre lo ficcional y la historia y, así, poder desvelar la especificidad caribeña de la literatura boricua. Rubén Darío Jaimes, expone: “que para comprender, analizar e interpretar el discurso caribeño, debe partir de las siguientes modalidades: el erotismo, la ironía, el humor, y lo grotesco; entre otros motivos que reclaman una lectura” (Darío Jaimes Rubén 2011). Para llegar a escribir *la historia desde el capricho o los caprichos de la historia*, se vale de la observación. Al mirar la calle, la plaza, el entorno de Margarita de esa isla caribeña venezolana donde se retrata “el tropo de mestizaje” para llegar a las obras de su interés del autor puertorriqueño quien se suma a la nueva novela histórica. En su narrativa explora la parodia, la ironía, la carnavalización, que muy bien puede rastrearse en todas y cada una de sus obras. El escritor venezolano, afirma en su libro que “son los escritores quienes son capaces de contar la historia” (Darío Jaimes Rubén 2011). Y es eso lo que hace Edgardo Rodríguez Juliá quien está contando la historia a través de la ficción. En sus obras *La renuncia del héroe Baltasar*, *La noche oscura del niño Avilés*, *Campeche*. El autor utiliza la intuición para sospechar la verdad. Rubén Darío Jaimes, propone cierto punto cardinal en el estudio de la ficción histórica de Edgardo Rodríguez Juliá, en tres razones fundamentales: la primera, es que el problema social y colonial de la identidad puertorriqueña ha sido un punto de coincidencia de esta generación, lo que el autor denomina “obsesión histórica” ya que saber quiénes somos es una obsesión del Caribe y por ende de Latinoamérica. En cierta ocasión en una entrevista entre el escritor venezolano y el puertorriqueño en un coloquio latinoamericano de narradores en 1992, Edgardo Rodríguez Juliá comentó:

[...] la identidad es la obsesión nuestra, porque es que es eso. Somos mundos precarios y poco viables social y económicamente. La identidad es la obsesión nuestra. El Caribe esa es la obsesión fundamental. ¿Qué somos ante los gringos? ¿qué somos ante los españoles? ¿ante la historia, ante el quinto centenario?. Esa es la preocupación fundamental. Entonces, estos son los momentos cuando se logra una síntesis, la identidad se refleja, y un poco hay que ordenarla en torno a estos acontecimientos y a esas metáforas. (Darío Jaimes Rubén 2011, 123)

Llevando esta obsesión, María Julia Daroqui comenta que hay que formular “una nueva verdadera historia” (María Julia Daroqui 1990 5). Esa es la contada mediante el autor boricua. La segunda razón fundamentada por el estudio de Rubén Darío Jaimes, es que la obra del narrador puertorriqueño tiene como punto de encuentro la ficción histórica. Valga decir que la escritura de toda su propuesta literaria se gesta en la escritura misma de los relatos apócrifos. Consideremos que la historia oficial quiere escribir la historia al antojo. De modo que Rodríguez Juliá, cuenta la historia a su capricho por así decirlo, mediante la ficción para saber el pasado y reencontrarlo con el presente. Se sostiene la idea de que quizá algo de verdad hay en eso. La tercera razón es que Edgardo Rodríguez Juliá utiliza la ironía para pisar “la trasfiguración de la memoria” que consiste en el reconocimiento del pasado. Coherente con una historia alternativa, vigorosa y movilizadora de una forma de ser y de sentir muy Caribe. Se puede decir que la memoria es la punta de lanza en la escritura del escritor boricua. No obstante no la podemos reducir a una simple categoría de suma de recuerdos. Muy por el contrario, memoria en este caso es potenciación de imágenes de variado signo, que proviene tanto del micro como del macrocosmos del escritor, memoria como espacio de tiempos y culturas. Por lo tanto, el autor mira hacia el pasado. La producción literaria de Edgardo Rodríguez Juliá tiene como eje ordenador de su propuesta narrativa más allá de la novela histórica propiamente dicha “la trasfiguración de la memoria”, porque ésta permite a la diversidad caótica de la realidad cultural puertorriqueña y caribeña constituirse en entidades que pudiésemos identificar como universos culturales posibles.

La obra de Edgardo Rodríguez Juliá apunta hacia una poética del mundo mulato. El escritor en su obra describe al cimarrón que se hace fuerte ante el blanco, la cultura y la unión en los palenques entre los esclavos se vigoriza ante el “otro”. El retratista mulato José Campeche produjo obras que serían pretextos para la fabulación. Edgardo Rodríguez Juliá reproduce esto otorgándole rango de autoridad dentro de la narración y lo registra: “Es comprensible que un mulato, perteneciente a la élite, estuviera más interesado en pintar aquellos personajes distinguidos (echados de menos por O’Reilly) que en retratar la rusticidad campesina”.

(Rodríguez Julia 1986 46). Este retrato o forma de retratar del personaje Campeche es un componente inconsciente en la representación de la imagen que apela a su mirada desde la frontera del poder. Se puede hablar de una galería intratextual del mundo de los anhelos y los sueños reprimidos del mundo mestizo.

Se considera entonces que la misma sensibilidad del escritor está a flor de piel. Los escritores son “adivinos artísticos”. Todo artista tiene el poder de inventar y la invención de la realidad. El Caribe es, como muestra la obra *El entierro de cortijo* de Edgardo Rodríguez Juliá, donde como un espacio ritual se presenta la diversidad cultural, pues Caribe indudablemente es mestizaje. El Caribe es la afirmación del escritor venezolano Luis Brito García: “el Caribe se fundamenta en la imbricación de una lengua común como la literatura y un ritmo musical”. (Brito García Luis 1990). Caribe es palenque de sabores, eso se nota en su gastronomía por compartir ciertas frutas que se dan en la región como la guayaba, la guanábana, la piña, el mango, los plátanos, etc. Las palabras que se comparten: el chévere, vaina, el uso de pana como en Venezuela y Puerto Rico, entre otros modismos de la zona caribeña. La música como la salsa y el merengue donde el erotismo y el deseo están manifiesto en sus canciones. Caribe es una ruta de disfrute y goce del ser caribeño, del ser bullanguero; según Mireya Fernández Merino, el Caribe está lleno de “ritmos y cadencias que encuentran eco en nuestro vientre. [...] El Caribe se siente, se gusta, se oye, se palpa”. (Fernández Merino Mireya 1999 11). La bulla identifica al caribeño que es algarabía en todos sus rasgos y pieles. Caribe es ritmo como señaló Ángel Quintero Rivera: “el Caribe, antes del verbo fue tambor, el ritmo”. (Quintero Rivera Ángel 1998 14) El Caribe por ende es chévere y la obra de Edgardo Rodríguez Juliá canta a todo el Puerto Rico, porque es como los versos de Noel Estrada:

En mi viejo san Juan
cuantos años forjé
en mis noches de infancia
mi primera ilusión
y mis cuitas de amor
son recuerdos del alma. (Estrada 1943)

Bibliografía

Britto García Luis. *Si yo fuera Pedro Infante: el culto literario del ídolo*. En: Papel Literario. El Nacional. Caracas, 1990.

Darío Jaimes Rubén. *La historia desde el capricho o los caprichos de la historia*. Caracas. Fondo Editorial Ipasme, 2011.

Daroqui, Maria Julia. *Escribir en puertorriqueño*. Papel Literario, encartado en: El Nacional 22 de julio de 1990:5.

Estrada Noel, citado en: <http://es.scribd.com/doc/105606485/Boleros-1#scribd> consultado el 17 de julio del 2015.

“Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá”. Actual (2011):199-206.

Fernández Merino, Mireya (1999). *Cultura y arquetipos: un acercamiento a la huella negra en la literatura hispanohablante*. En: Aura Marina Boadas y Mireya Fernández Merino. (Comp). *La*

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

huella étnica en la narrativa del Caribe. Caracas. Fundación Celarg. Asociación Venezolana de Estudios del Caribe.

Quintero Rivera, Ángel (1998). "Salsa, sabor y control". *Sociología de la música tropical.* México, Siglo XXI Editores.

Rodríguez Juliá Edgardo (1986). *Campeche, o los diablejos de la melancolía.* Hato Rey. Cultural, Ins-tituto de Cultura Puertorriqueña.

Manuela de Cora María (Comp) (1957). *Kuai-Mare: mitos aborígenes de Venezuela.* Caracas. Ed. Oceánida.

Marín León, http://muscol.tropicalisima.fm/index.php?option=com_muscol&view=song&id=29 consultado el 17 de julio del 2015.

HÉCTOR LIBERTELLA EN EL CARIBE. EL VIAJE Y LA LECTURA AMOTINADA

Silvana R. López
Facultad de Filosofía y Letras. UBA

En Mayo de 2014, Ricardo Piglia y Luis Gusmán presentaron en la Feria del Libro de Buenos Aires, la reedición de *¡Cavernícolas!* de Héctor Libertella, la primera edición había sido editada por Per Abbat en 1985. Tanto Ricardo Piglia como Luis Gusmán comentaron el interés de Héctor Libertella por la escritura en América Latina, “rompiendo con la tradición endogámica de la literatura argentina, que teníamos nosotros”, señalaba Piglia, “siempre pensando en la gauchesca, en Roberto Arlt, y los que no pensaban en Arlt, lo hacían en Macedonio, incluso considerábamos que Joyce era un escritor argentino”.

La conmoción que supuso el descubrimiento y la conquista de América genera un campo de posibilidades que provocan un modo particular de hacer literatura en Latinoamérica, la mirada libertelliana sobre lo que se escribe en América Latina es un flujo inesperado, un desvío singular, que realiza Héctor Libertella en el campo de la literatura argentina cuyas resonancias se leen en las operaciones de relectura y reescritura de la tradición así como la inserción, en la poética libertelliana, de otros linajes que se distinguen de los de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández. Si se piensa la historicidad como la cualidad distintiva de la historia y la historiografía como los registros históricos, Libertella, en narraciones y ensayos críticos, interseca historia y literatura convirtiendo la tradición en un problema literario.

A partir de un análisis de *Nueva escritura en Latinoamérica*, texto en el que Héctor Libertella entretiene sus especulaciones teórico-críticas con *La expresión americana* de José Lezama Lima, mi ponencia tiene como objeto la lectura crítica de la productividad de ese desvío que funciona como programa en el proyecto literario de Héctor Libertella, se detiene también en las torsiones que el viaje como dispositivo literario e histórico y sus diferentes sentidos, provocan en su escritura.

Si se considera la Historia como una linealidad temporal en la que se presentan una sucesión de textos que constituyen la tradición, Libertella en su reflexión sobre la literatura de América Latina, fija su mirada crítica sobre textualidades de escritores que producen una transformación sobre lo existente provocando en su literatura una notable inflexión. En esa lectura, el viaje, concepto fundamental de su poética, se articula con las dimensiones de Latinoamérica y el Caribe, provocando que el “viaje” histórico y literario, se cargue de nuevos sentidos, sea como recurso retórico, como operación crítica y especulativa, como desplazamiento de ideas y formas representadas a través de una geografía o como espacio de resistencia. Ese conjunto de operaciones se dan a leer en toda la obra de Héctor Libertella pero particularmente en la reescritura de la Crónica de Indias “Viaje en torno del globo” (sic Libertella) de Antonio de Pigafetta, en el relato “La leyenda de Antonio de Pigafetta” (1985); en “La historia de historias de Antonio de Pigafetta” publicado en *¡Cavernícolas!* (1985)⁷⁵ y la *nouvelle* *El lugar que no está ahí* (2006) como maniobras de reapropiación de una tradición.

La literatura de Latinoamérica es para Libertella un espacio de reflexión crítica y teórica, el lugar donde se ejerce lo político a través de posiciones y maniobras estéticas. En esa dirección, México y el Caribe conforman un espacio escriturario en el que se pliega y se repliega su teoría del árbol de las Escrituras Herméticas Latinoamericanas, que se lee en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, en 1990 –una genealogía de la escritura latinoamericana que parte del *Corpus hermeticum*, la tradición cabalística, la tradición hermética, luego el Renacimiento, el Barroco o

⁷⁵ *¡Cavernícolas!* es un texto compuesto por tres relatos, “La Historia de Historias de Antonio de Pigafetta” una reescritura que parodia La primera vuelta al mundo de Antonio de Pigafetta y la figura de Fernando de Magallanes; “La leyenda de Jorge Bonino” que parodia la biografía del performer argentino del mismo nombre y una entrevista a Bonino realizada por Tamara Kamenszain; el tercer relato, “Ninive”, parodia las aventuras de Hormuzd Rassam, el descubridor de las tablillas asirias descifradas por George Smith como la Epopeya de Gilgamesh.

arte de la Contra-Reforma, Góngora, viaja a América, se arraiga en la poesía novo hispana y en Sor Juana Inés de la Cruz; más adelante prosigue en la escritura hermética sin acento barroco de Octavio Paz, por una lado; Lezama Lima y la tradición barroca con acento gongorino, por el otro. Luego, en el neobarroco de Severo Sarduy, y a continuación, siguiendo una lógica arborescente y fluyente, un conjunto de escritores latinoamericanos en cuyos procedimientos formales y temáticos, la literatura se concibe como un lugar de resistencia a las instituciones, principalmente, en las tensiones con el Mercado.

En 1977, Libertella publica *Nueva escritura en Latinoamérica* (Monte Ávila)⁷⁶, un ensayo crítico-teórico en el que especula sobre el “cuerpo histórico” que es la literatura latinoamericana. Con un “ojo corrosivo” Libertella lee, en un corte temporal entre 1965-1976, un conjunto de textos que “difiere” del conjunto de la literatura latinoamericana que denomina “vanguardia” o “nueva escritura”. Los textos seleccionados exhiben una lectura activa de la tradición mediante la operación de un escritor, llamado “cavernícola”, que se apropia y reprocessa la tradición literaria, luego la incorpora críticamente y, sin negarla ni reprimirla, la reescribe, produciendo otro texto - esculpiendo otra piedra- en el que a puro artificio, los “elementos aparecen proyectados, aplastados, des-representados” (*Nueva escritura* 18) en un nuevo espacio de escritura:

Montado en su trabajo contra la representación, el cavernícola -señala Libertella- le quita volumen a los elementos narrativos, entorpeciendo toda referencia. La escritura de segundo grado penetra para destruir y borrar toda representación. La novela se vuelve a escribir sobre “las partículas sueltas” de esa biblioteca y en forma de fragmento” procedimientos que conforman su teoría de la “novela aplastada”. (*Nueva escritura* 85, 94)

Nueva escritura no hace distinciones entre literatura latinoamericana y literatura del Caribe, no se detiene en literaturas regionales, nacionales o insulares, el dispositivo crítico es un “ojo” que ve la literatura del Continente formando series en relación con procedimientos y problemas literarios. El “ojo” no solo hace referencia a las operaciones de lectura y escritura sino también a la operaciones que vienen de la mano de una constelación semántica en torno al viaje, a la piratería, al botín, el amotinarse, sentidos que resuenan en la dimensión de los viajes de descubrimiento, en el desvío de los barcos que llevan “el oro de la cultura” a las costas de América.

Libertella señala que el continente es una “piedra” que se escribe a partir de una mentalidad superpuesta “¿indígena, europea, mestiza, grecolatina?”(17). Esa superposición produce una literatura con “estilo” propio inserta en la tensión entre Europa, la literatura norteamericana y el capitalismo y sus condiciones de mercado. Los efectos de ese colonialismo cultural y económico, afirma el crítico, es lo que establece la diferencia *material* de América Latina en el triángulo de intercambio con Occidente. Por una parte, el ojo señala un aspecto histórico que se relaciona con las condiciones de liberación del dominio europeo que fue gestando “una expresión americana de Fray Servando a Martí, Sarmiento, Whitman, Dario, Mariategui, Martínez Estrada, Lezama Lima”(15). Por otra, el ojo observa que desde el trópico hasta el Río de la Plata hay, no una literatura en crisis de gestación sino “gestada ya” (16) por la dispersión, el estallido, la constelación, que Libertella lee en *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini, *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig, *La orquesta de cristal* de Enrique Lihn, *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas y *Cobra* de Severo Sarduy.⁷⁷ Al

⁷⁶ Ensayo en el que Libertella reescribe artículos ya publicados en las revistas *Hispanamérica* y *Dispositivo*, entre 1974 y 1976.

⁷⁷ Entre los procedimientos que Libertella señala como la escritura del cavernícola se lee la “sintaxis retorcida” y el sentido de “una múltiple filigrana” de *Sebregondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini; “el apegarse compulsivamente a su propia letra” y la narración infinita de un instante de *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo; “el gusto por interferir la narración de hechos novelísticos” mediante metamorfosis y travestismos de *Cobra* (1972) de Severo Sarduy; la prescindencia de un único narrador en *The Buenos Aires affair* (1973) de Manuel Puig, la artesanía de una novela que hace “explícita su trabajo sobre otros textos” como *El mundo alucinante* (1970) de Reinaldo Arenas, y la parodia que hace “trizar” los elementos de una tradición culta- *la belle époque*- para mostrar “un tipo de artesanía acostumbrada a revolver

escritor cavernícola toda la literatura le pertenece, tal como sostenían Pedro Enríquez Ureña y también Jorge Luis Borges. La “nueva escritura” no es un fenómeno, una resultante o un tema del continente sino una escritura que “se concibe –críticamente- como latinoamericana” que exhibe: 1) la artificialidad de los textos, que marca “el valor del trabajo literario; 2) que la antinaturaliza y la separa de un juego natural de comunicación; 3) que la exaspera en su calidad de *trazo*, de sistema *escrito* (28).

Esa nueva escritura que se asume “como crítica” demanda, por lo tanto, una crítica y una teoría, que lea su singularidad. Y en esa dirección, se pregunta Libertella “¿Se trata de traducir un discurso extranjero?”(59) ¿Cómo reintroducir en el sistema literario latinoamericano el psicoanálisis, la semiótica, los nuevos materiales y las poéticas? El capítulo se denomina “¿Una historia poética de la escritura?” El diálogo con José Lezama Lima se patentiza.

Nueva escritura, texto en el que Libertella propone una literatura, una teoría y una crítica para Latinoamérica, se inserta en los debates en torno a los modos de producción e identidad latinoamericana, en esa dirección, el ensayo entrecruza el marxismo, el psicoanálisis y la semiótica –la idea del texto como producción y transformación- con las reflexiones de Ángel Rama en torno a los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana, Noé Jitrik y la intrínseca relación entre producción literaria y producción social, el neobarroco de Severo Sarduy y su reinvención de lo latinoamericano como potencia en diálogo con los debates del naciente posestructuralismo francés. En relación con esas especulaciones, para Libertella el modelo americano de la tradición para esa nueva crítica es *La expresión americana* de José Lezama Lima. Ese original y complejo texto de 1957 que construye la Imago –cultural, artística, política- de Latinoamérica, desde el siglo XVII, el barroco de la Contra-conquista, hasta el siglo XX. Imágenes, eras imaginarias en las que interviene la memoria, siempre creadora, espermática, del “sujeto metafórico” que, con “su fuerza revulsiva”, procesa las entidades de la cultura, de la historia y del paisaje, produciendo “la metamorfosis hacia la nueva visión” (215) para de ese modo, formar e invencionar un tipo de imaginación (218).

La expresión americana se abre con una reflexión sobre los procesos de conformación de la imagen a partir de la mirada de Lezama de distintos cuadros de pintores y épocas, por lo tanto, el escritor hace lo que propone críticamente: el sujeto metafórico y “metamórfico”(Yurkievich 815) mira una forma en devenir, con una sencilla hermenéutica la reconstruye y la ordena construyendo una “visión histórica” (213) que le otorga “el contrapunto o tejido entregado por la imago” así, la imagen es la construcción de una ficción debido a que “la técnica histórica no puede establecer el dominio de sus precisiones” (217).

Libertella toma como modelo esa operación crítica de Lezama en la que la “imagen” se tiende como pliegue entre lo universal y lo criollo, aparece como depositaria del sentido mientras opera con maniobras de condensación y desplazamiento y al mismo tiempo, pone en discusión el evolucionismo crítico. Libertella lee la escritura latinoamericana con ese modelo en el que Lezama también señala el momento en el que América produce una marca diferencial en Occidente:

El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII, el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma [...]La adquisición del lenguaje [...]demostraba que [...] la nación había adquirido una forma” (Lezama 244)

indiferente en las escrituras de cualquier época y lugar” de *La orquesta de cristal* (1976) de Enrique Lihn. Las operaciones críticas de esa literatura del continente que propone Libertella en *Nueva escritura...* funcionan como el yacimiento de lo que más adelante Libertella propondrá como “ficción teórica”. Resalto la temprana y lúcida lectura de Libertella de estos textos publicados –a excepción de Farabeuf en 1965- en la década del 70. Hoy esos textos componen el canon de la literatura del continente por fuera del boom latinoamericano.

En la productividad de esa marca diferencial que *Nueva escritura* remarca en los textos del 65 al 76 y en el texto de Lezama, desde la perspectiva de Libertella, la crítica literaria debe convocar a otras disciplinas pero sin sujetarse “a un centro”(58) debido a que la manufactura de la nueva escritura es diversa, heterogénea, que exhibe una lectura de la tradición en la que permean el gusto y la pasión por “la letra antigua” (Libertella 1990 79,80) como sucede en *El mundo alucinante* en el que Reinaldo Arenas articula su devoción por ciertas lecturas pero interfiriéndolas y así construye un texto que se muestra como un artefacto, como costura de textos; operación que también exhibe *Cobra* de Severo Sarduy pero en ese texto la materia no es la historia sino un gusto por elementos recargados, baratos, camp, rococó.

Me interesa señalar ese desvío de Lezama y de Libertella de la serie causal del historicismo para leer la literatura latinoamericana, la operación que realiza el sujeto metafórico de Lezama, la del escritor cavernícola de Libertella, y en ambos, la intervención espermática de la memoria, el gusto, la pasión y la mirada, que por supuesto no es inocente sino política. Esa compleja operación crítica se emparenta con lo que, desde hace unos años, plantea Didi-Huberman en sus lectura de Aby Warburg, Walter Benjamin, y Carl Einstein. Cuando estamos ante una imagen, estamos ante el tiempo, afirma Didi-Huberman. El pasado y el presente no dejan de reconfigurarse, con lo cual la imagen –portadora de una memoria- no se encuentra como un punto sobre la línea de la historia, no funciona como un simple documento de la historia sino que la imagen es un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forma anacronismos y que incluso, concluye el crítico, nos sobrevivirá.

Los textos del pasado, de la tradición, participan de las diversas modalidades de configuración de la memoria social, uno de los abordajes a ese pasado es la historia, que implica un necesario apego a la linealidad de los sucesos en el orden en que acontecieron. Libertella en *Nueva escritura*, Lezama Lima en *La expresión americana*, Didi Huberman en *Ante la imagen*, abordan el pasado mediante un aparato crítico teórico diverso.

Rescatar la imagen de la iconología y suspenderla en una red tanto de relaciones antropológicas, siguiendo el método de Aby Warburg, como críticas y dialécticas, según Walter Benjamin, para colocarla en el centro de un estudio sobre el tiempo, es la teoría de la imagen que propone Didi-Huberman. Mediante la noción del mundo como imagen -redes-eras- Lezama traza una “historia poética”, como ha señalado Irleamar Chiampi, de América. Para Libertella, la imagen devenida forma es la depositaria del sentido que exhibe su posición crítica en su calidad de trazo literario y diseminante, el cavernícola, por lo tanto, produce sus textos mediante una articulación entre anacronismo, montaje y ficción, en tanto sujeto metafórico-metamórfico.

En la dirección de *Nueva escritura, ¡Cavernícolas!* de Héctor Libertella se da a leer como la narrativización de ese conjunto de presupuestos ficcionales, teóricos y críticos, en el que confluyen las operaciones de apropiación, de circulación de textualidades de la tradición y que, desde mi lectura, se configura como la nueva escritura de la piedra, aludiendo a la piedra barroca que es también la piedra del Inca y de Garcilaso que menciona Lezama Lima en *La expresión americana*. “La historia de Historias de Antonio de Pigafetta”, uno de los tres relatos que conforman el texto pone en escena esas operaciones. Un relato cavernícola al que Libertella denomina Historia y no Crónica, distinción que surge, según mi hipótesis, de la lectura libertelliana de los ensayos de Walter Mignolo sobre las cartas, relaciones y crónicas de Indias.⁷⁸ El relato forma parte de lo que he denominado la serie Magallanes que comienza con una breve mención del tópico en *Aventura de los miticistas* (1972) y cuya última versión edita es la *nouvelle El lugar que no está ahí* (2006) que incluye la reescritura del texto de Pigafetta, poemas del mexicano Eduardo Sansores, versos del poeta argentino Arturo Carrera, dibujos del artista plástico Eduardo Stupía, la presencia de un aborigen que se llama César Aira, formulaciones narrativas tomadas de la revista *Literal*, especulaciones metaliterarias de la teoría y de la crítica del siglo XX.

“La historia de Historias de Antonio de Pigafetta” cede la voz a Magallanes, lo convierte en un héroe. Pero también en un conquistador que aniquila aborígenes con el flujo de su

⁷⁸ “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana”, “Cartas, crónicas y relaciones el Descubrimiento y la Conquista”, escritos en 1981 y 1982.

respiración, como se lee en *El lugar que no está ahí*: “HASTA LAS VIBRACIONES DE TU PULMÓN PUEDEN SER USADAS PARA MATAR HOMBRES” (2006 64). A diferencia de la crónica de Pigafetta, en “La historia...” Magallanes llega a destino y en la última versión edita de la serie se narra la muerte del conquistador describiendo la imagen de su cuerpo muerto convertido en un “puercoespín” producto del accionar de ciento veintitrés lanzas y cuarenta o cincuenta flechas clavadas por los indios, en la “temida Mactán”(73). La violencia de la conquista replica en la violencia de la escena de la muerte produciendo una multiplicidad de sentidos. Libertella encuentra en el viaje mítico de Magallanes alrededor del globo lo que Jorge Monteleone sostiene en su texto *El relato de viaje*, la posibilidad de transformar una textualidad y de “eludir el ritmo del tiempo” (13) para diseminarlo, según mi lectura, en una temporalidad narrativa que no busca lo propio sino la propiedad, no para imitar sino para “críticamente” transformar.

En *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Libertella se pregunta “¿Quién es qué escritor cuando se sienta a escribir una novela histórica sobre la conquista o el descubrimiento?” (82,83). La respuesta no se deja esperar: la escritura arcaizante remite a un dar vuelta el envés de una trama, se convierte en una respuesta política y una toma de posición crítica como una actitud de repliegue y protección que es una de las primeras formas de la *diferenciación* de una literatura en relación con otras (82-85). Considero que esa reflexión se liga a la teoría libertelliana de las Escrituras Herméticas latinoamericanas, donde “la barra del signo se hace cerrojo” (1993 9) y late la literatura como resistencia y esas escrituras, son, en otro de sus sentidos, el tokonoma en la pared del poema final de Lezama, “El pabellón del vacío”. Libertella especula en *Zettel*, unos de sus últimos libros: “¿Será la historia del barroco, la historia de ese pequeño boquete? ¿Un tiro en la sien del mercado?” (2009 41).

Bibliografía

- Didí- Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Lezama Lima, José (1998). “La expresión americana”. En *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas, p. 211-293.
- Libertella, Héctor (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires, El Andariego.
- Libertella, Héctor (1985). *¡Cavernícolas!* Buenos Aires. Per Abbat.
- Libertella, Héctor (1990). *Ensayos o Pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires. Grupo Editor.
- Libertella, Héctor (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Libertella, Héctor (2006). *El lugar que no está ahí*, Buenos Aires, Losada.
- Libertella, Héctor (2009). *Zettel*, Buenos Aires, Letranómada.
- Monteleone, Jorge (1998). *El relato de viaje*. De Sarmiento a Umberto Eco. Buenos Aires, El Ateneo.
- Pigafetta, Antonio (1998). *La primera vuelta al mundo. Las mejores crónicas marinas I*. Editor y traductor Diego Bigongiari, Buenos Aires, Ameghino.
- Yurkievich, Saúl (Julio-Septiembre 2002). “La expresión americana o la fabulación autóctona” en *Revista Iberoamericana*, Volumen LXVIII, Num. 200, p. 815-821.

**LIBERALISMO BURGUÉS EN SAB DE GERTRUDIS GÓMEZ DE
AVELLANEDA Y TORQUEMADA EN LA HOGUERA DE BENITO PÉREZ
GALDÓS: INTELECTUALIDAD Y PODER EN EL SIGLO XIX**

**Sandra Milena Castillo Balmaceda
Universidad Autónoma del Caribe - Colombia**

Las relaciones entre intelectuales y poder han sido problemáticas en Europa y América desde la época colonial hasta nuestro días y se han acentuado con el arribo del pensamiento posmoderno. En Europa encontramos aquellos escritores que han contribuido de manera directa y consciente a la implantación del canon cultural eurocéntrico como Shakespeare y Robert Louis Stevenson y aquellos que han intentado deconstruirlo desde adentro, verbigracia, Jonathan Swift y Joseph Conrad. Sin embargo, críticos como Spivak y Beverly nos han mostrado como incluso estos últimos están insertos en la paradoja que impone el medio académico que usan para tal fin y que implica que ellos terminan afirmando las condiciones de desigualdad cultural que pretenden impugnar pues ese medio elitista reafirma la distancia cultural e intelectual entre los dominantes y los subalternos. En Hispanoamérica, la ciudad letrada coonestó con el poder con el fin de acceder a mantener capital cultural y político hasta la época del postboom. Por supuesto existen intelectuales que rompen con esa colusión con el poder desde la colonia misma. Piénsese por ejemplo en Guaman Poma, José María Arguedas y el Roa Bastos de *Yo el Supremo*. Dentro de la época del postboom existen aún intelectuales que defienden el rol privilegiado y central del intelectual en el ámbito político y otros que se mueven entre su defensa y su ataque. Y si además tomamos, por un lado, la lectura del Joseph Conrad del *Corazón de las Tinieblas* que hace Achebe y el Severo Sarduy de *De donde son los cantantes*, podremos afirmar que las relaciones entre los intelectuales son mucho más problemáticas que simplemente afirmar que el primero de ellos representa una impugnación al canon occidental por su deseo de mostrar la barbarie de la colonización africana por parte de los europeos y que el segundo pone en escena críticas al rol del intelectual a través de las diatribas de las dos prostitutas a la voz autorial y a los dos narradores que usa en la novela.

Este trabajo se propone problematizar las lecturas que se han hecho de *Sab* (2003) de Gertrudis Gómez de Avellaneda en relación a su marcado antiesclavismo como una forma de criticar a las élites dominantes de la Cuba del siglo XIX y analizar la postura de Benito Pérez Galdós en su también novela corta *Torquemada en la hoguera* (2005) frente al ethos neoliberal que propugnaban las élites burguesas europeas en la época de la colonización tardía de territorios africanos y asiáticos. Mi planteo central gira en torno a la idea de que *Sab* no representa un deslinde de la conciencia intelectual frente al poder hegemónico de la época sino que es pionera en abonar el camino para que esas élites (entiéndase aristocracia criolla cubana) mantengan el capital político y económico que habían acumulado hasta principios del siglo XIX y lo aumenten cuando se de la independencia. Asimismo, esta novela corta no representa una defensa completamente altruista de la defensa de las libertades de los afrodescendientes en Cuba sino el inicio de la construcción de una nueva forma de la colonialidad del poder que tendrá su cenit en Cecilia Valdez de Cirilo Villaverde. Por su parte, *Torquemada en la hoguera* de Pérez Galdós, quien perteneció a los más encumbrados círculos intelectuales de su época, sí plantea una desviación frente a la nueva etapa del eurocentrismo cultural a finales del siglo XIX, el liberalismo burgués. En esta novela, Pérez Galdós asume una postura más radical que la de Conrad frente a esta máscara de la colonialidad del poder que le sirve a Europa para justificar la colonización tardía mencionada.

El liberalismo burgués es entonces la concreción de la colonialidad del poder en el siglo XIX y principios del XX y es una especie de evolución del ideograma de Civilización y barbarie que dominó la época colonial y la parte inicial del siglo XIX. Es este ideograma el que se encuentra en el centro de los procesos de construcción de la nación en Hispanoamérica y en los

procesos de colonización tardía. Entiendo la colonialidad del poder tal, como la teorizó Aníbal Quijano (2000), como un patrón de poder que “se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo” y que “opera en cada uno de los ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social y cotidiana” (342). Este patrón de poder mundial nace con el descubrimiento de América y la necesidad de justificar la dominación de unos pueblos sobre otros y va cambiando de acuerdo a las necesidades de colonización de las naciones occidentales. Quijano lo concibe en términos abstractos y muy generales. En el corazón de este patrón encontramos al eurocentrismo como su perspectiva de conocimiento. Para Quijano el eurocentrismo no es exclusivo de los europeos sino de aquellos que han sido educados bajo esta perspectiva (Ibid. 343). En el caso que nos compete podríamos pensar en muchos criollos en Hispanoamérica.

Liberalismo Burgués en Sab: Sustento de una nación criolla, blanqueada y racional.

El liberalismo burgués en Hispanoamérica empieza a emerger como máxima ideológica que domina las relaciones intersubjetivas en el siglo XIX y busca enmascarar relaciones de dominación que hasta el momento se habían basado en la noción de otredad. Con las independencias de las naciones de la región y la necesidad de estructurar proyectos de nación que consolidaran Estados, las élites criollas empezaron a consolidar su hegemonía a través de inculcar en la mente de las clases subalternas este ideologema. Es *Sab* de Gómez de Avellaneda la primera novela fundacional (Sommer 2004) en Cuba y la primera que asume esta labor ‘ideologizante’ (Rama 1999).

Gómez de Avellaneda fundamenta su puesta en escena del liberalismo burgués en un rasgo, la libertad como derecho para todos los seres humanos, en la noción de blanqueamiento y en la oposición del ethos tradicional judeo-cristiano y el ethos utilitarista de la Europa protestante. La crítica literaria se ha centrado casi que exclusivamente en la posición antiesclavista que Gómez de Avellaneda exhibe en esta novela. La mayoría ha alabado el hecho de que es pionera en impulsar la libertad de los afrodescendientes esclavizados en Cuba, una nación donde la esclavitud se acendró por la existencia de la economía de plantación y luego de la hacienda. Sin embargo, la lectura que propongo matiza ese rasgo del texto como algo enteramente positivo. Es evidente tanto en esta novela como en Cecilia Valdez que la concesión de la libertad por parte del hombre blanco, “respaldada” por la voz autorial a través de su tono y actitud hacia el amo que la otorga como el esclavo que la recibe, esconde un telos de tipo económico y político. El hombre blanco se da cuenta de que debe otorgar un trato “digno” y “justo” al hombre negro con el propósito de que este esté agradecido, viva en armonía con él y le colabore en las labores necesarias para que la economía del blanco, y por consiguiente de la nación, siga boyante. Asimismo, el hombre blanco busca ser considerado como la cabeza visible que rija los destinos de la futura nueva nación. Sab sigue sirviendo a sus “ex-amos” a pesar de ser hombre libre por el agradecimiento que le une al padre de Carlota quien le ha ofrecido su libertad. Su comportamiento es de absoluta sumisión y siempre está presto a hacer lo que ellos necesiten. Este comportamiento riñe con la realidad de aquellos esclavos que a través del cimarronaje conseguían su libertad y la ejercían de manera plena, incluso prefiriendo la muerte antes que volver a ser esclavos después de ser capturados nuevamente. De igual forma, con esta concesión de libertad el negro es desprovisto de su fuerza opositora y de la capacidad de usar la violencia para lograr su emancipación. La concesión de la libertad por parte del blanco “justo” implica una pseudo emancipación y el que la otorga sólo lo hace porque está en busca de la autoperfección moral y porque teme que el negro la obtenga con el único medio que el sistema colonial le deja como alternativa: la violencia. En *Sab* podemos apreciar como el padre de Carlota es un personaje plano que solo tiene virtudes y no defectos. Es una especie de ciudadano modelo, es decir, el ciudadano que se está construyendo como arquetipo para fundar la nación y como cabeza de la misma dada su “perfección” moral.

Ahora bien, a pesar ser un hombre virtualmente libre, Sab nunca es visto por los blancos como su igual lo que refuerza la idea de que esa libertad es una concesión de un ser guiado por un ethos que programa acciones que siguen “a substantive, perfectionist, moral theory about the

good” (Gaus et al). Carlota, la hija de Don Carlos, nunca lo ve como hombre para tener una relación. Teresa, prima de esta, es quien lo ve como tal pero solo porque ella no está al nivel de Carlota pues se ve como una “pobre huérfana desvalida”.

Sab, sin embargo sí tiene características cercanas a los amos blancos. Su lenguaje es fino y pulido como lo advierte el propio Enrique Otway, el pretendiente de Carlota, sus ademanes formas de comportamiento son también los de sus amos, educados y refinados. Su color es el de un mulato pues su padre fue un blanco. Además, sabe leer y escribir. Sab, es en suma, un “blaqueado”. Lo africano en él ha sido “progresivamente reducido” lo cual se enmarca dentro de una “política semi-oficial” de blanqueamiento en Hispanoamérica en el siglo XIX y principios del XX (Gudmunson 1986). Aunque parte de la noción de inferioridad innata de la descendencia africana, este blanqueamiento es un tropo de orden cultural y no simplemente racial e implica la alfabetización y la urbanización del no-blanco, así como su civilización y su conversión a un ser racional.

Finalmente, a través de la oposición entre el ethos judeo-cristiano tradicional de la aristocracia criolla que se transforma en una burguesía que adopta una conciencia moderna como lo vemos en la familia Gamboa en Cecilia Valdez y el ethos utilitarista de la Europa protestante simbolizado en los Otway, la novela busca entronizar los valores de la ideología liberal burguesa. Enrique Otway y su padre por consiguiente son “los otros” que ayudan a configurar al nosotros que planea dominar los destinos de Cuba. Ellos son advenedizos, levantados, que han hecho fortuna y nombre sin seguir normas de decoro y sin tener alcurnia. El valor central de su ethos es el del dinero y por eso usan cualquier medio para obtenerlo. Por eso Enrique y su padre ven en Carlota una oportunidad de mejorar económicamente. Y por eso Enrique ve con buenos ojos el otorgamiento de la libertad a los esclavos pues sabe que son una carga onerosa a la que hay que proveer de comida, ropa y medicinas. La familia de Carlota, por el contrario, tiene un apellido, un linaje, y además se manejan con decoro y probidad. Por supuesto, Don Carlos también sabe lo oneroso que es mantener esclavos en Cuba en el siglo XIX por el declive de la economía de la plantación pero su buen nombre y su tendencia a la auto-perfección y su concepción del bien moral lo llevan a presentar su concesión como fruto de sus altas virtudes.

Torquemada en la hoguera y el desenmascaramiento del liberalismo burgués como colonialidad

Si Gómez de Avellaneda pone en escena, probablemente de manera no consciente, su colusión con las estructuras de poder de las élites criollas cubanas e hispanoamericanas a través del liberalismo burgués, Benito Pérez Galdós intenta develar lo falso del ethos liberal burgués. Galdós hace uso de la parodia para poner al descubierto que ese ethos es una fachada que esconde un telos político y económico. La estructuración de la trama y el tono usado con Francisco de Torquemada, el personaje central de esta novela corta, sirven a este propósito. Francisco de Torquemada es un usurero que se aprovecha de sus clientes a quienes presta sumas de dinero a altos intereses. Su único fin es aumentar su fortuna. Él tiene una hija y un hijo varón llamado Valentín. Este último es su preferido debido a las habilidades que posee. Un día Valentín cae enfermo. Torquemada enloquece y empieza a buscar todos los medios posibles para lograr que se recupere. Al perder las esperanzas en los médicos, recurre primero a la religiosidad y luego al sacrificio personal mutando aspectos de su personal. Torquemada abraza un ethos que lo lleve a la perfección moral, y a partir de esto, espera que Dios cure a su hijo como premio.

Es aquí donde empieza la parodia del ethos liberal burgués pues a Torquemada le es difícil encarnar un ethos diametralmente opuesto a su naturaleza y sus acciones y palabras suenan claramente forzadas e impostadas. Galdós intenta obviamente ridiculizar al personaje, hacer que los lectores sienta aversión hacia él, pero por encima de todo busca exponer la falsedad de las virtudes que él busca asumir. Esas virtudes son los más típicos rasgos de la sociedad liberal burguesa que Schafer (1993) ha descrito como “efficiency”, “liberty”, “sincerity of feeling”, “humanity”, “decency”, and “justice”. Lo que Torquemada intenta mostrar luego de saber que su hijo está en peligro de muerte por haber contraído meningitis, es “humanidad”. Cuando llega cobrar a sus deudores al día siguiente de que se la ha confirmado esa noticia, les dice a dos señores que no pueden pagarle que “Cuando los tiempos están malos, hijas, ¿qué hemos de hacer sino

ayudarnos los unos á los otros?” (15) y otra que lo recibe diciéndole que no venga a presionarla que él afirma que su principal característica es la humanidad. Sin embargo, Galdós se asegura de mostrar la impostura que Torquemada está llevando a cabo pues por un lado cuando habla de esta manera titubea. Para señalar esto el autor usa los tres puntos. Por supuesto, sus deudores muestran gran sorpresa y asombro y no quedan convencidos de un cambio tan repentino. Y Al escuchar la desconfianza de estas reacciona con gestos de violencia verbal y física que muestran que su verdadera naturaleza es otra. Además el narrador se encarga de mostrar esa verdadera naturaleza con anotaciones en paréntesis que muestran la impostura como “esforzándose por producir una sonrisa” (16) o “levantándose con zozobra y enfado” (17).

Por encima de la ironía contenida en su nombre (Francisco, como el santo caracterizado por el altruismo, la bondad y el desprendimiento de las cosas materiales), la parodia de Galdós se centra en ironizar los mecanismos que las élites usan para enraizar en la mente de los subalternos imágenes positivas de ellos que les permitan seguir conservando su lugar privilegiado en el campo político y económico. Por eso Torquemada no solo se esfuerza en mostrar comportamientos que informen la adopción de nuevos valores morales sino que se esfuerza porque sus deudores los tengan por ciertos y expresen la nueva realidad a través del discurso “Toma, y dí ahora que yo no tengo humanidad” (26), “debíais confesar que soy para vosotras como un padre” (16), “A ver si hay alguna tarasca de éstas que sostenga que yo no tengo humanidad” (26) “quien dijese que yo soy inhumano, miente... (26)” Los ejemplos de este estilo abundan en todo el texto y aunque a veces el mismo Torquemada afirma que no quiere pregonar sus actos para que los otros se enteren o que no le importa si no le creen o no lo comentan a otras personas, el sigue haciendo actos de caridad y pregonándolos precisamente para que los otros lo incorporen en su forma de verlo a él y lo incluyan en sus discursos cotidianos. La voz autorial no cesa en mostrar cuán falsas son esas acciones y lo hace de manera tal que generan risa en los lectores y desprecio por Torquemada como cuando este le dice a su hija que ha regalado su capa a un mendigo que en la calle moría de frío. Ella le pregunta si ha sido la vieja o la nueva, y él le confiesa que le remuerde la conciencia por no haberle dado la nueva y que se siente mal por haberle contado a ella pues la caridad no se pregona. Y por si quedara alguna duda sobre la falsedad de ese ethos, la novela termina con la muerte de Valentín y con Torquemada volviendo a ser el mismo tacaño, individualista y materialista de siempre.

A manera de conclusión, podemos afirmar que mientras Gómez de Avellaneda en *Sab* boceta los rasgos inherentes al ethos liberal burgués con miras a su aprehensión como mundo y subjetividades posibles en el proyecto de la futura nación cubana, Benito Pérez Galdós no solo parodia los rasgos de ese ethos como mentalidad dominante y soporte en Europa de los procesos de colonización tardía sino de la manera en que este es enraizado en las mentes de los subalternas por parte de las élites liberales burguesas. A pesar de que Gómez de Avellaneda es considerada como abanderada de causas subalternas, verbigracia, la lucha por la abolición de la esclavitud y en contra la opresión femenina, su novela termina apoyando la dominación de un nosotros excluyente sobre los “otros” subalternos. De manera inversa, Pérez Galdós, quien perteneció a las más altas élites académicas, estructura en su primer *Torquemada* una deconstrucción de una de las formas en que las clases dominantes consolidan su hegemonía.

Bibliografía

- Gaus, Gerald and Courtland, Shane D. (2003). "Liberalism" (2011). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring Edition)*, Edward N. Zalta (ed.)
- Gómez de Avellaneda, G. (2003). *Sab*. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de www.biblioteca.org.ar/
- Gudmundson, L. (1986). “De negro a blanco en la Hispanoamérica del siglo XIX: La asimilación afroamericana en Argentina y Costa Rica”. En: *Mesoamérica*, Cuaderno 12.
- Pérez Galdós, B. (2005). *Torquemada en la hoguera*. The Project Gutenberg. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/files/15206/15206-h/15206-h.htm>

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

- Quijano, A. y Wallerstein, I. (1992). "Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-System", *International Social Science Journal*, Vol. 134, No. 1, Paris, p. 549-557.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca.
- Shaffer, B. W. (1993). "Rebarbarizing Civilization": Conrad's African Fiction and Spencerian Sociology". *PMLA*. Vol. 108, No. 1 (Jan., 1993), p. 45-58.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.

**UNA ESCRITURA CON RESQUICIOS: REVELACIONES Y SILENCIOS EN
AUTOBIOGRAFÍA DE UN ESCLAVO DE JUAN FRANCISCO MANZANO Y
BIOGRAFÍA DE UN CIMARRÓN DE MIGUEL BARNET**

**Betina Campuzano
Universidad Nacional de Salta - CIUNSa**

Introducción

Me interesa explorar cómo se vinculan dos relatos que, respondiendo a distintos momentos históricos, testimonian desde la primera persona las vicisitudes de la esclavitud insular. Me refiero a las posibles filiaciones entre *Autografía de un esclavo* (1835) de Juan Francisco Manzano y *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, relaciones insoslayables para quienes se preocupan tanto por las ‘escrituras del yo’ y la configuración de un sistema literario cubano, como por los vaivenes políticos, sociales y culturales propios de la economía de enclave, la trata y las fuertes relaciones de coloniaje.

La autobiografía decimonónica de Manzano relata la historia de vida de un esclavo atípico: su carácter doméstico lo posiciona en un lugar ajeno a las plantaciones y su acceso a la escritura le reserva privilegios que lo alejan del resto de los esclavos. Puede leerse la preocupación del autor mulato por escribir “una novela propiamente cubana”, lo que sugiere una conciencia sobre el carácter fundacional de esta escritura y lo que hoy denominaríamos la construcción del sistema literario cubano. Interesa su vinculación con el proyecto abolicionista sostenido por el círculo de Del Monte y cómo Manzano se adecuó a la vida colonial desde su circunstancia de esclavo liberto, lo que lo conduce a revelar y silenciar ocasionalmente su historia para garantizar su propia seguridad.

En el siglo XX, el testimonio de Barnet cuenta “de sus propios labios” la vida de Esteban Montejo, un informante analfabeto de 107 años, esclavo de ingenios, que decidió fugarse e internarse en los montes convirtiéndose en un cimarrón. En este caso, interesa indagar cómo la adhesión del letrado, Miguel Barnet, a la Revolución Cubana interviene en la canonización de un género que, al lindar entre el discurso etnográfico y el literario, intenta dar “otra versión” de una historia, pretendiendo transformarse así en un “discurso auténticamente latinoamericano”.

Resquicios de la escritura: imitar la letra del amo

...me he preparado para aseros una parte de la istoria de mi vida, reservando los mas interesantes sucesos de ella para si algún día me alle sentado en un rincón de mi patria, tranquilo, asegurada mi suerte y susistencia, escribir una novela propiamente cubana.
Carta de Juan Francisco Manzano a Domingo del Monte, 29 de setiembre de 1835

Tal como lo señala el epígrafe inicial, en las palabras de Juan Francisco Manzano (1797-1854), autor mulato conocido por sus textos poéticos neoclásicos y por *Autobiografía de un esclavo* (1835), puede leerse el interés por producir “una novela propiamente cubana”. Resulta, pues, llamativa la clara conciencia de este paradigmático poeta decimonónico sobre lo que en la actualidad conocemos como la configuración de un sistema literario nacional y el lugar fundacional que su escritura podría ocupar en él. Debemos añadir que este propósito, el de la escritura fundacional, fue compartido entre los diversos intelectuales próximos a Domingo Del Monte, como es el caso de Anselmo Suárez y Romero y Cirilo Villaverde (Lienhard 117). De la misma manera, nos sugiere que, además de un plan escriturario, la autobiografía de Manzano “refuerza el concepto de un dominio de la escritura capaz de adelantarse a las posibles lecturas que pudieran hacerse de su texto” (Saumell 8). Bien sabemos que en un sistema literario los textos que lo conforman se comunican entre sí, con aquellos que se han escrito antes y los que se harán luego, como bien lo han señalado Ana Pizarro y el grupo de Campinas (1985).

Además, no es conveniente aislar al escritor afrocubano del grupo conformado por criollos del que formaba parte, como lo indica Rafael Saumell, pues esto significaría perder de vista que “el esclavo” es quien “funda la narrativa abolicionista” (6). Nos interesa, entonces, repasar el proyecto político y económico sostenido por el círculo nucleado alrededor de Del Monte, inscripto en los lineamientos abolicionistas y signado por el modelo propuesto desde Inglaterra. A propósito, cabe mencionar la relevancia de Richard R. Madden quien, desde su función de comisionado inglés en La Habana y siendo amigo de Del Monte, observaba el cumplimiento de los acuerdos contraídos en la isla con Inglaterra en relación con la trata de esclavos (Lienhard 116). Asimismo, resulta significativa la condición de Manzano que, desplazándose entre los ámbitos de la hacienda y las tertulias, se acomodó en la dinámica de la vida colonial, desarrollando para ello estrategias que le permitieron sobrevivir en ese contexto.

La filiación de la producción decimonónica de Manzano con *Biografía de un cimarrón* de Barnet -a pesar de sus distancias epocales o, justamente, a propósito de ellas- resulta ineludible si atendemos a los rasgos propios de *las escrituras del yo*, el particular lugar que ocupan dentro del sistema literario cubano y las subjetividades impresas en estos textos. El primero, el texto de Manzano, narra de modo autobiográfico la historia de vida de un esclavo que puede considerarse un caso atípico, pues su carácter doméstico lo posiciona en un lugar relativamente ajeno al esquema opresivo de las plantaciones y su acceso a la práctica escrituraria le reserva ciertos privilegios que lo alejan del resto de los esclavos (Colombi 1997). El segundo, producido durante la segunda mitad del siglo XX, cuenta la experiencia de cimarronaje del informante Esteban Montejo a través de un género que imbrica herramientas del método etnográfico y formas noveladas. Miguel Barnet -intelectual que se adscribe abiertamente a los lineamientos revolucionarios cubanos- propone la noción de *novela testimonial*, esto es, un relato con pretensiones literarias.

En el consabido ensayo “La novela testimonio: alquimia de la memoria” (1980), Barnet deja en claro su conceptualización sobre este género, su intencionalidad y su proximidad con las tendencias antropológicas de Oscar Lewis. El intelectual cubano dice al respecto: “He intentado conciliar las tendencias sociológicas y antropológicas con las literarias, convencido de que andan juntas por cavernas subterráneas, buscándose y nutriéndose en jubilosa reciprocidad” (1987 213). Con este gesto fundacional -en este caso, el de un género que se canoniza a partir del *Premio Casa de las Américas*-, nos hallamos, nuevamente, frente a una clara conciencia de la construcción de una *tradicón* literaria, en el sentido propuesto por Raymond Williams. El intelectual de los *Cultural Studies* sugiere la noción de *tradicón selectiva* para referirse a “el pasado significativo” que

...constituye un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificarlo. En la práctica, lo que la tradición ofrece es un sentido de *predispuesta continuidad* (2009 159).

Las vinculaciones entre Manzano y Barnet son evidentes pues -en tanto relatos que responden a cierto tiempo, espacio y lenguaje- permiten indagar acerca de los sistemas literarios y los períodos a los que éstos pertenecen. Sin embargo, pese al carácter liminar compartido entre autobiografías y testimonios, cabe señalar que no son equivalentes sino que constituyen dos géneros que, aunque pueden conectarse y cohabitar, son diferenciados. Así lo señala Silvia Molloy cuando explica en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996) los criterios del recorte de su corpus: le interesan los textos de autores que en la escritura tienen conciencia “de lo que significa verter el yo en una construcción retórica” (1996 22). Y excluye los testimonios, formas de autoescritura, que narran vidas marginales a partir del relato de informantes generalmente analfabetos. El género testimonial debe ser considerado como un tipo aparte porque involucra una producción copiosa, posee condiciones singulares y reglas no escritas. El propósito de Molloy es investigar “cuáles son las fabulaciones a las que recurre la autobiografía dentro de cierto espacio, de cierto tiempo y de cierto lenguaje, y qué dicen esas fabulaciones sobre la literatura y la época a que pertenecen” (1996 12). Dicho de otro modo, estas

escrituras del yo permiten relevar concepciones acerca de la literatura, el imaginario de la época y las representaciones que genera.

De este modo, la crítica literaria ha señalado esta importancia -la de relevar el imaginario y las subjetividades de una sociedad como la cubana en el siglo XIX- en la autografía de Manzano como también enfatiza su carácter fundacional en el sistema literario antillano. Martín Lienhard, por ejemplo, indica que esta escritura inaugura la narrativa romántica en Cuba y que se trata de “un texto ‘fuera de serie’, insólito en su lugar y en su tiempo [...] por lo que conviene estudiarlo con la máxima atención hacia sus condiciones de producción” (115). Por su parte, Rafael Saumell señala que no sólo inicia la narrativa antiesclavista sino que es el “primer escrito por un prisionero en la literatura cubana” (1). Para Roberto Friol, Manzano es el fundador de la novela cubana; y para Salvador Bueno, *Autobiografía* es una “verdadera protonovela” (Saumell 2004).

No obstante, esta narrativa fundacional emerge en un sistema que -lejos de estar vacío- se hallaba ocupado por un canon que incluía producciones europeas. Según Saumell, Manzano las traduce y las incorpora desde su perspectiva (11). Así lo señala el mismo Manzano:

...siempre tenia alguna piesa entre manos pa. ganar proivioseme la escritura pero en vano todo se abian de acostar y entonces ensendia mi cabito de bela y me desquitaba a mi gusto copiando las mas bonitas letrillas de Arriaza a quien imitando siempre me figuraba qe. con parecerme a él ya era poeta o sabia aser versos (2009 34).

En efecto, Manzano conoce y “copia” al poeta madrileño dando cuenta así de la legitimidad y la vigencia del canon europeo en Cuba. Esto puede entenderse -siguiendo los planteos del *polisistema* de Even Zohar (1977)- en términos de *contactos literarios* entre una *literatura objeto* que depende de una *literatura fuente*. Es decir, un estudioso de la historia literaria no puede ignorar cuando en un período, un género o un grupo de autores las apropiaciones de la *literatura fuente* (el canon europeo, en este caso) permiten la introducción de cambios en su propio sistema (el canon cubano, si pensamos en Manzano). De allí, por ejemplo, la relevancia de las figuras epigonales que de alguna forma “copian” los trazados hegemónicos, cristalizándolos en algunas ocasiones y propiciando transformaciones en otras.

En relación con el contexto de producción de la autobiografía de Manzano, recordemos que el texto se escribe para cumplir el encargo de Domingo Del Monte, por lo que se trata de una producción pactada entre un criollo de origen africano y uno de ascendencia europea, y para responder de algún modo a los requerimientos de Richard R. Madden, quien necesitaba con urgencia una escritura como ésta para sus propósitos políticos (Lienhard 2008). El debate de la crítica en torno a la autoría y el juego de mediaciones involucrado entre el letrado criollo y el escritor afrodescendiente resulta uno de los puntos más controvertidos de su abordaje.

Otro tanto sucede un siglo después cuando se produce un nuevo pacto, tanto en lo que concierne a una doble autoría como al acuerdo de verosimilitud entre autor y lector, en el género testimonial: el letrado recoge, edita, escribe el relato de un informante, en muchas ocasiones analfabeto, disimulando u ocultado su intervención para crear el efecto de un relato que pertenece auténticamente a un oprimido. Este propósito, tal como lo advierte Sklodowska, es recibido inicialmente por la crítica literaria, ansiosa por la búsqueda de un “discurso auténticamente latinoamericano” continuador del de Carpentier, de modo satisfactorio. Así Hugo Achúgar hablará, por ejemplo, de un *letrado solidario* o del testimonio como un discurso que da cuenta de las “historias paralelas” o “no oficiales”. Sin embargo, esta mirada será modificada a lo largo del tiempo en la medida en que la crítica descubra las múltiples mediaciones que se establecen en el género, los procesos de traducción y los pasajes de la oralidad a la escritura, por un lado. Por otro, advertirá el lugar hegemónico que ocupa Barnet y el *Premio Casa de las Américas*, hecho que incide claramente en los procesos de legitimación del testimonio y lo alejan de las investiduras de un discurso alternativo al oficial. O, en todo caso, podríamos pensar *lo alternativo* en el sentido propuesto de Williams pues se trataría de una tensión que revitaliza *lo hegemónico*.

En el caso de Manzano y Del Monte, el cuestionamiento se esboza en torno a qué grado de influencia tiene el intelectual criollo en el escritor afrocubano, si no se trata de un caso de *ventriloquia*, atendiendo a la clasificación de Michael De Certeau. Recordemos que en un marco en el que el sistema de encomiendas establecido con la conquista fue suplantado por la plantación

en la colonia, la trata y el trabajo forzado en cañaverales, cafetales y haciendas, se pone en duda la humanidad de los esclavos. Los intereses de Domingo Del Monte se explican en el abolicionismo que responde al modelo de industrialización de Inglaterra: prevee la modernización de la economía, la incorporación de directrices democráticas y la evasión de revueltas como las que sucedieron en Santo Domingo, que posicionaron en el poder a quienes antes fueran esclavos. Del Monte, exponente de un discurso opositor al colonial español, enfatiza la necesidad de la educación de los esclavos como un modo de evitar tales revueltas.

Sin embargo, no todos los intelectuales próximos al círculo de Del Monte estaban de acuerdo entre sí en relación con el abolicionismo. Así, Ivan Schulman explica, en el prólogo a *Cecilia Valdes* (1882) de Cirilo Villaverde, las diferencias que se entretrejan entre los reformistas, pues recordemos que la abolición se entendía en términos de reforma y no de revolución (1981 XI). Más allá de sus propósitos, estos intelectuales no se libraron de los prejuicios raciales aunque sí manifestaron en sus proyectos escriturarios diferentes formas de abordarlos: para Villaverde, por ejemplo, no se trataba de un racismo de “base rencorosa” sino que proponía cierta movilidad social o transformación que puede entenderse en términos de “blanqueamiento”, mientras que Del Monte mantenía una posición más estática, que pretendía suprimir primero la trata, luego la esclavitud y finalmente desterrar la raza africana de Cuba. La concepción abolicionista de Del Monte se debate, contradictoriamente, entre este estatismo y el rescate de una figura como la de Manzano (Schulman 1981).

Creemos, entonces, que Manzano, lejos de ser un títere de Del Monte y de que sus textos estuvieran “controlados” por el tertulista, fue un “animador cultural” que supo manifestar en su actividad literaria tanto el discurso abolicionista del grupo social criollo como los conflictos provocados por el sistema de plantación colonial en la vida de los esclavos (Saumell 2004). En este sentido, si bien puede hallarse una fuerte impronta del pensamiento de sus editores, es innegable que de una escritura con resquicios emerge una voz afrocubana particular, la del poeta negro.

Si recuperamos el epígrafe inicial, resulta relevante que Manzano “reserve” los sucesos más interesantes de su vida para producir una probable “novela propiamente cubana”. Y ello, ese vaivén entre revelaciones y silencios, sucede porque el texto autobiográfico no es sólo escritura de la vida sino también lectura y recorte del devenir:

El autobiógrafo hispanoamericano es un eficazísimo autocensor: en su relato de vida introduce silencios que apuntan a lo que no puede contarse, mientras que en otros menos comprometedores a menudo revela lo que considera impropio de ser contado autobiográfico (Molloy 1996, 17)

De este modo, la omisión funciona para acentuar aquellos momentos descarnados, trasladándolos al ámbito de lo indecible: “estube a pique de perder la vida a manos de el sitado Silvestre pero pasemos en silencio el resto de esta exena dolorosa” (Manzano 2009 20). La selección de lo que se dice y lo que se silencia puede dar cuenta de la rememoración, proceso dinámico éste. En otras palabras, frente a una actitud pasiva implícita en el evocar, el recordar sugiere una actitud activa de quien escribe, pues es éste quien decide y controla lo que quiere recordar o lo que le conviene recordar. Es allí donde se imprime la voz del esclavo, en tanto presencia del sujeto (Dorra 1997). Bajo ningún punto de vista podría atribuírsele a Del Monte la autoría de la *Autobiografía*⁷⁹, pues es Manzano quien escoge los mecanismos escriturarios, entre ellos, el silencio, el disimulo o la cautela a la hora de dar información a sus receptores. Eran éstos, según Lienhard, sin lugar a dudas, “el círculo que se reunía en casa de Del Monte” (117).

A lo decible y lo indecible, podemos añadir la adecuación y la manipulación de diversos discursos que realiza Manzano en la *Autobiografía* de acuerdo con sus propósitos personales, como sucede al emplear el discurso religioso:

...lo sentí yo en mi corazón dar un grito y convertirme de manso cordero en un león (19).

⁷⁹ Así, lo sugieren algunos críticos. Cf. Saumell 2004, 1 - 13

Desde mi infancia mis directores me enseñaron a amar y temer a Dios pues llegaba hasta tal punto mi confianza que.. pidiendo al cielo suabise mis trabajos (26).

...amarras mis manos se atan como las de Jesucristo se me carga y meto los pies en las dos aberturas que tienen también mis pies se atan ¡Oh Dios! Corramos un bello por el resto de esta exena mi sangre se ha derramado y cuando volví en mi me alle en la puerta del oratorio en los brazos de mi madre anegada en lágrimas... (28).

En estas escenas del castigo con látigo por parte del mayoral a su madre y de la acusación del administrador que termina con la reproducción del episodio del Calvario, puede observarse cómo Manzano recupera las prácticas y la tradición bíblica actualizando, de esta manera, la figura del mártir y la crítica que resultan equiparables a los padecimientos de su condición de esclavo.

El poeta cubano tenía en claro cuáles eran los códigos que presidían la sociedad colonial y conocía perfectamente a su público. Las revelaciones y omisiones, y el uso cauteloso de otros discursos pueden entenderse como las estrategias que el autor emplea para acomodarse en la dinámica colonial desde su circunstancia de manumiso, reafirmando así su condición naciente. Dice al respecto Saumell: "...el relato es a la vez defensa de la persona esclavizada [...] y vehículo de la preparación para la vida colonial en calidad de moreno liberto [...] Se comprende por qué condiciona su proyecto de 'novela cubana' a las garantías de seguridad personal" (13).

Un mulato fino con tantas habilidades o cómo se construye una subjetividad

...y en una palabra mulato y entre negros; mi padre era algo altivo y nunca permitió no solo corrillos en su casa pero ni que sus hijos jugasen con los negritos de la hacienda; mi madre vivía con él y sus hijos por lo que no eramos muy bien queridos, todo esto se me presentó a mi alborotada imaginación y en aquel momento determiné mi fuga...

Juan Francisco Manzano

Quizá sea preciso aproximarnos a dos nociones que nos permitan relevar de qué modo en la escritura autobiográfica de Manzano se manifiesta un sujeto que es capaz de escribirse a sí mismo y, en ese trazarse narrativamente, se construye una identidad móvil que es en realidad, la coexistencia de múltiples identidades. Qué entendemos por sujeto y qué por subalternidad son algunos puntos a revisar en este apartado. Desde los estudios latinoamericanos, Mabel Moraña explica que en la tradición de Occidente la noción de *sujeto* se configura como una imagen monolítica, un espacio sólido y coherente, donde la subjetividad se asocia a un espejismo de unidad armónica y de conciliación de clases, razas o géneros. Las narrativas propias de la ilustración, el liberalismo o el nacionalismo, por ejemplo, se han ocupado de construir un *sujeto universal* y todo lo que no pueda ser visto desde ese ángulo, las variaciones o anomalías, se entiende en términos de subalternidad (1999 20-22). Por su parte, Gayatri Spivak, quien pertenece a los intelectuales indios del periodo pos-independencia, en su conocido ensayo *¿Puede hablar el subalterno?* (1988) refiere al silencio estructural que el *subalterno* –noción propuesta por Gramsci y que, desde los poscolonialistas, refiere a todo quien esté subordinado en términos de clase, casta, género o cualquier otra forma- sufre dentro de la narrativa histórica capitalista. Si bien el subalterno sí habla físicamente, su decir no adquiere estatus dialógico. En otras palabras, no es un sujeto que ocupa una posición discursiva desde la que pueda hablar o responder.

Resulta evidente que, desde uno u otro posicionamiento, lo que se está cuestionando es la presencia de un sujeto compacto y armónico, es decir, el sujeto absoluto que puede identificarse con la divinidad, la ley, la moral o el estado. En contraposición, la propuesta –tal como lo recupera Moraña a partir de la noción de *sujeto heterogéneo* del crítico peruano Antonio Cornejo Polar- es la de pensar el sujeto no como una categoría absoluta sino relacional, en la que se despliegan las contradicciones de una sociedad. En este sentido, la crítica latinoamericana interroga la idea misma de *subalternidad*, pues en ella subyace un rasgo deficitario. Otro aporte puede ser el de

Ernesto Laclau quien, desde la teoría política de la hegemonía, plantea pensar en *identificación* antes que en *identidad* (2003). Toda realidad se estructura en una compleja dialéctica entre universalidad y particularidad, entre óntico y ontológico, configurando del mismo modo la identidad de los agentes sociales. Y es la ausencia y el vacío lo que origina al mismo sujeto quien intentará suturar tal falta. Por eso, y porque no hay posiciones de los sujetos dentro de la estructura, es que es preferible hablar de identificación que es siempre inestable, que se construye y se deshace continuamente.

Ahora bien, si recuperamos el epígrafe inicial del apartado, estos aportes puedan coadyuvar a entender la condición del poeta mulato, demasiado “blanco” para reunirse con los negritos de la hacienda y demasiado “oscuro” para incorporarse al universo criollo blanco. En un principio, podríamos decir que se halla en una condición subalterna: para hablar es preciso que su palabra pase por el tamiz de la escritura y sea legitimada por el círculo de Del Monte. En este sentido, desde la propuesta de Spivak, su decir no tiene status dialógico. Sin embargo, quizá, resulte más pertinente pensar este caso en términos de *identificación*, pues en el mundo de la plantación o de la hacienda su rol es otro: lee en voz alta o relata de memoria textos para otros afrocubanos. Es decir, el “yo” que se construye en la *Autobiografía* oscila entre una particularidad y una universalidad: lo universal está siempre vacío y, a la vez, lleno de la hegemonía eventual; por lo tanto, en cada universal –lejos de toda neutralidad- se despliegan luchas por lo hegemónico entre diferentes contenidos particulares. En el poeta negro, en su condición de mulato, libran una batalla los contenidos propios de su contingencia como esclavo doméstico y como hombre de letras. De allí, su oscilación, su identidad que se hace y se deshace. Asimismo, la noción de un sujeto relacional, fragmentado, desgarrado e intersticial puede ser otra noción explicativa para este caso.

Además, recordemos que la condición de Manzano se entiende a partir de una circunstancia inaugural en la sociedad cubana: la manumisión. María del Carmen Barcia Zequeria en *La otra familia. Parientes, redes y descendencia de los esclavos en Cuba* (2009) señala que las relaciones entre las familias de negros y mulatos eran muy fuertes y solidarias, pues tras ellas residía un propósito central: ascender en la escala social. Para lograr esta “movilidad”, las familias contaban con diversas estrategias: entre ellas, la adquisición de conocimientos especializados, música, historia, canto, costura o idiomas. Lejos de los estereotipos que asocian al afrocubano con la brutalidad, la bestialidad, la consensualidad⁸⁰ y la matrifocalidad⁸¹, la propuesta es ver su participación dentro de los sectores sociales y los procedimientos que empleaban para su desenvolvimiento. En el caso de Manzano, además de su afición literaria, se explicitan otras estrategias:

...uno de tantos en clase de dibujo o me acuerdo cual de los niños me dio un lapicero viejo de bronce o cobre y un pedasito de crellon esperé a qe. botasen una muestra y al día siguiente a la ora de clase después de aber visto un poco me sente en un rincón vuelta la cara pa. la pared empese asiendo bocas ojos orejas sejas dientes [...] y beia de este modo llegué a perfeccionarme... (15)

...la primera costura qe. me enseñó mi Señora fue la de las mugeres, al lado de la señora Dominga muger blanca su costurera tube A grande honor de costurar en algunos túnicos de mi señorita (35)

Así, el sufrimiento propio de la condición de esclavo, las continuas humillaciones, castigos y golpizas se veían contrarrestadas por estos claros intentos por alcanzar el ascenso social. Estas dos particularidades son las que entran en puja convirtiendo al “yo” de la *Autobiografía* en “un mulatico fino con tantas habilidades” (46) que siempre tendrá oportunidad de que alguien lo compre. Sin embargo, la negación de su carácter de esclavo se acentúa aún más cuando pretende a una joven que -el texto anticipa- es libre.

⁸⁰ Refiere a las conductas sexuales menos formalizadas que, en realidad, son más bien propias de las situaciones de hacinamiento urbanas, antes que exclusivas de la población afro.

⁸¹ Alude a la madre como el único elemento estable en la estructura familiar.

A modo de conclusión: el regreso constante o la historia inconclusa

Si tratara de ser un escto resumen de la historia de mi vida seria una repetision de susesos todos semejantes entre si pues desde mi edad de trece a catorce años mi vida ha sido una consecusion de penitencia ensierro azotes y aflisiones asi determino describir na opinión tan terrible como nosiva...

Juan Francisco Manzano

Sujeto descentrado antes que monolítico, identificación móvil antes que identidad concluida, huella de una voz afrocaribañera antes que dictado y edición de los criollos blancos, son éstos los aspectos que hemos intentado delinear en una aproximación a ambos textos, el testimonial y el autobiográfico.

La *Autobiografía*, recorrida por dos temporalidades: una cíclica que corresponde a la historia de desobediencias y castigos, y otra lineal que remite a la escritura (Colombi 1997). Se sabe que a través de la repetición volvemos al pasado porque la regresión está vinculada con el futuro y por ello las subjetividades se construyen y modifican. En el texto de Manzano se explicitan estos mecanismos: la reiteración (“me acuerdo aber visto repetirse esta Exena como en otras” (18)) y la interpretación de un hecho del pasado que explica el oficio o la ocupación del presente (“Tenia yo siete u ocho años cuando me preguntaba mi qe. ofisio tenía [...] parece qe.. leia yo los días qe en el porbenirme esperaban” (10)). La repetición posee una función liberadora que permite apreciar lo que el sujeto quiso ser y lo que ha sido. Y, en ese vaivén entre el pasado y el futuro, elige como quiere que lo recuerden.

El texto autobiográfico de Manzano propone al lector recorrer estas temporalidades por medio de las cuales se configura la subjetividad de un actor del siglo XIX. En este sentido, la recurrencia propia de la rememoración, que el autor sugiere cuando presenta los episodios dolorosos a lo largo de la narración, de pronto se ve abruptamente cortada por la ausencia – producto de la pérdida por parte de uno de los editores- de una segunda parte, la de la fuga, la del cimarrón, que nunca leeremos. O que quizá, fortuitamente o no, conocemos a partir de la escritura de Miguel Barnet. Y es que las recurrencias no sólo suceden al interior de la narración autobiográfica, también pueden acontecer en las vinculaciones con otros textos del sistema literario y, por supuesto, suceden todo el tiempo en el propio devenir histórico.

Bibliografía

Barcia Zequeria, María del Carmen (2009) *La otra familia. Parientes, redes y descendencia de los esclavos en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Barnet, Miguel (1987) [1966] *Cimarrón*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Colombi, Beatriz (1997) “La letra amordazada: Autobiografía de un esclavo de Juan Francisco Manzano”, en Noé Jotik (Comp.) *Atípicos en la Literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Dorra, Raúl (1997) *Entre la voz y la letra*. México: Universidad Autónoma de Puebla,.

Even Zohar, Itamar (1978a) “Teoría del polisistema” *Poetics and comparative Literature – Tel Aviv* (Trad. Liliana Fortuny).

Even Zohar, Itamar (1978b) “Universales de los contactos literarios” en *Papers and Historica / Poetics*. Tel Aviv (Trad. Liliana Fortuny).

Laclau, Ernesto, “Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la construcción de lógicas políticas”, en Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek (2003) *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: FCE.

Lienhard, Martín (2008) “El esclavo es un ser muerto ante su señor. Autobiografía del esclavo Juan Francisco Manzano (Cuba 1835)”, en *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*. Madrid: Iberoamericana, pp. 113-125.

Manzano, Juan Francisco (2009) [1839] *Autobiografía de un esclavo*. Barcelona: Linkgua ediciones S.L.

Molloy, Silvia (1996) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE.

Moraña, Mabel (1999) “Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del latinoamericanismo: noción de sujeto, hibridez, representación” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXV, N° 50. Lima – Hanover, pp. 19-27.

Pizarro, Ana (Coord.) (1985) *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL.

Saumell, Rafael (2004) “Juan Francisco Manzano y Domingo del Monte: El cerco político de la plantación”, en www.afrocuba.org/antol3/books3/manzano%20del%20monte.pdf, Fecha de consulta: 1º de marzo de 2011.

Schulman, Ivan (1981) “Prólogo” a *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. Caracas: Ayacucho, pp. IX-XXVII.

Spivak, Gayatri (2011) *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuenco del Plata (Trad. José Amícola).

Williams, Raymond (2009) [1977] *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

**LITERATURA NACIONAL COLOMBIANA (1854 - 1886):
UNA MIRADA DESDE LA PRENSA LITERARIA DE LA COSTA CARIBE**

Armando Camacho Álvarez
Universidad Nacional de Colombia

Danilo Mercado Millán
Universidad de Alcalá de Henares

Laura Sánchez Guerra
Universidad Santo Tomás

Introducción

Es bien sabido que dentro del proceso de modernización de las naciones la prensa ha jugado un papel fundamental. La prensa es, en efecto, inherente a la modernidad. Las elites políticas del siglo XIX en la Costa Caribe colombiana y en general en todo el territorio nacional, evidenciaron pronto las bondades del periodismo como instrumento eficaz para divulgar su ideario y ganar adeptos. En unos territorios recién emancipados y con unos líderes ávidos de conformar una nación, la prensa fue convirtiéndose poco a poco en el mecanismo por excelencia para hacer política, para “explicar y difundir [...] las mutaciones culturales propias de la modernidad [...] y cambiar los universos mentales, los imaginarios tradicionales, los valores, los comportamientos, los lenguajes” (Uribe & Álvarez ix). La “identidad nacional”, entonces, se ve obligada a transitar por las páginas de los periódicos que elaboran las elites intelectuales.

La prensa literaria es un apéndice de este proceso, aunque no menos importante. Al tener la literatura un escalón esencial en las estructuras *identitarias* y la conformación de una “cultura propia”, al pertenecer a un campo cultural concreto, la prensa que se ocupa de ella no puede ser menos que protagonista en un proceso de construcción nacional y regional. Así, la prensa literaria resulta ser un nutrido referente de la construcción cultural y vocera de un proyecto de nación republicana, sobre todo si se tiene en cuenta que el ámbito político –tan predominante en el periodismo de esta época– permea prácticamente todas las demás expresiones periodísticas, desde lo cultural y literario, pasando por lo económico y oficial, hasta lo judicial y religioso.

Con este trabajo intentamos precisar el papel que desempeña la Costa Caribe en la construcción de nación colombiana y el favorecimiento de una literatura nacional que exaltó los principios republicanos entre los años 1854 - 1886. En esta región, las publicaciones periódicas literarias no están concentradas en una única plaza, a diferencia de zonas como Cundinamarca o Antioquia, donde Bogotá y Medellín absorben prácticamente toda la producción cultural. Puede que Cartagena, la llamada puerta de entrada de América, sea una de las ciudades que presente mayor cantidad de publicaciones periódicas literarias, pero los textos de análisis se encuentran repartidos a lo largo y ancho de la región Caribe, desde Riohacha hasta Panamá, lo que da cuenta de una preocupación regional por la cultura y el acervo literario.

Para la obtención de las fuentes documentales se utilizó como referencia inicial el trabajo de Uribe & Álvarez, *Cien años de prensa en Colombia* (2002), un ejercicio de catalogación que nos resultó muy valioso para realizar un primer acercamiento al corpus. Asimismo, se realizó un rastreo en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá, que como biblioteca central alberga un gran acervo de publicaciones periódicas del país. De cualquier forma, al realizar un ejercicio de memoria es inevitable enfrentarse con el problema de la recolección de fuentes, que por efectos del paso del tiempo se han extraviado o presentan en su materialidad algún tipo de deterioro. Precisamente, pese a que algunas publicaciones se encuentran en los catálogos, ha sido hasta el momento imposible su localización o no es posible acceder a la totalidad de los números, como es el caso de algunas publicaciones cartageneras.

Por otra parte, el periodo elegido ofrece un escenario ideal para analizar las preocupaciones más notables de los intelectuales de la época, tanto en la Costa como en otras

regiones: 1850 traía consigo una gran atmósfera revolucionaria, producto de los cambios políticos y económicos que avizoraban los emergentes grupos de comerciantes y artesanos, a tal punto que en 1854 tiene lugar la revolución Artesano-Militar, cuya derrota casi inmediata deja como resultado “el inicio de una práctica reiterada de Frente Nacional expresada en la unión de oligarquías liberales y conservadoras contra las acciones populares” (Tirado Mejía 119). Tras el periodo de aparente calma, una hegemonía liberal sienta las bases del federalismo radical que más tarde será abandonado en el año de 1886 con el proyecto regenerador. Numerosas guerras y levantamientos dan cuenta de un cierto estado de inconformidad generalizado. Y sin embargo, como apunta Jaramillo Uribe (1995), el país muestra una brillante época intelectual en medio de un escenario tan convulsionado.

Diálogo con las fuentes

Hay que tener en cuenta que al hablar de “literatura nacional colombiana” se pueden cometer imprecisiones en su denominación que resultan insoslayables. Puede parecer superfluo el empleo de uno u otro término, pero en este caso decir “Colombia” o “colombiano”, en el siglo XIX, significa una cosa bien distinta a la imagen que hoy en día surge. Hablamos de “literatura colombiana” por cuestiones prácticas, pero en realidad la denominación que colmaba la época era la de “literatura granadina”.

Colombia fue aquel gran “reino” perdido de Bolívar, y la Nueva Granada es apenas la región resultante de su división en tres partes (siendo Venezuela y Ecuador las otras dos). En 1854 este territorio se llamaba República de Nueva Granada, en 1858 se llamó Confederación Granadina y en 1863, por cuenta de la Constitución de Rionegro, pasó a ser Estados Unidos de Colombia. Aunque tales cambios de nombre puedan resultar caprichosos o escondan movimientos superfluos, meramente políticos o administrativos, en el afán por construir una identidad nacional duradera y palpable, lo efímero de aquello que “se nombra” puede ser signo de una disparidad mucho más saturada y profunda que solo la disputa bipartidista entre federalistas y centralistas.

En cuanto a la región Caribe, también allí hay vestigios de aquella disputa activa y belicista por los dos modelos organizativos territoriales. Al ser el Caribe una región fronteriza y por su condición de puerto de entrada, de intercambio de bienes e ideas, las condiciones viales en la época la convirtieron en una suerte de filtro, de embudo nacional. Llegar a Bogotá desde la Costa resultaba ser toda una odisea. Si Bogotá fue el epicentro de reproducciones de vida y cultura europeas, esa capital que absorbió tantos y tan variados recursos materiales y humanos, es difícil imaginar cuántos resquicios de esa cultura extranjera entraron por el Caribe y cuántos quedan en los largos y tortuosos trayectos hacia el interior del país.

Resulta curioso que en los estudios históricos sobre el Caribe colombiano lo más común es encontrar dos tendencias. De un lado, la historia económica y social; y de otro, la historia migratoria. La primera se centra en puntualizar lo que Fernand Braudel y German Colmenares (y en algo Jaramillo Uribe) consideraron importante, es decir, lo que se mueve en cifras. La segunda inicia desde aquella particular mezcla de lo extranjero con lo regional (los apellidos extranjeros, por ejemplo), la influencia de aquello en la construcción local y nacional. No cabe duda de que, aunque con algunas bases analíticas previas, el interés por el Caribe colombiano se refleja en la multiplicación de estudios a partir de la aparición de figuras prominentes del arte y la literatura en el siglo XX, entre las que descuella García Márquez.

Pero lo que resulta más interesante es descubrir que fue la literatura –o el intento de mantener publicaciones literarias– el cauce para tratar de construir “civilización”. La dicotomía civilización/barbarie permea todo el siglo XIX colombiano, sin distinción regional. Para los años en que nos ocupamos, el “regionalismo” encuentra sus raíces en la organización federal de la República, acentuada durante los gobiernos liberales en el llamado Olimpo Radical (1863-1886). Las publicaciones del Caribe dejan ver algunas de esas preocupaciones por competir cultural y económicamente con otros Estados colombianos:

La voluntad, señores, es la que nos falta para ponernos a la altura de Antioquia, Bolívar, Cundinamarca i varios otros Estados; Panamá, ya he dicho, no tiene por qué

quedarse atrás, porque él está llamado a ser el principal Estado de nuestra República; tanto por su posición topográfica, cuanto por su comercio i por muchas otras cosas. I nosotros, que componemos la juventud istmeña, debemos ponernos en guardia, para rechazar los inconvenientes que se presenten, i poder ser útiles en el porvenir. (“Invitación para la formación de una Sociedad Colectiva”, *Eco juvenil*, No. 1, 20 de Jul. 1876: 2)

En su condición de Estados libres, cada uno debía dirigirse independientemente por el camino de la civilización, cuyos rasgos parecen estar bien definidos. Los progresos materiales e industriales eran cruciales, la construcción de mercados públicos, de vías férreas, “el acueducto, los telégrafos, teléfonos fábricas de aceite, jabón y otras [sic]” (“El país progresa”, *La Inspiración*, No. 13, 1 feb. 1882: 2). Sin embargo, el progreso intelectual recibía igual importancia en el sentido en que sólo por medio de éste podían mantenerse y consolidarse las costumbres y moral propias de una “nación civilizada”.

Y era la juventud, una especie de “segunda generación” tras la independencia, la llamada a impulsar ese progreso intelectual. El *Eco Juvenil* de Panamá en 1876 publicaba los pormenores de la Sociedad Literaria “Juventud Unida”. En *El Cachifo*⁸², periódico de la misma ciudad, se criticaba a los “enemigos del adelanto de la juventud” (“Remitidos”, No. 2, 19 de ene. 1875: 3). La publicación *La Aurora* estaba dedicada a la “juventud cartajenera” y en general estaba “A disposición de la juventud de toda la República” (Portada, 1869?).

La juventud significaba la esperanza de un porvenir, la voluntad de construir empresa para beneficio común. La asociación era, entonces, otra característica propia de lo “civilizado”, en tanto se encaminase a realizar acciones “nobles”; esto es, acciones que impactaran los espacios y modos de ser públicos para que *dejaran de ser* “bárbaros”. Esto se ve más claro cuando leemos las denuncias de Salvador Camacho Roldán en contra de las asociaciones políticas artesanas:

[...] según mi impresión personal no son dañinas todas las consecuencias de las sociedades políticas; el peligro en ella consiste en la ignorancia de los que las componen, que por esta causa pueden ser fácilmente extraviados a sentimientos coléricos y antisociales, pues es sabido que la cólera y la desconfianza o la suspicacia son la tendencia generales de los espíritus incultos, así como el dominio sobre las pasiones la primera muestra de lo que se llama civilización. (Camacho 83)

El uso de capital privado para generar transformaciones en los espacios y modos de ser públicos es una fiel muestra del interés civilizatorio de la juventud encargada de mantener el honor de la libertad conseguida en las luchas contra España. De ahí los esfuerzos de las sociedades por exhortar a otros jóvenes a la ayuda intelectual y económica para sus periódicos. Es recurrente leer en aquellas páginas la ineptitud e inactividad en la que ven los jóvenes a su país:

Un pueblo indiferente a sí mismo está próximo a la esclavitud. El pueblo peninsular es víctima de esa dolencia, luego su desmembramiento no tarda en ser una realidad. El camino está trazado por sus hijos, sí, por sus hijos que tienen por padre la inacción, al indiferentismo culpable, mas que culpable, criminal [sic]. (“La España”, *El Cachifo*, núm. 6, 14 de Feb. 1875: 3)

El caso del *Eco Juvenil* muestra cómo una asociación con fines culturales, la “Juventud Unida”, usaba su periódico como órgano para difundir todas sus actividades: publican desde los pormenores de las actas de sus reuniones hasta los movimientos de tesorería. El periódico era también un medio de demostración pública de que efectivamente se desarrollaban las actividades propuestas por la “Juventud Unida”, autodenominada Sociedad Literaria.

Y es que la literatura era una suerte de vía de acceso a otras actividades culturales e intelectuales. Un periódico literario no sólo se dedicaba a la publicación de textos literarios, disertaba también sobre la educación, la música, el teatro o la historia, y por supuesto la política.

⁸² Muchacho joven.

El interés por las bellas letras revela un gusto por todo aquello que se consideraba “culto” y civilizado, pero que no encontraba un apoyo suficiente en el país. Es común encontrar insatisfacción hacia el impulso que se da a la escritura, como lo expresa *La Inspiración*, de Barranquilla: “A pesar de sus gastos no remunerados y de lo árduo [sic] que se hace en este país la redacción de una hoja cualquiera, no hemos omitido esfuerzo alguno por seguir con nuestro ensayo literario” (No. 13, 1 de feb. 1882: 1).

La designación de la labor de este periódico como un “ensayo literario” indica que se veían a sí mismos como principiantes, pero también como incitadores, contra todo pronóstico, de las bellas letras, como también lo muestran periódicos como *El Estudio*: “hemos podido al fin llevar a efecto la publicación de un periódico literario, que sirva de sano abrevadero a toda inteligencia que quiera ensayar sus fuerzas o derramar su luz sobre los horizontes sin límites del universo intelectual” (“Prospecto”, *El Estudio*, No. 1, 1 de feb. 1879: 1). Varios de ellos harán gala de las dificultades, en un intento por ensalzar sus propias voluntades: “La carrera de la letras, porque abrigais las simpatías que abriga mi alma, es, sin duda alguna, la que presenta más dificultades” (“Remitidos”, *El Cachifo*, No. 4, 31 de ene. 1875: 3). La lectura y escritura como actividades del mundo civilizado habían sido propiciadas por la imprenta y, en ese sentido, era considerada como el “sostén de las naciones”.

En tanto hay una falta de aquello que “caracteriza” a una nación, los periódicos literarios, antes que ser órganos de difusión de las “letras”, se convierten en “manuales de instrucción”, en observadores de la moral y costumbres públicas. Se aprestan a responder la pregunta popular autoformulada: ¿Cómo se vive en la civilización? El uso del lenguaje literario para reseñar los eventos importantes como las fiestas patrias, los certámenes en los colegios o los hechos históricos evidencia otras dos cosas: la literatura es el medio para aleccionar y domesticar a la barbarie, pero también –para usar los términos de Foucault– el dispositivo de control de la sociedad sin instrucción.

Los principios de la Revolución Francesa y la República son salvaguardados por aquellos que han recibido la debida instrucción. La libertad de prensa se consagra en la afirmación de los sujetos educados. Quienes elaboran los periódicos se embarcan en la aventura de exhibir dos de sus patrimonios: el intelectual y el económico. Pero en esa aventura no participa, en la Colombia de entonces, ninguno de los grupos sociales populares. Uno de los episodios más interesantes de la revolución Artesana de 1854, es la rápida y decidida respuesta militar en ofensiva contra el aparente gobierno popular del general Melo, cuyo ingrediente particular es la unión de conservadores y liberales en “defensa de la legalidad”. Esto llevó al poder a algunos de los más prominentes políticos de las filas de ambos partidos. Y lo que siguió en la historia fue el intento, a veces desesperado, por evitar que algún caudillo arrebatara las pretensiones de las oligarquías republicanas, como el caso del general Mosquera.

El periódico *El Manzanares* dibuja de manera muy interesante el panorama: la Costa era federalista, excepto algunos enemigos guajiros y los panameños “traidores” (se decían federalistas pero apoyaron las fuerzas gubernamentales); Bolívar y Magdalena apoyaban al general Mosquera que avanzaba desde el Cauca mientras Arboleda viaja desde Europa para hacerle frente a la carrera militar del caudillo.

Epílogo (conclusiones)

El proyecto de nación republicana, liderado por las elites políticas e intelectuales de la época, se enmarca en un proceso que busca reformar las estructuras mentales en una patria subyugada que recién se ha emancipado. Su principal instrumento en el ámbito público es la prensa, y la literatura el dispositivo más eficaz de civilización. En este sentido, toda creación literaria (sobre todo los periódicos) tiene un marcado sentido instrumental, una función política y social.

Aunque la “domesticación de la barbarie” es una de las prioridades del proyecto de nación republicana, la literatura es apenas la manifestación de unos pocos instruidos, los llamados a “civilizar” a su pueblo. Esto se evidencia en la prácticamente nula participación de las clases populares en la prensa literaria del siglo XIX colombiano.

No deja de ser sorprendente el enorme influjo de “lo europeo” en cada ámbito costeño, y cómo éste permea casi toda la estructura social, tejiendo sus relaciones políticas y manifestaciones artísticas. El progreso y desarrollo se asocian a los principios consagrados en la Revolución Francesa y al modo de vida de las naciones republicanas de Europa occidental. En este sentido, todas las demás cosmovisiones y manifestaciones populares que se consideran “bárbaras”, o que no encajan en un proyecto republicano así, son segregadas, eclipsadas o silenciadas.

El insistente clamor que corre por las páginas de los periódicos, en relación con la dificultad de llevar a cabo sus empresas, se muestra como un intento por ensalzar esa labor “civilizadora” de las elites. Sin embargo, el carácter tan efímero de las publicaciones no solo corrobora su discurso, sino que advierte de la enorme voluntad que tuvieron por usar la prensa como el instrumento para articular un proyecto de nación republicana.

Un paneo inicial a las publicaciones caribeñas muestra las enormes diferencias cualitativas entre unas y otras. Aunque son enormes las similitudes lingüísticas y los propósitos políticos que articulan la prensa de estos años, aquellas disparidades exaltan la variedad, complejidad y exotismo del vasto territorio caribeño colombiano, lo que hace tan interesante una aproximación analítica de este tipo.

Bibliografía

Acosta Peñalosa, Carmen Elisa (2005). Bibliotecas ideales en la prensa neogranadina (Colombia, mitad del siglo XIX), *Ayer*, 58 (2), p.137 - 154

_____ (2009). *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*. Bogotá: Universidad Nacional.

González Stephan, Beatriz (1994). Escritura y modernización: La domesticación de la barbarie, *Revista Iberoamericana*, LX (166 - 167), p.109 - 124

Gordillo Restrepo, Andrés (2003). El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX, *Fronteras de la historia*, (8), p. 20 – 63.

Jaramillo Uribe, Jaime (1970a). *Antología del pensamiento político colombiano*. Bogotá: Talleres gráficos del Banco de la República.

_____ (1970b). *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Temis.

_____ (1995). Etapas y sentido de la historia de Colombia, en: Melo, J. O. (Coord.). *Colombia hoy Perspectivas hacia el siglo XXI*, Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, p. 25-56.

Martínez, Frédéric (2001). *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*, Bogotá: Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos.

Melo, Jorge Orlando (1995). La República Conservadora, en: Melo, J. O. (Coord.). *Colombia hoy Perspectivas hacia el siglo XXI*, Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, p. 57-101.

Tirado Mejía, Álvaro (1995). Colombia: siglo y medio de bipartidismo, en: Melo, J. O. (Coord.) *Colombia hoy Perspectivas hacia el siglo XXI*, Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, p. 103-178.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Uribe de H., María Teresa; Álvarez G., Jesús María (2002). *Cien años de prensa en Colombia, 1840 – 1940*, Medellín: Ed. Universidad de Antioquia.

UN CARIBE DE MAYRA MONTERO DESDE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN

Katia Viera

Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana / Universidad de La Habana

Y sueñas con las nubes puras sobre tu isla, cuando el
alba verde crece lúcida en el seno de las aguas
misteriosas.

Saint-John Perse, "Imágenes para Crusoe"

Los campos de estudio de la historia y de la literatura como disciplinas independientes estuvieron diseccionados durante mucho tiempo. Sin embargo, con la llegada del siglo xx las fronteras entre ambas ciencias se ensancharon, a partir de análisis estilísticos de discursos historiográficos y de revisiones de fuentes históricas en textos de ficción. Se enriquecieron, entonces, ambas disciplinas porque no solo se atendió al contenido histórico del texto, sino que también se analizaron sus procedimientos y estilos.

En el caso particular de América Latina y el Caribe, la tendencia a integrar ambas ciencias se ha sistematizado por la naturaleza de los discursos que inauguraron la literatura de estos espacios. Los géneros o clasificaciones del discurso histórico y literario (cartas, crónicas, relaciones, comentarios) ofrecen una visión que, por un lado, quiere ser lo más exacta y objetiva posible (historia), y por otro - en ese intento por demostrar y marcar todos los espacios- recrea una realidad inexistente, imaginaria, creída y anhelada por muchos (ficción). De ahí que cada receptor tenga la posibilidad de leer estos textos desde la historia, desde la literatura o desde una perspectiva histórico-literaria, como pretenden proponer los más recientes estudios.

A la luz de estos nuevos enfoques del discurso histórico-literario se reformulan criterios para el análisis de la ficción histórica en América Latina. Los trabajos de teóricos como Hayden White, Michel de Certeau, Seymour Menton, Magdalena Perkowska, Beatriz Pastor y Fernando Aínsa resultan referencia imprescindible para formular y esclarecer con precisión los términos del debate.

Dentro del gran espectro de narrativas históricas producidas en América Latina y el Caribe, la novela *Como un mensajero tuyo*⁸³ escrita por la cubano-puertorriqueña Mayra Montero, constituye un marco de referencia para ilustrar, en una obra concreta, las nuevas maneras de presentar, desde la ficción, la historia cultural caribeña. El análisis de esta permite situarla en lo que se ha dado en llamar Nueva Novela Histórica o Novela Histórica Posmoderna, pues en ella se retoma un suceso histórico para ofrecer una visión plural, heterogénea y enriquecida por muchos de sus actores sociales, de un mismo acontecimiento del pasado.

Entre tantos investigadores que han discutido las diferencias y semejanzas entre historia y ficción,⁸⁴ resultan referencia ineludible el uruguayo Fernando Aínsa y el norteamericano Hayden White. El primero considera que ambos discursos utilizan estrategias narrativas similares para comunicar la información y constituyen relatos que estructuran la realidad a través de fuentes documentadas históricamente. Sin embargo, la intención con la que se escribe un texto es -para Aínsa- la que define las características del discurso histórico y las del ficcional. Criterio este que resulta muy problemático porque las lecturas de un tipo de discurso pasan, en última instancia, por convenciones culturales y epocales. Cada lector asiste a dos discursos diferentes en cuanto a la estructuración de los contenidos utilizados pero, no existe (afortunadamente) una fórmula para considerar qué es lo histórico o qué lo ficcional. Por tanto, los distintos motivos por los que se considera en una u otra época un texto como historia o como historia novelada develan, no solo las mutaciones de sentido, sino también el objetivo último de la literatura: provocar diversas miradas de un mismo texto.

⁸³ Mayra Montero: *Como un mensajero tuyo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.

⁸⁴ Siempre que me refiera en el texto a ficción, estaré apuntando hacia la reinterpretación de la historia a través de recursos textuales que le son particulares a la ciencia literaria, como por ejemplo: el narrador, los personajes, las descripciones poco objetivas de los ambientes.

Para el teórico Hayden White lo que verdaderamente distingue un discurso de otro es su contenido y no su forma. El texto histórico pretende mostrar hechos reales, mientras que el literario recrea acontecimientos inventados por el narrador. Para White es intrascendente la forma textual porque se puede narrar (relacionar, comentar, cronicar) sin perder el efecto de ficción o de realidad. Lo que interesa es el contenido de los textos porque produce significados para la humanidad.

Ambos investigadores perciben la historia y la literatura como formadoras de imaginarios sociales. La esencia de ambas disciplinas está en la necesidad de crear significados. Al final, no interesa tanto si un discurso es más o menos literario, creíble, verdadero; importa sobre todo por su capacidad de demostrar un resultado.

Con el devenir del tiempo, las distintas maneras de abordar la historia fueron transformándose. Los siglos XIX y XX en América Latina y el Caribe, muestran el desarrollo vertiginoso de la narrativa histórica. En el primero de estos siglos, este tipo de novela tuvo como objetivo fundamental delinear los estados emergentes americanos y constituía una extensión de la historia oficial.

En la segunda mitad del siglo XX⁸⁵ la novela histórica comienza a adquirir particulares características. El investigador Seymour Menton en su libro *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992* ha destacado seis rasgos diferenciadores de este tipo de discurso en comparación con la novela histórica tradicional del XIX. Ellos son:

1. Subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas. /2. Distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. /3. Ficcionalización de personajes históricos. /4. Metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación. /5. Intertextualidad. /6. Lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. (Menton 1993)

Diez años más tarde de la aparición del libro de Menton, Fernando Aínsa, en *Reescribir el pasado: Historia y ficción en América Latina*, agregó de manera muy lúcida otros elementos a partir de los cuales puede analizarse una nueva novela histórica. En el mencionado libro apunta los siguientes aspectos:

1. La relectura y cuestionamiento del discurso historiográfico. 2. La abolición de la distancia épica. 3. Degradación de los mitos constitutivos de la nacionalidad. 4. La textualidad histórica del discurso y la invención mimética. 5. Tiempos simultáneos. 6. Multiplicidad de puntos de vista y verdad histórica. 7. Diversidad de modos de expresión. 8. La reescritura del pasado por el arcaísmo, el pastiche y la parodia. 9. La reescritura de otra novela histórica. (Aínsa 2003)

Tanto las clasificaciones de Menton como las de Aínsa son válidas para el análisis de una nueva novela histórica. Puede verse uno y otro modelo como complementarios; uno no excluye al otro. De hecho, la textualidad histórica del discurso de la que habla Aínsa establece una estrecha relación con la intertextualidad que propone Menton. Estas dos características tienen un común objetivo: utilizar el texto histórico como sustento para la narración. Otro tanto sucede con la multiplicidad de puntos de vista (Aínsa) y lo dialógico (Menton) ya que a través de diversas perspectivas se enriquece el discurso de una novela. Estos investigadores en sus clasificaciones consideran a la parodia como un principio estructurador de la nueva novela histórica. Este recurso se concibe a partir de la existencia de un texto que pueda criticarse, deconstruirse. El carácter metaliterario e intertextual de esta produce un discurso bi-textual, dialógico relacionado con un texto que intenta provocar autorreflexión, autoconocimiento, transgresión crítica, subversión ideológica.

La nueva novela histórica de América Latina y el Caribe ofrece una visión crítica del pasado; permite reconocer al héroe desde su instancia más vital; se sustenta a partir de una documentación

⁸⁵ Autores como Seymour Menton, sitúan el inicio de la Nueva Novela Histórica con *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, es decir, en 1949. Otros autores -Aínsa, por ejemplo- alejan más el tiempo y colocan el comienzo alrededor de 1970.

histórica o desde la invención; se diluye en un tiempo histórico y otro ficcional; permite la confluencia entre lo histórico/cotidiano y lo simbólico/real; y relee la historia a partir de las necesidades del presente.



Todas las nociones teóricas esbozadas anteriormente son constatables en *Como un mensajero tuyo*. Esta novela constituye una reinterpretación del histórico e incierto suceso de la explosión, el 13 de junio de 1920, de una bomba en el Teatro Nacional de La Habana, a partir de la cual desaparece anónimamente el cantante italiano Enrico Caruso, quien en ese momento interpretaba la ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi. A través de una prosa fragmentada en diversas partes –pero construida coherentemente y relacionada con la multiplicidad de puntos de vista de un mismo fenómeno y del propio caos que creó este acontecimiento en el imaginario de personas de los años 20, y que pervive en los 50 y hasta en los 70–, el discurso total de la novela adquiere relevancia formal y estilística. Ella está relatada por distintas voces narrativas dentro de las cuales sobresalen dos: la de Aida Petirena Cheng, aquella bella joven cubana, mulata y achinada, amante de Caruso, y la de su hija Enriqueta Cheng, quien escribe cuidadosamente y “tal como dicta” su madre, la “detallada” historia que se le va narrando.

Este relato histórico –que resulta provechoso desde el punto de vista ficcional, pues creó en su momento un ambiente de confusión, misterio y hubo muchos detalles nunca develados, ni revelados, de los cuales se aprovecha magistralmente Mayra Montero–, parece ser utilizado en la novela solo como plataforma para esbozar situaciones más trascendentes; como por ejemplo, los dilemas de la verdad, de lo verosímil, de lo “realmente” histórico, de la vida cotidiana sesgada por aquel acontecimiento a partir del cual, como muy bien apunta uno de los personajes de la historia, “a largo plazo, el que más y el que menos salió de allí con su cadáver a cuestas”.⁸⁶

Como si todo ello fuera insuficiente, este entorno narrativo propicia, además, la creación de un ambiente culturalmente complejo, pues son presentados algunos elementos que tipifican y definen la imagen de una Cuba esencialmente caribeña. Aquellos toman nota de la cultura profundamente mestiza que aquí pervive, de la pluralidad lingüística, del desconcertante y diferenciado entorno natural caribeño y del europeo, de la religiosidad. De manera que la historia central que está dada por el suceso de la bomba que acabaría con Caruso en 1920, se subordina a otras que le van dando cuerpo y sentido a lo que significa un suceso aislado; se va haciendo una historia cultural a partir del imaginario de las diversas personas que estuvieron involucradas desde distintas posiciones con este fenómeno.

En esta compleja narración, la confluencia entre los lugares históricos y los simbólicos puede ser dividida a partir de los tres personajes protagónicos de la novela. Sería posible pensar que existen entre Aida, Caruso y Enriqueta dos instancias espaciales que los definen e identifican: la del entorno físico, dividida en interior y exterior y la del entorno simbólico, marcado por los deseos de cada uno de estos personajes. Aida y Caruso poseen en común el espacio físico interior de la cocina del hotel Inglaterra, cerrada en sí misma, donde comenzó toda una larga, misteriosa, y silenciada historia de amor que perdura hasta casi el momento de la muerte de ella. El otro espacio que les es afín es el de los exteriores, el de La Habana, Matanzas, Santa Clara, Trinidad. Es en este espacio abierto donde la historia se proyecta hacia fuera, sale al público. Los lugares simbólicos de ambos van en sentidos opuestos: el de Aida está enclavado en su memoria, capaz de reconstruir antes de su muerte la historia que marcó su vida. El espacio simbólico de Caruso está en el regreso a Nápoles, ese lugar donde pasó su niñez y que es recordado desde Regla: “le parecía mentira que, en un pueblo tan lejano y negrero como Regla, él hubiera encontrado nuevamente aquel sabor, el alimento de su infancia”.⁸⁷

Por su parte, el espacio interior de Enriqueta Cheng está marcado por la casa, un ambiente cerrado, desde el cual su madre relata una historia también encerrada en sí misma; mientras que, el espacio exterior está representado por los testimonios ofrecidos, los cuales, sin duda alguna, intentan establecer una apertura y un enriquecimiento del relato de Aida. Parece ser que el espacio simbólico de Enriqueta es la escritura misma de la historia de su madre y la de los personajes testigos; y la suma de estos dos núcleos ficcionales es la que le permite a Enriqueta saber que era “la parte más importante de lo que ocurrió, el fruto de esa locura, de esa bomba que revolvió a La Habana entera”.⁸⁸

⁸⁶ Mayra Montero: *Ob. cit.*, p. 153.

⁸⁷ Mayra Montero: *Ob. cit.*, p. 80.

⁸⁸ Mayra Montero: *Ob. cit.*, p. 184.

Por otro lado, en el entorno de la novela la personalidad histórica de Enrico Caruso es desacralizada, pues se escoge para su representación su peor etapa de cantante, como dejan entrever algunos de los testimonios que sobre su persona se ofrecen. Además, las opiniones que sobre él se dan no giran en torno a su relevancia musical, al gran tenor que fue; ahora es visto como un hombre prepotente, atormentado por el calor del espacio caribeño, inmerso en la mafia, el robo, y como si fuera poco, adentrado en los avatares de la santería cubana. A propósito de esto último, uno de los testigos de aquel suceso, Arturo Cidre, un cronista social, dice mientras conversaba con Enriqueta:

(...) “un hombre [...] me confió que el Commendatore había huido a Regla, a ese pueblo de brujos y santeros, el último lugar donde a nadie se le ocurriría buscarlo. De allí viajó a Matanzas y estuvo en la laguna de San Joaquín, una laguna que se suele usar para despojos y limpiezas, y sabe Dios qué otros oscurantismos. ¿Se imagina al divo Caruso desnudándose entre babalawos, cantando con ellos y permitiendo que le pasaran una paloma por la entrepierna?”⁸⁹

Este comentario, que sin dudas, delata el tono despectivo y desacralizador de quien lo emite, resulta altamente significativo si se contrasta con la visión que de este fenómeno ofrece Aida, que creía en estos rituales y para quien Caruso estaba adaptándose muy bien a la situación que era impuesta por los orishas de la religión. Ella misma después del despojo que se le hace a Caruso cuenta: “Pensé que Enrico iba a estar quejoso o triste, pero fue todo lo contrario, parecía **más tranquilo**. Por el camino, de regreso me preguntó qué era el *aché*, y le contesté que era la bendición, la fuerza fina, la maña que a cada cual le daban los orishas.”⁹⁰ Si este fragmento se extrae fríamente de su contexto, no se entendería a cabalidad por qué se asume que Caruso se interpenetra en este mundo. Sin embargo, apenas en cinco líneas más abajo, Aida hace contrastar la actitud de Caruso y la de Zirato, uno de sus asesores italianos: “Le vi [a Zirato] en los ojos que se **asombraba** de vernos tan mojados, y a Enrico quemado por el sol.”⁹¹ Por tanto, hay dos posiciones claramente diferenciadas entre estos dos italianos, uno que ha tocado el fondo del ambiente cubano y para el cual el despojo espiritual ha sido natural; y otro que ha estado en las afueras del ambiente habitual de Cuba y no entiende nada de lo que pasa; es decir, frente a la tranquilidad del primero, se proyecta el asombro del segundo.

Aquellas imágenes degradadas de Caruso –las cuales por añadidura toman nota de los procesos de aplanamiento del personaje italiano–, son modificadas por la propia Aida que lo presenta, desde dentro, como un hombre sentimental, sensible, entregado a los placeres y a la intensidad del amor que ella le brinda. Esta contraposición de perspectivas entre Aida y los testimoniados es la que permite que el personaje de Enrico sea matizado y que se le perciba como a un ser humano flexible, que vive y padece como otro cualquiera y que, además, ha sido envuelto por un espacio capaz de refuncionalizarlo todo, incluso a él mismo.

Por otra parte, la novela alude explícitamente a textos de Guiseppe Ungaretti, la ópera *Aída*, los cantos y cuentos yorubas y a artículos aparecidos en revistas y periódicos de los años 20. Estos recursos intertextuales permiten establecer conexiones entre el texto total de la novela –aquel que es escrito por Enriqueta a petición de su madre y el que es transcrito por ella misma a partir de los testimonios de los testigos– y la partitura de la composición de Verdi, las tradiciones yorubas y el epílogo. Todos ellos evidencian la interconexión entre la historia y sus paratextos, los cuales tributan al contenido alegórico y cultural de la novela. Se establece un paralelismo simbólico entre la historia de la ópera *Aída*, y algunos de los mitos y leyendas del panteón afrocubano, lo cual se hace explícito en los comentarios del babalawo Calazán cuando escucha el resumen del argumento de la obra que hace el propio Caruso. El carácter trágico de la figura de este último es detallado por las premoniciones de los santos de aquella religión: al llegar a La Habana, su destino ya había sido adelantado por los orishas. De esa manera, estética y ficcionalmente, se va actualizando, detallando, releyendo y recreando, desde el presente, un discurso oficial que tiene como protagonista al ilustre tenor italiano Enrico Caruso. Sin embargo, si se da un paso más allá en el análisis, se detecta el interés del discurso total del relato por recrear el ambiente culturalmente complejo en el que se dan cita las diversas acciones de la novela: el Caribe.

⁸⁹ Mayra Montero: *Ob. cit.*, p. 72.

⁹⁰ Mayra Montero: *Ob. cit.*, p. 124.

⁹¹ Ídem.

Este texto, además, a la manera del propio ambiente caribeño que recrea, posee una diversidad de modos de expresión en la que se presenta el testimonio, la entrevista, la noticia, la crónica, la narración en primera persona, el canto religioso, el cuento mágico de las prácticas religiosas de origen africano y chino, el comentario de un hecho cultural mundano; todo ello combinado a partir de las dos instancias lingüísticas principales: el discurso oral y el escrito.



En *Como un mensajero tuyo*, Mayra Montero, sin apartarse de la narrativa histórica, se escuda en un acontecimiento que presenta una verdad historiada y reconocida, para ofrecer un texto marcado por la sublimidad del lenguaje y de las imágenes. Texto que se hace verosímil –a la manera de la Crónica de Indias– gracias a los testimonios de algunos testigos involucrados en el acontecimiento, a las pormenorizaciones de lugares y sucesos; a las enumeraciones detalladas; a la exactitud de las fechas. Sin embargo, es lícito pensar que el desarrollo vertiginoso de la ficcionalización de la historia en el contexto caribeño se dirige hacia una preocupación más amplia que no solo está en recrear un período histórico concreto o un hecho aislado. Esas preocupaciones van encaminadas a la búsqueda y afirmación de una identidad propia a partir de las esencias más profundas de la cultura caribeña.

Parece ser que la narrativa histórica contemporánea, nacida de una profunda crisis de la representación, ya en la literatura, ya en la historia, busca distintas formas para reflejar su problemática relación con lo real. Por ello, en *Como un mensajero tuyo* las imágenes concretas de la historia oficializada se subordinan a la presentación de ideas filosóficas y simbólicas que tienen como protagonista a un espacio cultural múltiple inundado de mestizajes, plurilingüismo, caos, fragmentos, relaciones dramáticas entre los paisajes caribeños y europeos; y, también, a un espacio desbordado de pasiones y energías.

La variedad de los elementos que enriquecen esta narración es la misma con que está compuesta la isla; resultado de la llegada de distintas culturas, intersección de numerosas civilizaciones. Aquí se combinan virtuosamente elementos de los mitos y leyendas de origen africano y chino, junto con aspectos sociales que señalan el interés hacia las múltiples creencias que conviven en Cuba, elemento este imprescindible para acercarse a la comprensión del país y del entorno caribeño. Todas las estructuras estético-narrativas de esta novela histórica posmoderna, a saber: reinterpretación de la historia, simultaneidad de tiempos, multiplicidad de puntos de vista, diversidad de modos de expresión, ficcionalización de personajes históricos, intertextualidad, espacios yuxtapuestos, distorsión de la historia a partir de omisiones; confluyen en la creación y construcción de una imagen del Caribe desde una realidad histórica cubana muy particular.

En esta novela, impresiona –como en toda verdadera obra artística– la construcción de un texto en el que se reconoce el contenido histórico y ficcional del relato, al héroe desde su instancia más vital, la confluencia entre lo histórico-cotidiano y lo simbólico-real, la relectura de la historia a partir de las necesidades del presente; pero en el que también y sobre todas las cosas, confluye armónicamente un distinguido tenor italiano que canta ópera a la vez que, cantos rituales de origen africano junto a babalawos cubanos; un hombre que canta en italiano, y luego lo hace en lengua ritual africana. Sin duda alguna, subyace en este texto histórico-ficcional una imagen del Caribe plural, espacio que es capaz de asimilarlo todo y de refuncionalizarlo a su antojo, lugar que es a la vez nuestra casa, nuestro sufrimiento, nuestro *jardín invisible*.

Bibliografía

Aínsa, Fernando (2003). *Reescribir el pasado: Historia y ficción en América Latina*. Editorial Celarg, Venezuela .

Barthes, Roland (1987). *El discurso de la historia*, Ediciones Paidós, España.

Álvarez, Luis y Margarita Mateo (2005). *El Caribe en su discurso literario*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México.

Montero, Mayra (2001). *Como un mensajero tuyo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Pereda, Rosa (1998). “El Misterio de Caruso”, *Babelia*, no. 338, 2 de mayo: 11.

Perkowska, Magdalena (2006). “La novela histórica contemporánea entre la referencialidad y la textualidad: ¿una alternativa falaz en la crítica latinoamericana?”, *Confluencia*, vol. 22, no. I: 23-35.

Rodríguez Rivera, Guillermo (2006). *Por el camino de la mar o Nosotros los cubanos*, Ediciones Boloña, La Habana.

Sánchez, Luis Rafael (1987). “El esplendor narrativo de Mayra Montero”, *El Mundo*, 4 de junio: 56.

White, Hayden (1992). *El contenido de la forma*, Ediciones Paidós, España.

_____ (2003) *El texto histórico como artefacto literario*, Ediciones Paidós, España.

A IDENTIDADE CRIOLA NOS POEMAS *ME GRITARON NEGRA*, DE VICTORIA SANTA CRUZ, E *ÁFRICA GRITA*, DE LUCRECIA PANCHANO

Josinaldo Oliveira dos Santos⁹²

Sebastião Alves Teixeira Lopes⁹³

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar 2 poemas (*Me gritaron negra* e *África Negra*) das poetisas Victoria Santa Cruz (peruana) e Lucrecia Panchano (colombiana). Esses poemas narram o eu-lírico sobre o grito de liberdade na abertura de espaço para as mulheres negras, crioulas, pobres e latino-americanas, havendo uma ruptura com o mundo do colonizador. Este trabalho se embasou através da tendência literária pós-colonialista e dos teóricos Bhabha (1994), Hall e Gay (2003). A poesia pós-colonialista descreve a luta de um povo contra as situações de opressão, a revolução crioula gerou um movimento popular com mensagens revolucionárias, devido à ausência de voz na sociedade e desiludidas com o governo e com as péssimas condições sociais. Procurando relacionar os poemas à época, criando pontos de ligações entre os poemas aos acontecimentos de sua geração, como a cultura, a política e o social. Demonstrando através da identidade do oprimido às circunstâncias sociais e conscientes de seu dever de fazer o bem-comum, comunicando suas percepções críticas sobre a realidade do seu povo.

Palavra-chave: Identidade Crioula. Cultura. Literatura.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar 2 poemas (*Me gritaron negra* y *África Negra*) de las poetisas Victoria Santa Cruz (peruana) y Lucrecia Panchano (colombiana). Esos poemas narran el yo-lírico sobre el grito de libertad en la apertura de espacio para las mujeres negras, criollas, pobres y latino-americanas, teniendo una ruptura con el mundo del colonizador. Este trabajo se basó a través de la tendencia literaria poscolonialista y de los teóricos Bhabha (1994), Hall e Gay (2003). La poesía poscolonialista describe la lucha de un pueblo contra las situaciones de opresión, la revolución criolla generó un movimiento popular con mensajes revolucionarios, debido a la falta de voz en la sociedad e iludidas con el gobierno y con las pésimas condiciones sociales. Buscando relacionar los poemas a la época, creando puntos de conexiones entre los poemas a los hechos de su generación, como la cultura, la política y el social. Demostrando a través de la identidad del oprimido a las circunstancias sociales y conscientes de su deber de hacer el bien-común, comunicando sus percepciones críticas sobre la realidad de su pueblo.

Palabras-clave: Identidad Criolla. Cultura. Literatura.

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar os poemas *Me gritaron negra* e *África grita*, poemas de Victoria Santa Cruz (peruana) e Lucrecia Panchano (colombiana). Estes poemas narram o eu-lírico sobre o grito de liberdade das mulheres negras, crioulas e latino-americanas.

⁹² Aluno do mestrado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Piauí. Professor da Universidade do Estado do Piauí-UESPI. email: donjosinaldo@hotmail.com

⁹³ Orientador, professor e doutor da Universidade Federal do Piauí-Brasil-UFPI. email: slopes10@uol.com.br

Este trabalho se fundamentou através da tendência literária pós-colonial, tendo uma ruptura com o mundo do colonizador, como tema central a voz do oprimido através da identidade latino-americana. Como também das teorias de Bhabha (1994) e Hall e Gay (2003).

As poetisas Victoria Santa Cruz e Lucrecia Panchano revelam em sua poesia de cunho político-ideológico da incessante busca da essência da politização. No geral, a simplicidade da vida em sociedade com o ambiente político é a base de seu processo criativo.

A poesia de resistência evidente descontente com a caminhada da sociedade e, através das estratégias da metalinguagem, demonstra os problemas existentes entre a linguagem e a realidade. Há, na poesia esta luta de espaço e voz, sua arte contesta o caos das realidades vividas nos seus países: as desigualdades sociais geradas pelos excessos dos colonizadores, como também do machismo. Suas experiências se refletem no objeto de sua criação.

O objetivo deste estudo é marcar o discurso ideológico das poetisas no contexto histórico vivido por elas, de acordo com seus textos poéticos, porque sua poesia é filosoficamente capaz de uma nova verdade, fruto de sua realização imaginação e seu processo criativo. Compreender a poética específica e suas concepções ideológicas, o olhar sensível que dirige as coisas simples da vida que, por sua vez, levam o leitor a reflexões profundas sobre a mulher e sua busca. Para tanto, serão eleitos textos poéticos, a fim de identificar através da metalinguagem, a constituição do significado de seus poemas.

Assim, os poemas que serão analisados aqui, seguem uma ordem que as autoras, em seu processo criativo, desconstroem para criar, ou melhor, resignifica as suas experiências de suas preocupações e permite, através do texto, o diálogo com o leitor que está estudando o texto como um centro de referência para várias ações de constituição de sentido, incluindo a ação criativa das autoras não necessariamente têm uma posição de prioridade.

O debate pós-colonial

As origens da teoria pós-colonial são geralmente atribuídas ao *Orientalismo* (1978) de Edward Said, assim como seus antecedentes imediatos, Frantz Fanon e Aimé Césaire, resgataram também como figuras centrais nas lutas anticoloniais do século XX.

O debate pós-colonial sobre a América Latina tem uma dupla genealogia e até hoje suscita desconfiança e resistência. A partir da década de 1960, pelo menos, a preocupação pela liberação econômica e social dentro do nosso continente levou a examinar o passado colonial e suas consequências na vida moderna para entender melhor as possíveis soluções ao racismo, a exploração econômica e a dependência política dos países da região. Enquanto, com a crise dos estudos disciplinares pela academia europeia, ou seja, com a constituição do pós-estruturalismo e do pensamento pós-moderno como novos paradigmas de pesquisa e reflexão.

Análise do mundo latino-americano adquiriu um maior dinamismo e logrou em quadros comparativos com outras regiões do mundo, especialmente na África e no sudeste asiático, que tinham sofrido suas próprias experiências coloniais e conquistou assim mesmo sua independência política, embora geralmente em meados do século XX, a diferença da América Latina, que conseguiu sua independência no início do século XIX.

A crise das disciplinas acadêmicas e o questionamento da autoridade epistemológica começou a dar nas instituições europeias, sobretudo as francesas, a partir da rediscussão do sujeito humano ocidental já não como objeto de atenção e medida universal do mundo, senão como parte de um cenário maior em que outros processos tomam lugar protagônico. Os importantes trabalhos de Michel Foucault e Jacques Lacan foram mostra de uma ruptura disciplinária que transcendia os métodos e concepções das disciplinas influenciadas pelo estruturalismo e sua visão compartilhada de seus objetos de estudo.

Assim, Foucault, por exemplo, mostrou que cada disciplina criava seu próprio estudo e que, portanto, os discursos científicos ou supostamente objetivos, sobretudo nas ciências humanas e nas ciências sociais, eram rebatidos e transformáveis. Paralelamente, a aparição dos estudos culturais feita pela academia inglesa na mesma década de 1960 abriu o caminho para o debate dos cânones culturais para prestar maior atenção à produção popular e os meios de comunicação social.

A opressão como forma de estagnação intelectual

Liberdade não é algo que você possui, conquistá-la, é a condição humana, sempre e quando nós humanizemos, a nossa condição é superada, alienada ou crítica. Liberdade é pertencente ao tema, é como se uma célula é inserida no corpo humano, de modo que a natureza livre mediante a superação de suas próprias limitações propostas por um sistema ultrapassado. Sem a natureza humana, é o próprio homem, o livre arbítrio, que determina sua própria a sua existência. Liberdade qualifica a independência humana, autônoma e espontânea. Contraditoriamente a realidade vivida, o existencialismo não acredita no poder da paixão.

Compreendendo o fenômeno pertinente ao lugar da mulher dentro do mundo acadêmico poderíamos nos perguntar de que maneira a produção literária latino-americana retoma esta representação de si mesma para, ao praticar esses espaços, situar-se dentro de um mundo marcado pelas correntes migratórias.

A partir dos anos 80 a cultura latino-americana volta à figura negra como estratégia para entrar no mercado da arte e de passagem revitalizar, armados da pertinente carga de experiências periféricas, o imaginário de uma cultura ocidental agônica. Em uma interpretação de Victoria Santa Cruz e Lucrecia Panchano, nada alheia à postura pós-colonial, para a qual estes poemas são sinais de resistência. Seguindo esta lógica, sua inserção como objeto de mudança na dinâmica do mercado denota fraqueza e traição. Curiosamente, dita fraqueza ocorre no momento em que as letras dos poemas tomam para si aqueles traços da barbárie que significaram o fundamento ou de sua exclusão ou de sua entrada a uma outra modernidade.

Porque o olhar daquela tentativa se separa das convicções logocêntricas e eurocentristas. Porém, sobretudo, porque as poetisas se distancia da crença em um cânon quase sagrado como fundamento da cultura ocidental. O ponto é a estratégia de inserção delas dentro da cultura ocidental e a maneira em que se junta às polêmicas acerca da identidade, a modernidade e o mercado.

O pós-colonial como um fenômeno discursivo estratégico, como resultado de um pensamento pós-moderno e pós-estruturalista. Assim, trata-se de uma reescrita do discurso do centro e além disso de uma reescrita do discurso da periferia, de um contra-discurso como discurso subversivo, de reflexão e de tipo crítico, criativo, híbrido, heterogêneo.

A periferia, por seu caráter subalterno, nunca pode fazer a história e por isso somente ficaram duas opções: por um lado o isolamento e a resistência, e por outro a aceitação reprodutora. A questão da identidade é um aspecto muito importante na cultura latino-americana, e o problema de identidade é ao fim uma reclamação de ser reconhecido, de obter uma voz e um espaço.

O pós-colonialismo é uma reação e resistência diante à colonização, ao etnocentrismo, ao eurocentrismo, à hegemonia cultural, e trata de construir e estabelecer uma identidade latino-americana. No entanto, este não é um problema próprio da região, senão um problema eterno até hoje. De todas formas se replanejou no nosso continente e outras partes do mundo no final do século XX, como reação aos fenômenos de globalização.

A literatura é uma ferramenta para interpretar, porém também reescrever a história, ou seja, que a literatura interage com a realidade. Seja real ou fictícia toma parte da história e reflete discursos literários, políticos, econômicos e culturais, mas também os utiliza e os modifica. Dentro de cada discurso um autor tem o poder de definir a realidade e escrever a história, no entanto a literatura, por ser ficção, pode tomar papel como contrapartida do poder. Tradicionalmente, foi o mundo ocidental o que possuiu o poder de escrever a história e definir o desenvolvimento da mesma e por isso a história sobre o terceiro mundo, em grande parte, está escrita por um operador externo. Quijano declara que

Como los vencedores fueron adquiriendo durante la Colonia la identidad de “europeos” y “blancos”, las otras identidades fueron asociadas también ante todo al color de la piel, “negros”, “indios” y “mestizos”. Pero en esas nuevas identidades quedó fijada, igualmente, la idea de desigualdad, concretamente inferioridad, cultural, si se quiere “étnica”. (2014 759)

Conforme o que foi citado por Quijano, a violência epistêmica, orquestrada, estendida e heterogênea estratégia de construir o sujeito colonial como outro, é parte dessa maneira de controlar ao subordinado sem violência física, senão através das mentes dos colonizados.

As consequências diretas da colonização são conhecidas, tanto as culturais, como as econômicas e as sociais, mas as consequências ao longo prazo e as derivadas da descolonização ficaram mais na sombra. Com o pós-colonialismo, as consequências pessoais dos colonizados receberam mais atenção e essas teorias investigam como a história criou identidades pós-coloniais, as quais estão em contraste com as identidades do poder. Podemos ver uma segunda colonização que toma lugar na mente e consiste em controlar a consciência dos colonizados e alterar sua cultura para sempre. Estas relações de poder influem em toda a sociedade e constroem superiores e subalternos em todos níveis. Trata da identidade masculina por cima da feminina, os adultos por cima das crianças, e o moderno ou progressivo por cima do tradicional ou selvagem por exemplo.

A questão da identidade e da cultura

A antropologia e a sociologia pós-moderna e o pós-estruturalismo têm criticado e rejeitado discursos sobre a cultura, em que este conceito está associado com a ideia de coerência, homogeneidade, unidade, permanência, etc. Entre outras coisas, porque não se dar atenção para o problema do poder e os antagonismos sociais, de gênero e étnicos. Dentro do amplo quadro que constitui o pós-estruturalismo e o pós-modernismo desenvolveram diferentes discursos aos do configuracionismo e funcionalismo. Nos discursos pós-modernos sobre a cultura e identidade, estes estão associados ao sincretismo, ao hibridismo, a desordem, a contingência, a heterogeneidade, etc.

Hall e Gay (2003), por exemplo, descrevem como a identidade, tanto pessoal como coletiva, experimentou grandes transformações na sociedade da modernidade tardia, devido à globalização, o enfraquecimento dos estados nacionais e mudanças permanentes e rápidas. Eles argumentam que as identidades nos entregavam um enraizamento, como a nacional, a étnica, a classe ou nacional, encontram-se hoje fragmentadas e deslocadas e a nossa experiência como sujeitos centrados foi prejudicada. Na descrição de Hall e Gay (2003), o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa e essencial. A identidade é mais bem construída, móvel e se forma, como também se reforma em relação como os sistemas culturais que nos rodeiam e nos representam, nos desafiam.

Não vale a pena dizer que a representação é a produção de sentido através da linguagem. A linguagem é um dos meios, através do qual os pensamentos, ideias e emoções são representados em uma cultura. As funções da linguagem como um sistema de representação que o homem usa símbolos para representar conceitos, ideias, etc. Cada texto produz sentido. Seguindo a linha de pensamento desenvolvido por Hall e Gay (2003), usar uma abordagem construcionista compreende que o sentido é construído e mediante a linguagem.

O fato de que se construí sentido por meio de sistemas de representação não implica que não existe um mundo material e real, somente que este não tem sentido por si só, senão que as significações as concedemos mediante o sistema de linguagem (ou outro sistema) que usamos para representar os nossos conceitos. Também não quer dizer que não há total liberdade com respeito ao sentido, se não, não poderiam se comunicar.

Bhabha (1994) expõe o imperativo conceitual e a consistência política do projeto intelectual pós-colonial. Em uma fascinante série de ensaios que explicam por que a cultura ocidental moderna deve ser realocada desde uma perspectiva pós-colonial. Bhabha comenta sobre escritores tão diversos como Morrison, Gordimer, Conrad e Walcott. Retorna para os arquivos do motim indiano e retoma o traumático espaço de *Os Versos Satânicos*. Volta a pensar as questões de identidade, instituição social e afiliação nacional.

As colônias produzem cultura, enquanto os centros metropolitanos produzem discursos intelectuais que interpretam a produção cultural colonial e se reinscrevem novamente como o

único lugar de enunciação. Assim, a leitura a partir dessa perspectiva de transferência, quando o Ocidente retorna a própria razão, após longos períodos de relações coloniais, podemos ver como a modernidade e a pós-modernidade têm sido de uma perspectiva marginal, a cultura da diferença. De acordo com Bhabha afirma que

Estas mesmas (a modernidade e a pós-modernidade) como narrativas encontraram dentro de suas próprias contingências, o ponto de sua própria diferença interna, de estar dentro de suas próprias sociedades, reiterando os termos da diferença do outro e alteridade do local pós-colonial.(1994 196)

Os argumentos utilizados se dirigem para a interpretação diálogo conflitivo do Ocidente consigo mesmo, uma vez que neste espaço as heranças coloniais parecem perder o seu efeito. Por isso, a reflexão na leitura do texto Bhabha onde as atuais diferenças dentro dos territórios ocidentais globalizados reconhecem o lugar do pós-colonial, como espaço que analisa as relações que construíam a modernidade e que aparecem sob as diferenças em tempos pós-modernos, diferenciando-se da herança colonial e desde áreas geo-culturais que compõem essas diferenças.

A afirmação de um lugar de pós-colonial e de sua alteridade, de uma situação de tipo único das heranças coloniais e da homogeneização destas, dentro dos discursos dominantes, trouxe consigo uma translocação de conhecimentos, de uma série de saberes teóricos dentro das áreas previamente colonizadas.

Tais conhecimentos e bases teóricas aparentemente incluídas das realidades marginalizadas, pretendem capturar e refletir, o referente sobre as várias ações que foram estabelecidas e diferenciadas dos centros dominantes no que diz respeito às áreas estabelecidas como marginais, periféricas ou subalternas, pelos processos de colonização. Esta certeza pós-colonial dominante certamente não atende de forma específica à periodização e a formulação das heranças coloniais específicas, evitando assim a particularidade e a localidade que trata evidenciar nos diálogos contemporâneos sobre o tema, a partir de várias áreas consideradas sob a enunciação do pós-colonial.

Análise dos poemas Me gritaron negra e África grita

A poetisa Victoria Santa Cruz é uma expoente da arte peruana; é compositora, coreógrafa e desenhista, com destaque na arte afro-peruana e no combate contra o racismo. Ela participou, em 1958 (com seu irmão, o famoso poeta Nicomedes Santa Cruz), no grupo Cumanana.

Há uma sutil forma de discriminação e racismo para negros e índios. Foi em 1960, que Victoria Santa Cruz e o seu irmão Nicomedes iniciaram o movimento da negritude desde as atividades artísticas. Victoria é um poeta, escritora e filósofa afro-peruana.

Escreveu esta poesia a partir de sua experiência pessoal como uma extensão do entendimento e encontrar força interior para enfrentar o racismo hostil, como é demonstrado no poema:

Me gritaron negra

Tenía siete años apenas,

apenas siete años,

¡Que siete años!

¡No llegaba a cinco siquiera!

De pronto unas voces en la calle

me gritaron ¡Negra!

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

“¿Soy acaso negra?” – me dije ¡SÍ!

“¿Qué cosa es ser negra?” ¡Negra!

Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía. Negra!

Y me sentí negra, ¡Negra!
Como ellos decían ¡Negra!
Y retrocedí ¡Negra!
Como ellos querían ¡Negra!
Y odié mis cabellos y mis labios gruesos
y miré apenada mi carne tostada
Y retrocedí ¡Negra!
Y retrocedí...
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

Y pasaba el tiempo,
y siempre amargada
Seguía llevando a mi espalda
mi pesada carga

¡Y cómo pesaba! ...
Me alacé el cabello,
me polveé la cara,
y entre mis cabellos siempre resonaba
la misma palabra
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!
Hasta que un día que retrocedía,
retrocedía y que iba a caer
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¿Y qué?

¿Y qué? ¡Negra!
Sí ¡Negra!
Soy ¡Negra!
Negra ¡Negra!
Negra soy

¡Negra! Sí
¡Negra! Soy
¡Negra! Negra
¡Negra! Negra soy
De hoy en adelante no quiero
laciarse mi cabello
No quiero
Y voy a reírme de aquellos,
que por evitar – según ellos –
que por evitarnos algún sinsabor
Llaman a los negros gente de color
¡Y de qué color! NEGRO
¡Y qué lindo suena! NEGRO
¡Y qué ritmo tiene!
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO

NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO NEGRO
Al fin
Al fin comprendí AL FIN
Ya no retrocedo AL FIN
Y avanzo segura AL FIN
Avanzo y espero AL FIN
Y bendigo al cielo porque quiso Dios
que negro azabache fuese mi color
Y ya comprendí AL FIN
Ya tengo la llave
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO
¡Negra soy!

Nesse poema, ela teve a noção real do que significa ser afrodescendente e especificamente: afro-peruana. Isso vai além do fato concreto de descender da África até a auto-atribuição a uma identidade associada com uma determinada herança cultural. Isso pode traduzir-se em ter, ou não, uma pele mais escura, mas não é só isso. Significa, acima de tudo, assumir uma identidade política. Uma identidade política, pois envolve a tomar posição, apropriando-se de um conceito e separar de outro que lhe colocam desde sempre pejorativamente: o *negro* nunca é o *bom* ou o *bonito*, que é o *sujo*, o *ruim*, o *feio*.

A percepção que as experiências de discriminação entre as afrodescendentes são diferenciadas, porque elas respondem a diferentes estereótipos. Há uma lógica perversa de estereótipos que se reforçam nos meios de comunicação.

Por um lado, haverá diferenças de acordo com os níveis de negritude, o que se aproxima ao branco é mais *bonita*, *melhor* e *estilizada*, enquanto o que mais se aproxima ao negro, que podemos imaginá-lo. As características físicas associadas à afrodescendência fazem a diferença na experiência pessoal de discriminação.

A letra é tão profunda. É uma reflexão sobre a experiência de tornar-se realmente negra, ou seja, ter a consciência de sua identidade própria. O retrocesso e a vitimização são os primeiros portos seguros. Depois foi se recompondo, afirmando a identidade, descobrindo-se, olhando-se com toda a dignidade e respeito no espelho e nos outros. Ela se reconhece como negra, encontra a sua identidade.

Não é o suficiente para reconhecer-se, é necessário que a sociedade reconheça. É preciso desafiar esta socialização dominante que leva as mulheres a responder aos padrões de beleza ocidentais. É de fundamental importância visualizar as experiências cotidianas de exclusão, já que, infelizmente, são constantes e não isoladas, como muitos acreditam. É necessário que as mulheres comecem a desafiar os movimentos sociais para que se incluam as reivindicações, lutas e necessidades, para começar a enfrentá-las desde o entorno delas até a sociedade inteira.

Já Lucrecia Panchano é uma professora sem titulação e poeta de costumes colombianos, nascida em Guapi, Cuaca, Colômbia. É considerada, além disso, também, como uma historiadora da Região do Pacífico colombiano, pelos conteúdos dos seus poemas, que narram as tradições culturais da população afrodescendente dessa região. Escreveu versos que falam da vida, do sofrimento e a redenção da comunidade afro-colombiana. Os textos de Lucrecia têm o tom rural e exploram as vidas das mulheres da região e seus valores. Vejamos o poema:

África grita

En nuestra fisionomía, pelo y piel, África grita
Grita en la mezcla de la pigmentación.
Grita en el alma, allí donde lo noble de todo ser habita.
Y hace eco, en los vericuetos de la imaginación.
África grita en las mil voces del ancestro

Como fuerza telúrica, estremece nuestro ser
Grita en todo lo suyo, que también es lo nuestro
En todos nuestros actos y nuestros quehaceres.
África grita, en todo aquello que significa vida
Y el dolor sin nombre de siglos de opresión
África grita, en la esperanza y en la fe perdida
Y en las reconditeces de nuestro corazón.
África grita, no para inventariar un pasado infamante
Ni hacer recordatorios de humillante racismo
África grita, para impulsarnos a seguir adelante
Para que nuestra identidad no se vaya al abismo.
África grita en la sangre que corre por las venas
Y hace del corazón lugar de confluencia
Grita en nuestras alegrías, también en nuestras penas
Y relleva en raíces, su física presencia.
En todo cuanto existe, y nuestro entorno agita
África con vehemencia y sin embajes GRITA.

Neste poema, ela escreve à sua etnia, ao povo afro, aos seus antepassados, à Tunda, à mulher, à paz, ao amor, a ela mesma. Seus versos são canções, cantos que exorcizam o seu desconforto com o racismo, com a guerra. A afrodescendência é a inevitável consanguinidade que transcende distâncias e fronteiras.

Esta transformação da estética e cultural objeto ontológico e sujeito histórico, ela consegue através de uma sobreposição curioso das datas, das batalhas, dos fatos, dos nomes específicos com um mítico, lirismo quase animista encerrando detalhe concreto para espaços interiores. Estende-se para além do mundo subjetivo e para uma cosmovisão muitas vezes compartilhada com outras escritoras da diáspora africano. Lucrecia, em *África grita*, constrói uma superfície onde a política e a poética da identidade podem ser vistas sob uma nova perspectiva. A identidade surge, portanto, como um movimento perpétuo, do passado histórico para o futuro, em um contínuo formado pelos os elementos da negritude, da religião e da Colômbia, dominadas por elementos coletivos e nacionalistas.

No poema se vê uma proposta política de identidade, abordando questões como a sexualidade feminina e prazer das mulheres; a viagem transcultural da África para a América, o exílio e retorno para a cultura ancestral; também enfoca sobre o papel social das mulheres negras; como esposa, mãe e filha na família, o envolvimento de ascendência africana na transformação política e social.

A mulher afrodescendência, através da literatura e da poesia, afirma-se como a protagonista da história que se baseia na sua vida cotidiana; histórias que deviam ser expostas, promovidas e publicadas para ajudar o auto-reconhecimento dos seus valores: como mulher e como negra. As mulheres afro-americanas têm historicamente lutado por seus espaços, para serem respeitadas como sujeitos e protagonistas de sua mudança, através das diferentes organizações de luta em que participam para conseguir o respeito pelos seus direitos.

Considerações finais

As questões foram mostradas para encarar novamente a tarefa de fundamentar o sujeito simbólico da cultura afro-americana. Victoria Santa Cruz e Lucrecia Panchano nos propuseram a secessão dos valores universais, a identidade crioula na América-Latina e a ditadura dos meios globalizados que impõem a forma de ter uma identidade.

Somente o reconhecimento de nossa heterogeneidade e nossa subordinação nos permitirá formamos uma imagem verídica de nós mesmos. Também a cultura globalizante hegemônica pode desse modo resultar liberada de seus próprios fantasmas.

A análise do que foi passado nesse artigo permite concluir que os poemas são símbolos literário que se comportam como resistência contra o opressor, contra valores sociopolíticos dos

colonizadores. São utilizados para criticar o trato dispensado às minorias étnicas por parte de quem está no poder; a literatura foi o meio empregado para problematizar alguns aspectos sociais que foram motivo de preocupação por séculos, e mostrou também as valorações sociais, políticas e culturais desenhadas entre as linhas defendidas nos seus poemas.

Através dos versos tentou apresentar um status mítico para a etapa crítica da história perdida. A poesia e o pensamento de participar nesta preocupação, já que a atividade de esperança existe e existirá para defender a identidade negra latino-americana. No entanto, enquanto a utopia é um lugar nas ideias, a defesa e a resistência são fenômenos históricos. Da mesma forma, a luta abriu a ideia da crítica no mundo e seus processos. Os poemas trataram de renovar, não só de enunciar uma visão do mundo, mas para voltar para reprogramar agendar uma realidade imediata.

Bibliografía

Bhabha, Homi K. (1994) *El local de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Hall, Stuart; Gay; Paul du. (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Quijano, Aníbal. (2014) *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso.

Said, Edward Wadie. (2011) *ultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

El Caribe francófono: enfoques, problemas, discusiones



**HISTORIA Y MEMORIA DE LA ESCLAVITUD
EN EL CARIBE FRANCÓFONO (MARTINICA Y GUADALUPE)**

**Dra. Eurídice Figueiredo
UFF/CNPq**

Introducción

De Aimé Césaire a Patrick Chamoiseau, pasando por Édouard Glissant y Maryse Condé, muchos son los escritores del Caribe francófono (Martinica y Guadalupe) que emprendieron una labor de reescritura de la historia y de la memoria de la esclavitud: de Césaire podemos citar *Cahier d'un retour au pays natal*, *La tragédie du roi Christophe* y *Et les chiens se taisaient*; de Glissant, las novelas *Le quatrième siècle*, *La case du commandeur* y *Sartorius*; de Maryse Condé se puede mencionar *Ségou*, *Moi, Tituba... sorcière noire de Salém* y de Patrick Chamoiseau podemos evocar *Un dimanche au cachot* (2007), *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997) y *Texaco* (1992).

Glissant indaga si la historia de la esclavitud no sería la historia de una neurosis, donde el tráfico sería el trauma, la represión podría considerarse la intención de realizar el olvido; los delirios habituales serían los síntomas y el rechazo de volver a “estas cosas del pasado” sería una manifestación del regreso de lo reprimido (Glissant 1981a 133).⁹⁴ Podemos recordar que, según Freud, en la medida en que el hecho fue olvidado (reprimido) es que va a presentar un valor patogénico. El redescubrimiento del recuerdo y su expresión producen una descarga emocional que Freud designó como abreacción, proceso que conlleva un efecto catártico. La neurosis afecta a las personas hasta hoy y la literatura tiene el importante rol de estimular la reflexión.

Césaire y Condé: el regreso a África

La respuesta de Césaire al trauma de la esclavitud fue la Negritud, donde se observa un claro regreso a África, tierra ancestral, que el poeta descubrió en la París de las vanguardias de los años 30. Se puede resumir su situación a través de la evocación de algunos hechos: 1. la revelación del llamado “art nègre” (máscaras y esculturas africanas), muy valorizado por las vanguardias; 2. los primeros contactos personales con africanos, como el poeta senegalés Léopold Sédar Senghor; 3. la lectura de estudiosos sobre el tema de África como Leo Frobenius y Marcel Griaule, cuyos libros demostraban que África tenía una historia rica, contrario a lo que había aprendido en la escuela de los blancos; 4. la interacción con los poetas negros americanos y caribeños de lengua inglesa relacionados con la Harlem Renaissance. La Negritud es un momento de afirmación identitaria de una marca antes rechazada. El descubrimiento de África como tierra con una historia y una cultura fue fundamental para el joven Césaire en búsqueda de una legitimación genealógica. El surrealismo y el humor le otorgaron los medios de hacer una poesía (y, más tarde, obras de teatro) que conllevara sus propias contradicciones y el absurdo de la situación colonial. En el *Cahier*, África, con su esplendor, se opone a la humillación, a la miseria y a la locura del pasado esclavista y del presente colonial.

No, nunca hemos sido amazonas del rey de Dahomey, ni príncipes de Ghana con ochocientos camellos, ni doctores en Tombuctú siendo rey Askia el Grande, ni arquitectos en Djenné, ni Madhis, ni guerreros. No sentimos en la axila la comezón de los que antaño blandieron la lanza. Y ya que he jurado no ocultar nada de nuestra historia [...] quiero confesar que siempre fuimos bastante mezquinos lavaplatos, limpiabotas sin envergadura, y en los mejores casos, brujos bastante concienzudos y

⁹⁴ Es de mi responsabilidad la traducción de todos los textos cuyas referencias están en francés.

el único indiscutible récord que hemos batido es el de soportar el látigo (Césaire 81).

El único record que los negros esclavos superaron fue el de la resistencia; Césaire usa la misma palabra que Faulkner al designar la actitud de los negros: “endurer”, “to endure”, en español, aguantar. Sin embargo, conocer el pasado de gloria de África reconforta al joven poeta negro que sólo había conocido el lado de la miseria y de la alienación colonial.

Una generación después, Maryse Condé también descubre su identidad antillana en París al leer justamente Césaire y Frantz Fanon. Al escribir su primera novela, *Hérémakhonon* (hoy publicada con el título de *En attendant le bonheur*), Condé realiza un nuevo regreso a África. En el caso de Condé, la ida a África no ocurrió sólo en la ficción sino también en la vida real, como se puede leer en su reciente autobiografía *La vie sans fards*. La obra de Césaire y su regreso mítico a África recorren de punta a punta la obra de Condé. La protagonista de *Hérémakhonon* se enamora de un africano cuyos ancestros no fueron esclavos, un puro, no contaminado por el mestizaje, fruto de estupro. Sin embargo, tanto el viaje a África como el amor por el “nègre avec aïeux” fracasa: ella siempre se siente extranjera en África y su hombre no pasa de un dictador sanguinario. En su autobiografía, Condé, que se casó con un africano de Guinea, al recibir el pasaporte de aquel país, revela que sintió que había ido más lejos que Césaire, su mentor. “Esta reapropiación material de África probaba para mí misma que, yendo más lejos que el líder de la Negritud, yo empezaba a asumirme” (Condé 2012 68). De todos modos, revela poco después que agradeció no haber abandonado su pasaporte francés, pues su casamiento fue un fracaso y después de algunos años de una vida atormentada en África, volvió a Francia y se casó con un inglés.

El regreso a África, que está presente en la obra de Césaire y Condé, sólo aparece de modo muy alegórico en *Sartorius*, de Glissant, que considera que el regreso es imposible. Por más paradójico que pueda parecer, el deseo de volver, al ser satisfecho, no origina necesariamente ni readaptación ni felicidad. Según Edouard Glissant, el “primer impulso de una población trasplantada [...] es el Regreso. El Regreso es la obsesión por el Uno: no se debe cambiar el ser. Regresar es consagrar la permanencia, la no-relación” (Glissant 1981a 30). El regreso al Uno original es imaginaria y, en realidad, se puede transformar en frustración y rabia porque el trasplantado ya está mestizado. O, en los términos glissantianos, ya había entrado en Relación con el Otro, aciriollándose. Césaire y, principalmente, Condé concordarían con eso, pero se sintieron atraídos por el sueño del regreso, como si les pudiera apagar siglos de Historia de esclavitud y colonización.

Maryse Condé tematiza la esclavitud en varias novelas pero, a diferencia de Glissant y Chamoiseau, que presentan un intenso inventario de la realidad de Martinica, Condé analiza más el tema de la circulación de los personajes. Ofrece una visión global del problema, desde la vida en África, pasando por el tráfico negrero, el regreso a África (*Ségou*) y el tráfico entre las islas del Caribe y los Estados Unidos (*Moi, Tituba, La migration des cœurs*). Su obra refleja, de cierto modo, el nomadismo de su vida, ya que vivió en Francia, en diferentes países de África y en Estados Unidos –donde trabajó en la Columbia University entre 1985 y 2002–, además, naturalmente en su isla natal (Guadalupe).

Glissant y Chamoiseau: una arqueología

El proyecto literario de Glissant, retomado y desarrollado por Chamoiseau, presenta el resultado de una investigación literaria de la historia y geografía de Martinica. Como los demás escritores del siglo XX, ellos no tienen una memoria propia de la esclavitud; es por eso que se basan en elementos recogidos por la memoria colectiva y, en algunos casos, establecidos por la Historia. Como Maurice Halbwachs afirma, la memoria colectiva “es el grupo visto desde adentro y durante un período que no supera la duración común de la vida humana [...]. Ella le presenta al grupo un cuadro de sí misma que se desarrolla en el tiempo, ya que se trata de su pasado, pero de tal modo que siempre se reconozca en esas imágenes sucesivas” (109). La memoria colectiva se transmite oralmente, de generación en generación; y como en ella predominan las semejanzas, el grupo toma conciencia de su identidad a través del tiempo. Si se considera, con Glissant, que

la esclavitud es un trauma que provocó una neurosis colectiva, se puede observar que, de hecho, las consecuencias están lejos de agotarse.

Glissant y Chamoiseau estudiaron el material histórico, así como investigaron el inconsciente individual y colectivo en el sentido de observar cómo el recuerdo de la esclavitud continúa afectando el ego de los descendientes de esclavos. Para escribir sus novelas, trataron de imaginar la situación histórica a través de la creación de personajes que habían pasado por la experiencia del tráfico negrero y de la vida como esclavo.

La cuestión histórica es crucial porque, como afirma Glissant, el Caribe no tiene mitos cosmogónicos; si existe un origen para los antillanos, éste estaría en el vientre del barco negrero. Ya Patrick Chamoiseau evoca el tráfico como el “crimen fundador de América” (2002 59), cuya memoria continúa persiguiendo a las personas. La escritura, en este caso, funciona como la perlaboración freudiana, es decir, el acto de elaborar psicoanalíticamente el trauma del pasado.

Lo que torna la memoria de la esclavitud tan plena e incómoda [...] es que no existe. Como no se sabe nada, se sabe todo. Y todo parece haber sido dicho, pues nada se dijo. Entrar con la escritura en esta muerte de la esclavitud es entrar con la vida, pues toda escritura es, antes que nada, vida. Aunque parezca difícil, bajo el mirar de la vida, explorar de manera justa y exacta [...] el secreto absoluto de esta muerte (Chamoiseau 2007 181).

Glissant se refiere a la Afroamérica como “la América de la creolización” para designar el proceso de transformaciones sufridas por aquellos que fueron puestos en relación con la sociedad esclavista: en vez de génesis, en este caso se debería decir “digénesis”, es decir, una génesis heteróclita en que entraron historias de pueblos diferentes engendrando “culturas compositivas”. Los descendientes de africanos sólo pudieron conservar vestigios de sus culturas de origen ya que los esclavos –llamados por Glissant de “inmigrantes desnudos”– fueron desposeídos de sus lenguas, no pudieron traer ni armas como los conquistadores ni utensilios domésticos o agrícolas como los inmigrantes. La violencia fundadora de la Afroamérica –la conquista europea, la casi desaparición de las poblaciones amerindias y el tráfico negrero– trae una relación problemática con el territorio porque tanto América como África fueron continentes penetrados, violados. En este sentido, la tierra no puede ser nunca más sagrada.

Glissant postula una transversalidad en esta historia, en oposición a la visión lineal y jerárquica de la historia del Occidente, al evocar la frase *The unity is submarine*, del poeta e historiador Edward Kamau Brathwaite (nacido en 1930 en Barbados). Al usar la imagen del pasado esclavista, en que el fondo del océano está cubierto de cuerpos africanos tirados al mar, el poeta imagina la Relación a partir de estas raíces submarinas. Si los comerciantes usaban a las personas como mercaderías desechables dentro del contexto del tráfico ilegal –como las drogas en los días actuales– los recuerdos de estos vivientes producen ecos en la contemporaneidad bajo la forma semejante de “constelación” (Benjamin).

Glissant considera que, como la memoria histórica fue tachada, el escritor debe excavar en esa memoria buscando vestigios; como el tiempo se fijó en una no-historia impuesta, el escritor debe contribuir para restablecer una cronología atormentada. Así, concluye que la historia como conciencia actuante y la historia como algo vivido no son asunto sólo para los historiadores (1981a 133). Recontar literariamente esta historia sobredeterminada por la esclavitud es crear ficciones que conlleven un cierto ambiente, obligatoriamente imaginario, a través de la utilización de distintas formas de archivos con el objetivo de reconstituir la memoria cultural del país.

En su novela *La case du commandeur* (1981), el origen oscuro aparece simbolizado por un nombre, Odon, que no llega a ser explicado. Es un grito angustiante que continúa repercutiendo en los corazones y mentes de las personas enloquecidas por la neurosis provocada por el trauma de la esclavitud.

Y si el hombre una vez más grita *Odon Odon*, no es porque en ese momento vuelva a la entrada de la aldea, en África, donde el traidor condujo a los cargadores de gente. El hombre no bajó tan profundo en el abismo del océano. Escucha de nuevo sólo el pesado alcance de sonidos que resonaban antiguamente en las cañas y en las casas el

anuncio de la muerte –y ahora era el nacimiento de un niño–, con lo que nosotros esparcíamos en este país el espacio violado del país de antes (1981b 19, énfasis del autor).

Este nombre, Odon, recorre *La case du commandeur* en su opacidad, como signo de un origen apagado, evocado en los momentos de nacimiento y muerte. Odon es un eco, un vago sentido de una genealogía imposible de reconstituirse, que atraviesa una memoria colectiva, también tachada, porque llamar Odon parece un acto de locura, un motivo de burla de todos porque nadie quiere acordarse del trauma de los ancestrales, el viaje en el barco negrero.

El nombre Odon reaparece en la novela *Sartorius* (1999, publicada, por lo tanto, 18 años después de *La case du commandeur*) como un Batouto (etnia ficticia), que fue trasplantado para el Caribe a fines del siglo XVII. Odon, al vivir el delirio del viaje en el mar, piensa que los sobrevivientes nunca evocarían esta experiencia de horror entre ellos, ni la contarían a sus descendientes “por miedo de echarlos a perder con toda esta desmoralización” (1999 115). En esta novela, una re/trans/lectura y reescritura de *Sartorius*, de William Faulkner, Odon deambula por el Caribe y acaba llegando a las plantaciones de Estados Unidos.

Ya en *Un dimanche au cachot*, Chamoiseau desentierra la memoria de las mujeres víctimas de estupro y de tortura durante el período esclavista a partir de una imagen del *cachot*, omnipresente en la novela, desde el título, una ruina que había servido de calabozo y en la cual el narrador se encuentra mientras le cuenta la historia a Carolina, una niña en crisis. Esta ruina – “una escara mnésica” (Chamoiseau 2007 269) – queda en la antigua *Habitation Gaschette*, otrora una próspera plantación de caña de azúcar. Así, si se considera que las ruinas de esta *Habitation* son una especie de archivo que trae marcas y vestigios del tratamiento dado a los esclavos, Chamoiseau realiza una anamnesis como forma de terapia para la niña Carolina, a través del relato de una historia que ocurrió en el pasado. Como el archivo es hipomnésico (Derrida), es decir, es documento o monumento, la ruina-calabozo funcionaría en la novela como archivo.

Frente a las ruinas de la antigua *Habitation* y de las historias que se cuentan sobre el lugar, incluso la leyenda de un tesoro enterrado, el narrador percibe que se encuentra delante de un palimpsesto (Chamoiseau 2007 30), cuyas distintas capas tratará de descifrar. El palimpsesto, como la pizarra mágica de Freud, conserva los vestigios de escrituras del pasado, escrituras éstas semiapagadas, encontradas en los diferentes rasgos que se mezclan. Derrida se refiere a la “semántica del archivo” que almacena y contiene una “casi infinidad de capas, de estratos de archivos también superpuestos, superimpresos y que se encajan unos en los otros” (2001 35)

Varios escritores analizaron la importancia de los vestigios del pasado. Édouard Glissant elabora el “pensamiento de vestigio” para oponerse a toda idea de sistema universalizante. Como los africanos traídos para América perdieron sus culturas, lo que queda y resiste son formas partidas, lacunares, retazos de expresiones culturales. La metáfora del arqueólogo usada por Glissant, es decir, el escritor visto como aquél que desentierra los elementos del pasado para realizar sus novelas, se ubica en el mismo campo semántico que las ideas desarrolladas por Freud, Derrida y Benjamin: “quien pretende aproximarse al propio pasado sepultado debe actuar como un hombre que excava” (Benjamin 2000 239). Así, “un verdadero recuerdo debe, por lo tanto, simultáneamente, ofrecer una imagen de aquél que se recuerda, así como un buen informe arqueológico debe [...] señalar [...] [las capas] que se atravesaron anteriormente” (Benjamin 2000 240).

Las narrativas de Chamoiseau y Glissant, que se enmarañan y se entretajan, se pueden leer a la luz del pensamiento de Walter Benjamin, según el cual las historias populares y orales tienen una apertura que la novela burguesa perdió. Según Jeanne-Marie Gagnebin, en la doctrina benjaminiana de la alegoría, la profusión de los sentidos viene de su carácter inacabado, pues la narrativa tradicional se estructura de modo que permite un movimiento interno en torno del narrador que, a su vez, origina un movimiento infinito de la memoria.

Sólo la escritura puede dar testimonio de esos hechos traumáticos. El narrador de Chamoiseau en *L’esclave vieil homme et le molosse* afirma que era víctima de una obsesión cuya única salida posible sería a través de la escritura. “Escribir. Supe, así, que un día escribiría una historia, dicha historia estaría modelada en los grandes silencios de nuestras historias mezcladas, nuestras memorias enmarañadas” (Chamoiseau, 1997, p. 132).

Al reescribir en esas novelas la memoria de la esclavitud, Glissant y Chamoiseau se acercan a la historia de un modo no naturalista ni tampoco épico. No existe fecha precisa, no se relata ningún hecho histórico exacto o determinado, no hay personajes, sólo de forma alegórica. Los personajes existentes no tienen dimensión psicológica ni sociológica, no participan de intrigas realistas, ni son muy admisibles; son más bien fantasmas, espectros, personajes míticos como Mycéa (*La case du commandeur*), Odon (Sartorius), L'Oubliée (*Un dimanche au cachot*) y Man L'Oubliée (*Biblique des derniers gestes*), o el viejo esclavo que decide huir después de años de trabajo dedicado. Madres que matan a los hijos para no ofrecer mano de obra al señor, hete aquí una de las imágenes frecuentes de esta memoria colectiva que atraviesa la obra de los escritores de Martinica.

Personajes alegóricos renacen de las cenizas y se regeneran, en una infinidad de desdoblamientos para testimoniar que los pequeños hechos del pasado y el sufrimiento vivenciado por personajes anónimos tienen tanta importancia como los llamados grandes acontecimientos. “El cronista que narra los sucesos, sin distinguir entre acontecimientos y hechos, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que un día ocurrió puede considerarse perdido para la historia” (Benjamin 1993 223). Frecuentar estos personajes es desenterrar una memoria reprimida, es escribir para recordar pero también para curarse del trauma que todavía afecta a las personas hasta hoy. Así, la literatura reaprovecha elementos minúsculos del pasado para hacer, como pensaba Walter Benjamin, un montaje de la historia, al romper con el naturalismo histórico vulgar y con la visión épica de la historia.

Un elemento fuerte en la narrativa caribeña es la cuestión genealógica. Glissant en *Le quatrième siècle* trata de reconstituir las historias de dos familias, la de los esclavos Beluse y la de los *cimarrones* Longoué, desde el desembarque del barco negrero hasta el presente de la enunciación. Al hacer esto enlaza tiempo y espacio, memoria e historia, *quimbois*⁹⁵ y religión católica, blancos, negros y mulatos, en una “visión profética del pasado”, para imaginar todo aquello que la historia excluyó, apartándolo y dejándolo en una zona de sombra.

Conclusión

La novela de Condé, Glissant y Chamoiseau atraviesa dos ejes fundamentales, el del tiempo y el del espacio: la obsesión por la reconstitución del pasado encuentra en su recorrido la obsesión por el inventario del *locus*. La reinención de la historia debe, necesariamente, describir, investigar el espacio vivido, porque tanto la historia como la geografía fueron borradas, y, a menudo, eliminadas, debido a las grandes fracturas provocadas por la colonización y la esclavitud, que dejaron profundas marcas en las sociedades caribeñas. La rememoración imaginaria de hechos pasados transita, al mismo tiempo, por las sendas, los atajos, los senderos, los caminos pedregosos, los manglares, lo alto de los cerros o de las montañas, *loci* de hechos y acontecimientos que afectaron a los pueblos.

Las historias contadas se mezclan produciendo una metamorfosis que origina una profusión de sentidos. Las narrativas no son lineales ni miméticas, las intrigas y las relaciones entre los personajes no son muy claras ni muy lógicas. El lector se encuentra en el terreno de lo indecible, hay una incertidumbre justamente porque las novelas no son “realistas” (en el sentido del siglo XIX). La libertad de estos escritores emana del hecho de que no tienen la pretensión de desvelar “la verdad”, es, antes que nada, una manera de conservar una libertad que se abre hacia todas las libertades.

Bibliografía

⁹⁵ *Quimbois* designa el trabajo en el cual se asocian la medicina de las plantas y el saber religioso africano; popularmente fue asociado al curanderismo

- Benjamin, Walter (1993). "Sobre o conceito de história". Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. San Pablo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (2000). *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. San Pablo: Brasiliense.
- Césaire, Aimé (1969). *Cahier d'un retour au pays natal. Cuaderno de un retorno al país natal*. (edición bilingüe). Prólogo y traducción de Agustí Bartra. México (DF): Ediciones Era.
- Chamoiseau, Patrick (1986). *Chroniques des sept misères*. París: Gallimard.
- _____ (1992). *Texaco*. París: Gallimard.
- _____ (2002). *Biblique des derniers gestes*. París: Gallimard (Coll. Folio).
- _____ (2007). *Un dimanche au cachot*. París: Gallimard.
- Condé, Maryse (1976). *Hérémakhonon*. París: Union Générale d'Éditions.
- Chamoiseau, Maryse (2012). *La vie sans fards*. París: JCLattès.
- Derrida, Jacques (2001). *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Río de Janeiro: Relume Dumará.
- Gagnebin, Jeanne-Marie (1993). "Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta". Benjamin, W. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I. San Pablo: Brasiliense.
- Glissant, Édouard (1964). *Le quatrième siècle*. París: Seuil.
- _____ (1981 a). *Le discours antillais*. París: Seuil.
- _____ (1981 b). *La case du commandeur*. París: Seuil.
- _____ (1990). *Poétique de la Relation*. París: Seuil.
- _____ (1996). *Introduction à une poétique du Divers*. París: Gallimard.
- Halbwachs, Maurice (2009). *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. San Pablo: Centauro.

AIMÉ CÉSAIRE, LAS ARMAS MILAGROSAS DE LA NEGRITUD

Blanca María Durañona
Docente investigadora independiente

Introducción

Mi propósito al presentar este trabajo es referirme a Aimé Césaire, cuya lucha política y por los derechos raciales está sin lugar a dudas, representada en su arte poética y en su teatro; asimismo, procuraré establecer un nexo con dos personalidades nuestras: un poeta argentino, Miguel Angel Bustos ; y un filósofo y antropólogo reconocido desde no hace tanto tiempo ni con tanto énfasis como merecería; me refiero a Rodolfo Kusch, que ejercitó y transmitió el arte de escuchar a los pueblos originarios del sur de América.

Nos ocuparemos, centralmente, de la obra teatral de Aimé Césaire, *Una tempestad*, reescritura de la obra de Shakespeare *La tempestad*, lo que paralelamente puede dar lugar a una cuestión de debate: esto es, si al reescribirse o adaptarse obras, es lícito que se persiga un objetivo político o se plantee un propósito social.

Como pensamos que no se puede prescindir de su obra poética, hemos seleccionado algunos poemas que expresan el grado de compromiso de nuestro autor y permitirán subrayar el desarrollo de los temas expuestos en el presente trabajo.

El concepto de Negritud

Si hablamos del carácter de lucha política y social que reviste toda la obra de Aimé Césaire, lo primero que surge es la elección del concepto de “Negritud” como signo y referente de sus ideas y objetivos ligados a su origen y procedencia, tanto como a la concreción de su pensamiento.

El término *negritud*, acuñado por Aimé Césaire junto al poeta senegalés Léopold Sédar Senghor y León Gontram Damés, de la Guyana Francesa, fue empleado por primera vez en un artículo publicado por Césaire en la revista universitaria “*L' Étudiant noir*”, en 1934. En él conflúan las ideas y las voces de los pueblos colonizados, negros e indígenas; las letras de Césaire son producto de su propia negritud colonizada, de su toma de conciencia de la diferencia, de la reivindicación de la memoria, de la fidelidad y la solidaridad hacia sus congéneres.

Su poema “*Palabra*” demuestra esta intención:

La palabra negro/ llena de bandidos que acechan/de madres que gritan/de niños que lloran/ La palabra negro/un chisporroteo de carne desgarrada/ sobre la acera de las nubes/ La palabra negro como la última risa velada de la inocencia/ entre los dientes del tigre/ y como la palabra noche, una tela que se desgarrar/ la palabra negro tupida como el trueno de un verano/ Que se arroja libertades incrédulas.⁹⁶

“La poesía es una reflexión sobre la condición humana, por eso es universal” dijo Roger Toumson, uno de sus antólogos más importantes, al conmemorar a Aimé Césaire, afirmando que poetas como él sirven para pensar; y que es necesario hacer un balance del fracaso del siglo XX en materia de colonización .

Si hablamos de los efectos de la colonización, en “*Geopolítica del hombre americano*”, Rodolfo Kusch va más allá al afirmar que “desde el siglo XVIII hasta este mundo marginal en el que estamos viviendo, en el cual simulamos culturas que no son nuestras, nos obsesionamos ya no con una cultura occidental, sino con residuos que ella ha echado sobre nosotros, como si fueran inocentes hojitas de coca”

⁹⁶ Césaire, Aimé. *Cadastre et Moi, Laminaire*. Points, Poésie

Y propone, para contraponer a esas culturas impuestas, escuchar las voces del “*Pachacuti*”, concepto y término con el que se designa el “horizonte”; también “suelo”, “espacio en tres dimensiones, universo, espacio temporal, épocas históricas, y también la vida humana en su expresión temporal y espacial. “Horizonte son los bordes: los extremos del mundo conocido, más allá del cual, en el Imperio Inca, estaba ‘el hervidero espantoso’, donde reinaba el caos.” (Kusch, 27)⁹⁷

La tempestad y Una tempestad

Un mundo en estado natural, caótico, representación de la colisión de culturas diferentes, es el escenario, asimismo, de la obra “Una tempestad” de Aimé Césaire, reescritura de la obra de Shakespeare, “La tempestad”. La obra comienza con el naufragio de una embarcación proveniente de otros horizontes, al mando de cuya tripulación está Alonso, rey de Nápoles. El naufragio se produce al llegar a una isla desierta de un lugar incierto, que es justamente la isla donde se ha refugiado Próspero, al ser despojado de su ducado de Milán por aquél, después de un largo viaje. Próspero posee poderes mágicos, con los que ha desatado la tempestad causa del naufragio de sus enemigos. Con él habitan su hija Miranda; Ariel, un espíritu del aire ejecutor de su magia y Calibán, nativo de la isla y esclavo de Próspero.

Una de las diferencias entre las dos obras es que, en “*Una tempestad*”, Césaire introduce un *Director del Juego Teatral* que distribuye las máscaras para cada personaje, que son los mismos de Shakespeare: Próspero, Calibán, Ariel, etc.; incluso, precisamente, al personaje de “*la Tempestad*”, para el cual estipula: “necesito una tempestad con bombos y platillos”.

Efectivamente, la furia desatada de los elementos es la primera manifestación de la Naturaleza en la obra de Shakespeare y en la de Césaire; “A estas olas que rugen nada les importa el nombre de un rey” dice el Contramaestre de “*La Tempestad*”; en tanto el Contramaestre de “*Una tempestad*” dice “ Hay uno que se burla del Rey, de vos y de mí: se llama Viento ¡Su majestad, el Viento!”

Las víctimas del naufragio, antes victimarios en la tierra de origen, se ven trasladados por la fuerza de la Naturaleza a otro paisaje que reúne lo paradisiaco y lo atávico. Esta última condición es la que va a regir la conducta de Calibán y que lo llevará a enfrentarse al poder de Próspero.

El tema del Poder

El tema del Poder se da con diferentes matices en las dos obras: en “*La tempestad*”, el poder parece más centrado en la Naturaleza, que reacciona ante el desafío de la Civilización; mientras que en “*Una tempestad*”, al poder ejercido por los colonizadores (Próspero, y por transición, los que lo han empujado al exilio) se le opone la rebelión de los esclavos (Ariel y Calibán)

“Eso es despotismo”, le dice Ariel a Próspero, ante sus arbitrariedades; a lo que éste contesta: “ Es así como se mide el Poder. Yo soy el poder”

Cuando *Calibán* se rebela, Próspero le dice a Ariel: “ con su insubordinación, pone en peligro el orden del mundo ¡la Divinidad puede burlarse!”. Lo que ocurre es que el orden de las culturas dominantes, basado en la injusticia y la mentira, puede quebrarse y entonces, paradójicamente, ocurre que los colonizadores pueden pasar a ser dependientes.

Efectivamente, en “*Una tempestad*”, dice Alonso, rey de Nápoles, al llegar a la isla: “Creo que hemos caído en manos de poderes que juegan con nosotros al gato y al ratón. Cruel manera de hacernos sentir dependientes”; a lo que Gonzalo, su acólito, le aconseja que, en la situación en la que se hallan, lo mejor sería no rebelarse.

Aimé Césaire en su “ *Discurso sobre el colonialismo*”, reflexiona: “Los colonizados saben que sus amos mienten, y que, por lo tanto, son débiles” (Césaire,13-14)

⁹⁷ Kusch, Rodolfo. *América Profunda*

Hemos mencionado a Ariel: en las dos obras, aparece como el espíritu mediador entre las posturas irreconciliables de Próspero y Calibán. La diferencia es que Ariel espera paciente a que Próspero, que ya lo ha liberado en el pasado de los poderes de Sycorax, la bruja de la isla, lo libere del todo; en tanto que Calibán, hijo de Sycorax, no reniega de su origen, sino que se rebela contra su condición de esclavo oprimido.

Albert Camus dice, en su obra *El mito de Sísifo*: “La única dignidad en el hombre consiste en la rebelión tenaz contra su condición” (Camus, 80) Podemos mencionar la obra *Ariel* de José Enrique Rodó, en la que el autor uruguayo hace referencia a “que, en ciertas amarguras del pensamiento, existe un punto de partida para la acción; del dolor nace el deseo de lucha para conquistar o recobrar el bien que se nos niega, que se convierte así en un poderoso impulso de vida” (Rodó, 11)

Estos ejemplos sirven para demostrar que, en efecto, toda la obra de Aimé Césaire, ensayística o literaria, está orientada hacia un movimiento anticolonialista de liberación; el concepto de Negritud representa esa intención de asumir una acción decisiva para la lucha por la emancipación de las civilizaciones oprimidas, fundada en una toma de conciencia de la solidaridad de los pueblos negros.

El mito y la magia

dadme la fe salvaje del brujo
Aimé Césaire

Si *La tempestad* de Shakespeare puede adscribirse por completo al género fantástico, porque en ella hay espíritus, encantamientos y monstruos que habitan en una isla en mitad del Océano, en “*Una tempestad*”, la isla ha emergido con características épicas, como él lo dice en otro de sus poemas: “la isla es una profundidad que ha emergido/ se ve su luz de lámpara enterrada en lo hondo de una gran herida”⁹⁸

Esa atmósfera mágica cobra otra fuerza en la obra de Césaire, porque a la galería de dioses, ninfas y náyades, que celebran el amor de los protagonistas jóvenes, como en la original de Shakespeare, en “*Una tempestad*” se suma *Eshu*, una especie de demonio bribón que entona canciones obscenas y desafía a los asistentes. Según Franz Fanon, esa atmósfera de mito y magia afirma la existencia del mundo del colonizado, frente a la cual las fuerzas del colono quedan empequeñecidas.⁹⁹

Es decir, está el otro miedo, el del fondo, “el temor de que se nos aparezca el diablo, los santos, Dios o los demonios”, como dice Kusch en “*América profunda*”. Sería el miedo al exterminio, a la ira de Dios, a la Naturaleza, que “en los estratos profundos de América parece latir a flor de piel”; *el Eshu* que hace su aparición en “*Una tempestad*” sería el equivalente a ese submundo al que se refiere Kusch.

El Otro, reflejo de Nosotros

“Todos los hombres son semejantes” Franz Fanon cita esta frase de Octave Mannoni y plantea una controversia con su postura; creemos que ambos, refiriéndose al fenómeno de la colonización, coinciden en que es el Otro, y en este caso, el negro, el malgache, el que hace relevante al blanco: es el otro diferente el que nos coloca frente a nuestra “otredad” interna.

El siguiente poema de Miguel Angel Bustos puede muy bien ilustrar la interacción colonizador - colonizado a la que nos estamos refiriendo:

⁹⁸ Césaire, Aimé. *Cuaderno de un retorno al país natal*. Biblioteca Era, en www.arquitecturadelatransferencias.net
Fanon, Franz. *Piel negra, Máscaras blancas*

No, yo no voy en este cuerpo que me lleva, ni toco en el agua un elemento que fluye y se estanca hasta morir. A quien ves, cuando me miras, es aquel rostro que te doy por miedo jamás ver tu calavera que finge ojos verdes, húmedos lentos sobre tu boca que recita letanías entre incienso y campanas que están en mí. Oigo tu voz idéntica en vos, ajena a mi memoria que te quiere inmóvil. Si me siguieras, si llegaras a mi cristal. En su casa de Fulgores, ¿quién podría decir: yo, me siento el yo de mi rostro para vos? Estaría en vos y hablaría a aquel mi cuerpo que cree poseerme. ...Si alguien me preguntara qué soy; porque ciertas sombras marean; le diría: no soy todo, ni nada, ni algo. Con mi cristal soy el planeta que te lleva por mares a tierras de oro y rapiña y el horizonte te lo doy yo. (Bustos, 247) ¹⁰⁰

Los interlocutores en estos versos de Miguel Angel Bustos pueden ser, en definitiva, alguien que se busca en el ser del otro, que busca esa dualidad que lo explique, o le permita traducir el destino de la eternidad; y alguien que le dice que sólo está hablando al cuerpo que el otro cree que es. En estos versos parecen agudizarse las diferencias; eso que Fanon, contempla cuando advierte como irrealizable el “*ser para otro*” en una sociedad colonizada, descubriendo que existe una barrera hasta para la posibilidad ontológica.

El pensamiento de Rodolfo Kusch puede reforzar esta disyuntiva, ya que, con su teoría del *estar aquí*, reflejaría la voz del colonizado, cuando éste clama que no puede transportarse muy lejos del *estar aquí*, puesto que su negrura *está aquí*; su indigenismo *está aquí*.

Civilización y barbarie

Esta dualidad ha protagonizado muchos de los episodios de la Historia desde sus orígenes. Tomando como escenario la Conquista, Martí se ha referido a ella: “el pretexto de la civilización, nombre con el que se designa el estado actual del hombre europeo, gracias al cual tiene derecho natural de apoderarse de la tierra ajena perteneciente a la barbarie, que es el nombre que los que la desean designan al estado actual de todo hombre que no es de Europa o de la América europea” (Martí, 1975a: VIII, 442) ; para él un acto de barbarie era atentar contra la vida humana, y en sus obras hay innumerables referencias al maltrato, abandono, explotación y aniquilamiento del pueblo indígena por parte de los colonizadores.

Kusch sitúa esa dualidad en territorio inca, caracterizando a esa sensación de barbarie como un vaho hediento, que parece condensar todas las aprensiones:

“Ese hedor es algo que no logramos entender y que nos provoca un estado emocional de aversión irremediable. Esa emoción la sentimos como emanar no sólo en el Cuzco, sino en toda América, en “todo lo que se da más allá de nuestra populosa y cómoda ciudad natal” (Kusch, 25).

Césaire, en su *Discurso sobre el colonialismo*, obra que representa su accionar político, habla de las barbaries cotidianas y vincula éstas a las acciones de destrucción, opresión y embrutecimiento acarreados por los procesos de colonización. Sin embargo, es en su poesía donde profiere la magnitud del sufrimiento de los pueblos que padecieron la conquista:

El gran machetazo del placer rojo en plena frente/ había sangre y ese árbol que llaman flamígero / y que nunca merece tanto ese nombre/ como en las vísperas de ciclones y de ciudades saqueadas / todas las palabras de todas las lenguas que significan/ morir de sed y morir sólo cuando morir tenía el sabor del pan/ y de la tierra y el mar un gusto de antepasados y ese pájaro/ que me grita que no me rinda y la paciencia de los alaridos/ en cada rodeo de mi lengua (Césaire, 31) ¹⁰¹

En las dos obras de teatro que estamos considerando, hay una reflexión similar en boca de Gonzalo, el consejero del rey; en *La tempestad*, al contemplar la danza de los isleños, observa

¹⁰⁰ Bustos, Miguel Angel, “ El Himalaya o la moral de los pájaros”, en “*Visión de los hijos del mal, Poesía Completa*”

¹⁰¹ Césaire, Aimé, “ Les Armes miraculeuses”

que éstos, a pesar de su apariencia, tienen modales más delicados que la mayor parte de los hombres llamados civilizados; y, en *Una tempestad* el mismo personaje, advierte: “Si la isla está habitada, y nosotros la colonizamos, habrá que guardarse como de la peste de transmitirles nuestros defectos; sí, lo que llamamos civilización” (Césaire, 87).

Al parecer, estas reflexiones de los personajes ponen en evidencia esa dicotomía y anticipan las consecuencias que puede acarrear una acción colonizadora avasalladora.

El tema de la Identidad

La identidad es una ardua búsqueda para quienes llegaron a las tierras colonizadas a bordo de un barco negrero; en efecto, tienen que redescubrir su identidad, buceando a través del lenguaje impuesto y de las tradiciones trasplantadas.

Estamos desarrollando distintos aspectos de ese conflicto que surge al enfrentarse culturas en pugna, y estamos tratando de comprobar de qué manera la acción llevada a cabo por Aimé Césaire en el campo de lo literario y del desempeño político han tratado de conciliar ese choque.

En tal sentido, se puede comprobar que su poesía surge como una necesidad, una tabla de salvación para compensar las penas provenientes del estado de desarraigo.

Y yo busco para mi país no corazones de dátil, sino corazones de hombre que, golpeen la sangre viril, y mis ojos barren mil kilómetros cuadrados de tierra paternal y enumero las llagas con una especie de júbilo y las hacino una sobre otra como raras especies, y mi cuenta se alarga siempre con imprevistas acuñaciones de baja. (Césaire, 49)

Para Césaire la identidad tiene que cimentarse sobre lo propio de las culturas, a fin de reestablecer el nexo entre los hombres y la tierra y restaurar los derechos arrasados por los procesos de colonización. Si en su poesía lo ha manifestado casi como en un grito, en su prosa, esta necesidad de raigambre se expresa a través de un discurso netamente político, y se vuelve una demanda perseverante al ejercer su rol de funcionario como alcalde de Fort-de-France y de diputado por La Martinica.

Esa afirmación de identidad se manifiesta, asimismo, en *Una tempestad*, en el diálogo entre Calibán y Próspero:

Calibán -Pues bien: he decidido no ser más Calibán

Próspero - ¿Y a santo de qué?

Calibán: Porque Calibán no es mi nombre. ¡Sencillamente!

Próspero -¡Es el mío tal vez!

Calibán -Es el mote con el que tu odio me disfrazó para que cada llama me insulte.

Próspero -¡Carajo! ¡Nos volvemos susceptibles! Propón, entonces... ¡De algún modo he de llamarte! ¿Y cómo? Caníbal te iría bien, pero estoy seguro que no te va a gustar. Veamos, ¡Aníbal! ¿Te va? ¡Los nombres históricos gustan a todos!

Calibán -Llámame X. Es mejor. Como quien diría el hombre sin nombre... más exactamente el hombre a quien han robado el nombre. Hablas de historia. Pues bien, esto es historia, ¡y famosa! Cada vez que me llames me recordará el hecho fundamental que me has robado todo, incluso mi identidad

Cuando la identidad se esgrime como un acto de rebeldía, se puede inferir que es a causa de haber sufrido crímenes por tortura, esclavitud o muerte; eso contribuye a la memoria corporal de la colonización y es parte del reconocimiento: “*Soy, luego pienso*”. Como tal, esa afirmación conduce a la emancipación; Calibán encarna aquí las ideas de la negritud, según las cuales el

colonizado ya no pide amparo al colonizador, sino que exige reconocimiento y reparo. "Los tiempos de la colonización nunca se conjugan con los verbos del idilio" ¹⁰²

Fernández Retamar cita un discurso de Fidel Castro, donde el líder dice:

"Todavía no tenemos siquiera un nombre: estamos prácticamente sin bautizar, que si somos latinoamericanos, que si iberoamericanos, o indoamericanos...Para los imperialistas ser criollos, ser mestizos, ser negros es para ellos despreciable" ¹⁰³

Quizá Calibán, al rebelarse en contra de una identidad impuesta esté afirmando su derecho a existir; y, tal como piensa Kusch, esa acción le brinda la posibilidad de conectarse nuevamente con los dioses, de reunir los opuestos, lo lúcido y lo inlúcido, el día y la noche; es decir, acceder al misterio de la totalidad del hombre.

Bibliografía

Bustos, Miguel Angel. (2008) *Visión de los hijos del mal, Poesía Completa*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Camus, Albert, (1953) *El mito de Sísifo, El hombre rebelde*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

Césaire, Aimé, (1970) *Les Armes miraculeuses. Poésie*. París: Éditions Gallimard.

Césaire, Aimé. (2011) *Una tempestad*. Buenos Aires: El 8vo.loco ediciones.

Fannon, Frantz. (1974) *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Schapire Editor S.R.L.

Fernández Retamar, Roberto. (2000) *Todo Calibán*. La Habana: Fondo Cultural del ALBA.

Kusch, Rodolfo, (1999) "*América Profunda*", Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999

Kusch, Rodolfo. (1976) *Geopolítica del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Rodó, José Enrique, (2009) *Ariel y otras páginas seleccionadas*. Buenos Aires. Editorial Dunken.

Shakespeare, William. (2011) *La tempestad*. Buenos Aires: Ediciones Libertador.

¹⁰² Césaire, Aimé, "Cultura y colonización", en *Discurso sobre el colonialismo*, Ediciones Akal, S. A., 2006

¹⁰³ Castro, Fidel, *Discurso del Acto Central en conmemoración del aniversario de Victoria de Playa Girón*, 19/4/71

**FRONTERAS, SEXUALIDAD Y RITUALES EN LA DIÁSPORA DE LAS
PROTAGONISTAS DE *MOI, TITUBA, SORCIÈRE... NOIRE DE SALEM* (1986),
DE MARYSE CONDÉ Y *DEL ROJO DE SU SOMBRA* (1987), DE MAYRA
MONTERO. UN ESTUDIO COMPARATIVO**

Pamela M. Swindt
UNL/FHUC/ CEC

Abstract

The studies of Caribbean literature have generated wide interest in recent years. Developed in multiple languages, this particular literature has different rhythms of evolution. This fact turns the compared perspective into the most useful tool for the theoretical approach. This work analyzes the female characters in *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* (Marysé Condé) and *Del rojo de su sombra* (Mayra Montero) related to the colonial situation constructed in each text and the inevitable diáspora signed by two powerful leitmotiv: the sexual imperative and the Afro-caribbean rituals. The comparative analysis of Tituba's and Zulé's roles allows a diaspora reading and border crossing in ritual code wherein the dictations of nature are sealed by destination forces. The prevention of washout - materialized in the physical world by spiritual guides- is ontologically determined as impossible to abide. Also the masculine figure plays inexorably the role of misfortune.

Resumen

A partir de la diversidad de las literaturas del Caribe, desarrollada en múltiples lenguas y a ritmos propios de evolución, la perspectiva comparada se constituye como una herramienta fundamental para el abordaje teórico. El presente trabajo parte así del estudio de los roles femeninos de las protagonistas de *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* de Marysé Condé y *Del rojo de su sombra* de Mayra Montero, en relación a la situación colonial que cada texto construye y a la inevitable diáspora, signada por dos poderosos leitmotiv: el imperativo de la sexualidad y la ritualidad afrocaribeña, ambos estrechamente vinculados entre sí. Desde el análisis comparativo de los roles de Tituba y Zulé proponemos entonces una lectura de la diáspora y del cruce de fronteras en clave ritual, en el que los mandatos de la naturaleza están signados por las fuerzas del destino cuya prevención -cristalizada en el mundo físico por medio de los guías espirituales-, se encuentra determinada ontológicamente como imposible de acatar y en la que la figura masculina detenta, inexorable, el papel del infortunio.

El presente trabajo se desglosa de los primeros avances de un proyecto en curso de investigación sobre textos de escritoras caribeñas de la segunda mitad del siglo XX desde una perspectiva comparada.

El enfoque comparatístico constituye en los estudios literarios sobre el Caribe, tal como sostiene Margarita Mateo Palmer, la herramienta por medio de la cuál es posible arribar a una proyección integral del área caribeña en su conjunto, permitiendo al mismo tiempo atender a cuestiones particulares a cada situación y contexto de producción. Por otro lado es innegablemente necesario, y al mismo tiempo uno de los principales objetivos de este trabajo, erigir una visión generalizadora en el estudio de los contactos interliterarios a nivel Caribe, tratando de evitar la imagen de fragmentación que un estudio dividido por lenguas podría producir.

Desde esta perspectiva iremos entonces abordando algunas variables para el análisis del desarrollo de los espacios femeninos en ambos textos que nos permitirán por un lado, construir una serie útil para descifrar las claves de los cruces de frontera y por otro interpretar el rol femenino de las protagonistas en relación a la situación colonial y a las exigencias de las tradiciones rituales afrocaribeñas. De esta manera pretendemos reconstruir los recorridos de la mujer negra antillana a través de las circunstancias comunes que ha experimentado en el transcurso de su periplo, teniendo en cuenta la proximidad temporal entre la publicación de uno y otro texto como primer criterio de selección, ya que a pesar de haber sido concebidos en lenguas diferentes consideramos la posibilidad de que conformen una serie, regida no sólo por la temática, sino también por privilegiar ópticas tradicionalmente omitidas en las representaciones de la historia, recuperando voces silenciadas y hechos aparentemente intrascendentes que requieren ser leídos desde estructuras como la sexual.

Los principales indicadores, entonces, a los que atenderemos, contribuyen al desarrollo de los espacios femeninos y constituyen las claves para reconstruir la identidad de la mujer antillana. Seleccionamos aquellos que resultaron más operativos para ello¹⁰⁴: uno) la circunstancia de la concepción de las protagonistas, dos) la educación durante la infancia, tres) las funciones maternas, cuatro) las acciones manifestadas sobre el cuerpo y cinco) las relaciones que establecen respecto a la figura masculina.

Al comienzo de *Moi, Tituba* es posible encontrar la primera clave explícitamente revelada, ya que el texto comienza de la siguiente manera: “Un marino inglés violó a Abena, mi madre, en la cubierta del Christ the King, un día de 16... cuando el navío navegaba hacia Barbados. De aquella agresión nací yo. De aquel acto de odio y de desprecio” (Condé 2010).

En *Del rojo de su sombra* la escena más próxima al momento de la concepción se configura en el segundo apartado -consecuencia de que el raconto sea una de las estrategias principales del texto, por lo que presente y pasado se van alternando a medida que avanza el relato-: “Zulé Revé (...) había nacido en Grosse Roche y se había criado en un caserío al pie de la loma Mayombe, junto a la misma quebrada que se llevó, uno tras otro, a casi todos los miembros de su familia” (Montero; 1992).

Ambas situaciones están por lo tanto, signadas por la desgracia y el infortunio, y las dos están intrínsecamente enlazadas al motivo del viaje y la migración, en el primero, la madre de Tituba se encuentra a bordo de un barco negrero rumbo a América, en el segundo, el viaje será una consecuencia de las inevitables desgracias a las que la familia de Zulé está atada:

Luc Revé (...) comprendió que el amarre estaba en el agua y que para desatar esos amarres de fondo se necesitaba un fuego que ni con todos los misterios de su parte él podía ya prender. Por eso decidió emigrar, apartarse con su hija y cruzar la frontera rumbo a los cortes de caña de la Dominicana (Montero 1992).

Nuestro segundo indicador, la educación de las protagonistas durante la infancia es quizás uno de los más ricos y amplios por lo que haremos referencia solamente a un par de escenas. Mientras que en *Del rojo de su sombra*, la niña Zulé crece sin el amparo de una madre y se convierte a una edad precoz en aprendiz del houngán Coridón, Tituba cuenta hasta sus siete años con la presencia de una madre desamorada, hasta que ésta es colgada por matar al amo, quedando la niña desterrada y al cuidado de Man Yaya, una nagó de la costa que la amparará y de quién será discípula.

En los dos casos, los mentores espirituales ocupan un lugar relevante en la trama de los textos y en la infancia de las protagonistas, ya que no solamente ejercen el rol de maestros o iniciadores en la que respecta a la ritualidad afrocaribeña sino que también ostentan un papel asociado a las fuerzas inexorables del destino: son quienes advierten a sus iniciadas sobre los desenlaces fatales que les esperan si desoyen sus consejos. En *Moi, Tituba* esto tiene lugar cuando

¹⁰⁴ Los ítems n° uno, tres y cinco fueron propuestos ya con anterioridad por Cremades Cano en el trabajo titulado “El espacio femenino en las narrativas de las Antillas francesas: autoras y heroínas representativas” publicado en *Anales de Filología Francesa* N° 20, 2012, dónde analiza además otros textos de Marysée Condé.

Tituba invoca el espíritu de Man Yaya para requerir su ayuda en su plan de conquistar a un hombre y la respuesta que obtiene de la nagó es:

-Los hombres no aman. Poseen. Avasallan (Condé 2010).

A la sazón encontramos además el consejo del espíritu de su difunta madre:

- ¿Por qué las mujeres no pueden prescindir de los hombres? Así serás arrastrada al otro lado del agua... (Condé 2010).

En *Del rojo de su sombra* la advertencia será oída del hougán y mentor:

-Pues entonces cuídate del que venga luego. Tiene tres bolas, como la bestia de Jacmel (Montero 1992).

De aquí en adelante los infortunios que se desencadenan serán consecuencia de la omisión a estos preludios que signan los destinos trágicos de ambas protagonistas. La perdición de las mismas está pues indisolublemente ligada a la figura masculina.

El tercer indicador, las funciones maternas, se relaciona con el siguiente: las acciones ejercidas por el cuerpo. El aborto es, si no la acción más violenta, una de las principales que experimentan los cuerpos. En *Moi, Tituba* la narradora expresa:

Aquella noche, un chorro de sangre negra expulsó a mi hijo fuera de la matriz (Condé 2010).

En *Del rojo de su sombra* la acción se revela de manera similar:

Esa misma noche, cuando ya se habían acostado, escucharon la voz de Jérémie Candé gritando que Zulé se desangraba (...). -Pasa lo que tenía que pasar- respondió ella tranquilamente-. Está botando la criatura (Montero 1992).

Cremades Cano en su estudio sobre el espacio femenino en la narrativa de las Antillas sostiene al respecto que la opción del aborto o asesinato del recién nacido es presentado como forma de resistencia en estas narrativas específicas. Si analizamos sendos casos, es posible confirmar su propuesta aunque a raíz de causas diferentes. En *Moi, Tituba* la condición de esclava de la protagonista, que supone al mismo tiempo sustento y continuación del sistema esclavista, implica que sobre ella recaiga la doble responsabilidad: la sexual y la económica. A propósito, en el texto:

Para una esclava, la maternidad no es una dicha. Equivale a expulsar a un mundo de servidumbre y abyección, a un pequeño inocente cuyo destino será imposible cambiar (Condé 2010).

En *Del rojo de su sombra*, el rechazo a la maternidad se relaciona, creemos, con la condición de mambo o sacerdotisa de la religión vudú que manifiesta Zulé, las exigencias que demanda este tipo de vida tampoco son compatibles con las funciones maternas, ya que la mambo debe erigirse como una figura autónoma y dedicarse casi de manera exclusiva a dirigir y velar por su Gagá. En clave de la política de ubicación, el trato que el cuerpo recibe determina su relación con el mundo y condiciona la manera en la que lo percibe, en consecuencia la abolición de la función maternal se convierte, como sostiene Cano, en acto de resistencia.

La variable que resta considerar es entonces la relación que establecen las protagonistas a lo largo de los relatos con las figuras masculinas que signan el destino tortuoso de las mismas, es decir, aquellas figuras con las que deben satisfacer el imperativo de la sexualidad. Estos roles serán desempeñados por Jonh Indio en *Moi, Tituba* y por el bokor Similá Bolossé en *Del rojo de su sombra*. Tanto Tituba como Zulé se moverán en el espacio cruzando fronteras constantemente

para obtener el objeto de deseo que constituyen los cuerpos masculinos, y si bien logran concretar sus deseos ejerciendo la sexualidad en toda su plenitud y acrecentar sus poderes en tanto mujeres mágicas mediante ello, no pueden escapar de la fatalidad sobre la que fueron prevenidas anteriormente por sus mentores. No obstante, la posición que las protagonistas ocupan en la comunidad es un factor determinante de importancia, ya que al contar con los conocimientos de los rituales, el uso de hierbas y elementos de la naturaleza, el poder de contactar con los espíritus o atravesar al otro mundo, y en el caso de Tituba, su permeabilización entre una clase racial esclava y una libre, pueden instituirse como figuras que desempeñan poder y eludir las convenciones de lo que una mujer puede sexualmente hacer o no en una sociedad colonial.

Fernández Olmo sostiene al respecto en *El placer de la palabra: literatura erótica femenina de América Latina* que la elección de una lideresa espiritual, una mambo, en el caso del texto de Montero, es muy significativa ya que desde los estudios etnológicos se considera a la mambo como en igual rango de la contraparte masculina y se le confiere a la mujer un rango dentro de la jerarquía religiosa, que fuera de ella, en el seno de la sociedad común, estaría denegada.

Hay un factor que es transversalmente común a la mayoría de las variables que hasta esta el momento hemos recorrido y al que, como tópico de carácter inevitable, debemos hacer referencia. Se trata nada menos que del agua, un elemento de las fuerzas de la naturaleza que se encuentra presente a lo largo de ambos textos, algunas veces de forma solapada y otras de manera más explícita. El agua juega diferentes roles y sus influjos son determinantes a nivel de la historia: en *Moi, Tituba* conforma el vasto océano que rodea el barco dónde Abena es violada, a la vez que demarca la frontera de la perdición que Tituba debe cruzar rumbo a América en pos de los pasos de John Indio. En *Del rojo de su sombra* el agua contiene el amarre que ahoga a casi toda la familia de Zulé en la quebrada, al mismo tiempo que metafóricamente se encuentra presente en nombre del lugar de origen –el Lago del Peligro- de Similá Bolossé, la figura masculina con la que Zulé se relaciona.

Para finalizar, algunas conclusiones preliminares a las que hemos arribado en relación a los recorridos realizados por la mujer antillana en los textos seleccionados: en primer lugar, los espacios femeninos que se encuentran configurados pertenecen casi exclusivamente a las problemáticas que traen aparejadas las lógicas del sistema colonial, el esclavista y el patriarcal. Las distintas manifestaciones de los cinco indicadores que hemos estudiado funcionan como estrategias que se dirigen contra un sistema de poder que, como sostiene Mateo Palmer:

(...) ha legitimado ciertos tipos de representación, a la vez que subestima otros (Palmer 1993).

Las estructuras de poder circunscritas a lo masculino son socavadas en los textos, a partir de la recuperación de voces y experiencias que sólo son aprehensibles a través de las estructuras sexuales -y espirituales en segundo plano-. La cancelación -alcanzada a través del aborto- de la equivalencia que suele ser establecida entre mujer y madre y que reduce a la mujer a un rol específico, fuera del cual resulta extremadamente difícil alcanzar una identidad, es otra clave para interpretar la subversión de la mujer frente a la lógica reproductiva de los tres sistemas con anterioridad mencionados. De la misma manera funcionan las relaciones que establecen desde la sexualidad y el ámbito de *lo ritual* hacia la sociedad y hacia ellas mismas, estas relaciones funcionan como herramientas o vías de emancipación respecto de la opresión colonial: el lugar que ocupan Tituba y Zulé como mujeres mágicas les permite moverse y actuar en el espacio, y lo que es más importante, respecto de los cuerpos, en especial de los que son objeto de deseo –tanto femeninos como masculinos-, libremente y sin reservas.

Por último, la posibilidad de estas mujeres mágicas de moverse entre fronteras, tanto espaciales como abstractas, burlando o subvirtiendo prejuicios raciales, sociales y de género, negociando con los espíritus del más allá y con los dioses, sea quizás, el quid para entender no sólo la esencia de la figura femenina de estos textos en particular, sino también una veta trascendental de la identidad de la mujer caribeña en la literatura de fin de siglo.

Bibliografía

- Condé, Marysé. (1986) *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*. Paris: Gallimard/Folio.
[Edición en español: (2010) *Yo Tituba, la bruja negra de Salem*. La Habana: Casa de las Américas, Traducción de Mauricio Wacquez]
- Cremades Cano, Igancio. “El espacio femenino en las narrativas de las Antillas francesas: autoras y heroínas representativas” en *Anales de Filología Francesa* N° 20, 2012.
- Fernández Olmos, Margarite y Paravisini-Gebert, Lizabeth. (1991) *El placer de la palabra: literatura erótica femenina de América Latina : Antología crítica*. 1. ed. México, D.F.: Planeta.
- Mateo Palmer, Margarita. (1993) “La literatura caribeña al cierre de siglo” en *Revista Iberoamericana*.
- (1990) *Narrativa caribeña: reflexiones y pronósticos*. Pueblo y Educación. La Habana.
- Montero, Mayra. (1987) *Del rojo de su sombra*. Barcelona: Tusquets.

DIÁLOGO ENTRE CONCEPTOS DE ÉDOUARD GLISSANT Y UNA *NOUVELLE DE PARADIS BRISÉ*

Marta Celi
Universidad Nacional de Córdoba

Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación “TENSIONES Y DINÁMICAS EN EL CAMPO LITERARIO: EL CONTACTO INTERCULTURAL” aprobado y subvencionado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, para el período 2014/2015.

La créolisation n'est pas une simple mécanique du métissage, c'est le métissage *qui produit de l'inattendu*. Les créoles francophones sont l'inattendu [...] Cet inattendu des créolisations est à relier à deux phénomènes: même là où ils furent exterminés, les Amérindiens ont maintenu secrètement une présence qui s'exercera au niveau de l'inconscient collectif. Même déportés sans aucun recours, sans langages, ni dieux, ni outils, les Africains ont maintenu une présence de l'ancien pays, qui entrera dans la composition de valeurs nouvelles. De tels procédés relèvent d'une pratique de la *Trace* comme composante, qu'il faut retrouver en soi, et accorder à de nouveaux usages. (Glissant, 2004:11) (Cursiva del original)

En el año 2004, se publica en París *Paradis brisé – Nouvelles des Caraïbes*. Se trata de una recopilación de diez *nouvelles* reunidas para su publicación en ocasión del ya tradicional festival *Étonnants voyageurs* de 2004.

Esta decena de *nouvelles* dan cuenta de una literatura proveniente de las “islas-espacio Caribe” (Antillas, continente o diáspora) que se caracteriza por una voluntad común de denunciar y escribir –ya en clave trágica ya en tono irónico- el dolor de una cultura surgida del infierno del barco negrero, el régimen colonial, la plantación y el sistema esclavista.

La edición está prologada por Édouard Glissant (1928-2011). En el condensado texto/prefacio del martiniqués -“Ouverture” (“Apertura” u “Obertura”)-, que lleva por título “*Îles et archipels*” (“*Islas y archipiélagos*”) (cursiva del original), Glissant expone algunas de sus ideas clave a propósito de problemáticas, reflexiones, polémicas, traumas y rasgos característicos comunes a los caribeños y que la producción literaria refracta: identidad, (no)historia, memoria/olvido, lengua/s, lugar/es de origen, creolización, caos-mundo, relación, Traza...

“Ouverture” -“*Îles et archipels*”- puede ser interpretada por un lado, como una guía de lectura e interpretación de las diez *nouvelles* que corroboran la diversidad de las voces del Caribe, por otro, como un largo epígrafe que arroja luz sobre el/los sentido(s) de los textos de ficción reunidos en la antología y, finalmente, como una interpelación a los lectores toda vez que el martiniqués ve en el llamado “caos Caribe” un orden otro, diverso, múltiple pero increíblemente *unique*.

Desde una perspectiva comparatista, nos proponemos visitar algunos conceptos glissantianos contenidos en el prólogo con el fin de hacerlos dialogar con “L'envers du décor” de Ernest Pépin, una de las *nouvelles* de los diez autores de la compilación: Roland Brival (1950,

martiniqués), Fortuné Chalumeau (1945, *créole*, de origen francés, guadalupeño), Raphaël Confiant (1951, martiniqués), Jean-Claude Fignolé (1941, haitiano), Yanick Lahens (1953, haitiana), Daniel Maximin (1947, guadalupeño), Ernest Pépin (1950, guadalupeño), Giselle Pineau (1956, francesa de padres guadalupeños), Lyonel Trouillot (1956, haitiano) y Gary Victor (1958, haitiano).

Las palabras liminares de la “Ouverture” de Glissant –y, por ende, de la antología en cuestión- refieren una caracterización del Caribe en estos términos: “La Caraïbe, c’est d’abord un tournoiement, une ivresse de la pensée ou du jugement, une nécessité du tourbillon ou de la rencontre, et de l’accord des voix”. (Glissant 2004 5) Seguidamente, explicita la particularidad de lo que en las Américas se ha dado en llamar *neo-América* (para distinguirla de la *meso-América* y de la *euro-América*, categorías estas establecidas por antropólogos sudamericanos):

La déportation des Africains dès le début du XVI^e siècle, puis celle des Hindous à partir du XIX^e [...], la venue incessante des colons européens, des commerçants d’Asie et du Moyen-Orient, la violente opposition des conditions sociales régies par l’esclavage dès le début de ces colonies ont introduit là des éléments de complexité, de vertige social et aussi culturel, qui font la particularité de ce que dans les Amériques on a appelé la *neo-America* [...] dont participe le Brésil, et au bord de laquelle nous hésitons encore à distinguer les milliers de ses composantes, partagés que nous sommes entre la vision d’ensemble et l’analyse de détail, le besoin instinctif d’être caribéens et la nécessité de combattre ici et maintenant, c’est-à-dire dans chaque lieu très précisément menacé, les réels innombrables dénis à la condition humaine. L’une et l’autre exigence sont-elles de vrais inconciliables? Le vertige est là. (5-6)

Estos elementos mencionados por Glissant constituyen el “Caribe”. Es evidente que originan conflictos y tensiones al tiempo que se ofrecen como la única posibilidad de imaginar y sentir un espacio común. En el universo glissantiano, los caribeños “aprendieron”, no de manera fácil y simple, lo que es el Caribe. El saber sobrevino no tanto desde la superficie de las islas, de lo que emerge del mar, sino que

Nous avons appris à pister dans le fond de la mer la levée sous-marine des volcans qui se parlent entre eux, une grande route de lave qui achève et ouvre le cercle entre les Amériques, et les bornes sont marquées là par les Arawaks qui se précipitaient du haut des falaises pour échapper enfin, et les bornes sont marquées là, dans ce fond d’eau, par les Africains jetés du bateau, *final de compte* nous avons appris, appris à voir, alors que nous ne repérons pas seulement les crêtes des îles, c’est-à-dire que nous ne devinons pas seulement la crête d’une seule île à la fois, nous les voyons toutes ensemble, nous ne les confondons pas, non, [...] et ainsi la Caraïbe pour nous est un cercle qui s’élargit et un écho venu de la terre ferme et infinie, un roc et un tourbillon, une montagne et un vent, un esprit distinct et une force nue inséparable, des îles et tout aussi bien des continents, une Préface à un Monde nouveau. (6) (cursiva del original)

Para entender tal diversidad, el análisis tradicional no es suficiente. Hace luego Glissant la distinción entre las pequeñas islas y las “islas-continente” (Cuba, Santo Domingo, Jamaica, Trinidad). Puntualiza que si bien en las pequeñas islas estuvo siempre presente la cuestión de la emergencia de un espíritu nacional, el desarrollo de una cultura consciente de sus vías y de sus poderes así como la aparición de un campesinado decisivo, la ausencia de un verdadero país interior, un *arrière-pays*, protegido no favoreció victorias anticolonialistas duraderas. Esta es la primera realidad por la cual la formación de las naciones y el refuerzo de las identidades nacionales pudieron contribuir por un tiempo a alejar las islas-continente de las Antillas de lo que él llama la “solidaridad caribe”, que, a su entender, se manifestará más tarde. La segunda realidad del archipiélago Caribe es que, desde el inicio y luego de la masacre generalizada de

sus pueblos autóctonos, los países que lo constituyen fueron objeto de la misma colonización pero no de los mismos colonizadores o colonos.

Verdad harto machacada que esconde a menudo su verdadero alcance, el hecho de que las culturas: hispánica, anglo-sajona, francesa, holandesa hayan impregnado profundamente sociedades cuyas “raíces” atávicas¹⁰⁵ habían sido manifiestamente erradicadas escondió durante mucho tiempo los fenómenos comunes de creolización y los paralelos históricos, que permanecieron inadvertidos. Ejemplo de lo antedicho son los centros urbanos en los que Glissant encuentra una similitud insoslayable. ¿Cuál es, a su criterio esta similitud? La constatación de que en realidad son todas ciudades *créoles*, siendo irrelevantes para nuestro análisis las marcadas diferentes interpretaciones que la palabra *créole* revistió de un país al otro y de una época a otra.

Por esta vía, los intercambios, impuestos o no, con las metrópolis europeas, hicieron olvidar a menudo el carácter generalizado, fundamental y continuo, de los mestizajes que, sabido es, Glissant define como creolización. Consecuencia: el largo aislamiento impuesto por las “pertenencias” retrasó el conocimiento común. Afirma Glissant en su *Introducción a una Poética de lo diverso*:

La creolización exige que los elementos heterogéneos concurrentes «se intervaloricen», es decir, que no haya degradación o disminución del ser, ya sea interno o externo, en ese contacto y en esa mezcolanza. ¿Y por qué creolización y no mestizaje? Porque la creolización es imprevisible, mientras que los efectos del mestizaje son fácilmente determinables. [...] La creolización es un mestizaje con un valor añadido, el que le confiere la imprevisibilidad. [...] Respecto del mestizaje, la creolización aporta lo imprevisible; genera en las Américas microclimas culturales y lingüísticos inesperados, espacios en los que la mutua interacción de las lenguas y de las culturas es de una gran brusquedad.¹⁰⁶ (Glissant 2002 20-21)

Agrega luego que es en las Antillas Menores donde resulta más fácil estudiar o imaginar la tipología de organización o de desarrollo de esos países teniendo en cuenta la característica principal de la plantación cual es la de constituir una unidad rigurosamente clausurada. La evidencia irrefutable de este fenómeno enmascaró la profundidad de sus significaciones o sus consecuencias. Algunos rasgos permanentes de las sociedades caribeñas, y luego de una gran parte de las sociedades americanas, están directamente ligadas a la plantación. Producto del encierro, los dos principales componentes de la población en la *neo-América*, los plantadores blancos y los esclavos negros -pobladores que Glissant llama “migrantes desnudos”, es decir, los que han sido trasladados a la fuerza al nuevo continente y que constituyen la base de la población de esta suerte de circularidad fundamental que es para él el Caribe- se toparon, combatieron entre ellos y también se mezclaron. Esta verificación fáctica sustenta la noción glissantiana de creolización entendida no como una simple mecánica de mestizaje sino como un mestizaje que produce lo inesperado, lo imprevisible, lo dinámico. Para Glissant, la creolización no supone una pérdida de rasgos “puros” previos (que, por otro lado, a su criterio no existen en construcción identitaria alguna: personal, comunitaria, étnico-racial, cultural) que el mestizaje contaminaría, borraría. Por el contrario, la creolización está preñada de connotación positiva toda vez que enriquece, produce constantemente algo nuevo, rompe con los muros de los esencialismos (la “raíz única”) a favor de lo rizomático¹⁰⁷ y propicia una dinámica de (re)construcciones -identitarias, memoriales, históricas, de las moradas (*homes*)-ininterrumpidas. En definitiva, Glissant impugna la idea de identidad/es “raíz única” al tiempo que defiende la/s identidad/es plural/es toda vez que transitan la huella del Ser al siendo (*étant*):

¹⁰⁵ Para Glissant, una cultura atávica es aquella que ha sentido la necesidad de concebir el mito de una creación del mundo, de una génesis, pues estas culturas tienden a vincular su estado actual con una creación del mundo a través de una filiación sin fisuras. En esta convicción basan no sólo la legitimidad de la posesión de sus propias tierras, sino también la de ampliarlas, lo que ha sido el fundamento mismo de la colonización. Por el contrario, las culturas compuestas no tuvieron el tiempo ni los medios como para crear el mito de la creación del mundo porque son culturas nacidas de la Historia.

¹⁰⁶ En el texto original se utiliza el término “criollización”. Nosotros preferimos el vocablo “creolización”.

¹⁰⁷ Toma la noción de rizoma de Deleuze y Guattari.

“Que el siendo es relación, y recorre. Que las culturas humanas se intercambian perdurando, se cambian sin perderse: Que se va haciendo posible” (Glissant 2006 167) “en esa huella, del Ser al siendo” (Glissant 2006 223) donde todo se vuelve objeto de negociación: identidad, *pays*, memoria.

Al mismo tiempo, por ser rizomática o, en términos glissantianos, regida por los mecanismos de la *relation* y de los encuentros azarosos, es necesariamente caótica. Precisamente ese “caos” (para la razón occidental y, sobre todo, europea) representa en el ámbito americano-antillano-caribeño un orden otro, otra manera de entender la vida que no resiste el análisis “racional”. ¿Según qué “razón”, en todo caso? Los conceptos de Glissant mencionados acerca de la problemática identitaria se ven reforzados por algunas opiniones del martiniqués referidas a la identidad de los caribeños en particular, vertidas en una entrevista emitida por TV5 en el programa *Invitation au voyage* del 14 de febrero de 2005:

Dans l’archipel de la Caraïbe, [...] à l’origine, à la constitution même de cet archipel, il y a eu une multi-relation, des rapports, des apports d’Afrique, d’Europe, des Amérindiens, d’Asie, du Moyen-Orient. Et, tous ces apports se sont fondus. [...] Les Caribéens savent instinctivement [...] qu’avoir une identité, ce n’est avoir une souche, une souche unique. Qu’avoir une identité ça peut être avoir plusieurs racines, avoir ce que Deleuze et Guattari appelaient un rhizome, [...] c’est-à-dire des racines qui poussent à la rencontre d’autres racines, sans les tuer et en se renforçant dans la fréquentation de ces autres racines. Et, par conséquent, il est possible de concevoir [...] aujourd’hui que l’identité ce n’est pas un isolement, ni un renfermement. [...] Et quand je dis, que le monde entier se créolise [...] ça ne veut pas dire qu’il devient créole [...]. Ça veut dire que [...] Il entre dans une période de complexité et d’entrelacements tels qu’il nous est difficile de le prévoir. Le monde est inextricable.¹⁰⁸

Por último, en la “Ouverture” de las *nouvelles* que nos ocupan, el autor señala otra característica esencial del “torbellino-embriaguez-remolino-vozes Caribe” cual es la resistencia a la opresión esclavista. Esta resistencia consistía en “escapar de la plantación” y subir a la selva o a las alturas, el *marronnage*, en definitiva, que Glissant reivindica como una forma de oposición social, política y cultural.

En perspectiva dialógica, de entre las *Nouvelles*¹⁰⁹ *des Caraïbes* que conforman la antología objeto de estudio analizamos la obra del guadalupeño Ernest Pépin, “L’ envers du décor”¹¹⁰ -una de las trizas de este *Paradis brisé*- y algunos conceptos de Édouard Glissant expresados en su “Ouverture”, “*Îles et archipels*”. Priorizamos las nociones de creolización y errancia.

“L’ envers du décor” relata el viaje de Jean-Paul y Sylvie, una pareja de franceses europeos¹¹¹ que decide abandonar Francia para ir a encontrar un mundo y una vida edénica en Guadalupe, lejos del invierno, de las sonrisas crispadas y de las mezquindades de la sociedad en la que viven. Viaje geográfico en primer término, pero que se multiplica en otros viajes que los llevarán a otros destinos vinculados con cuestiones identitarias, con el lugar-*pays* de pertenencia elegido, con el reconocimiento de los otros, de ellos mismos y de lo otro, con la identificación de y la pertenencia a un mundo nuevo al que accederán sólo después de una larga y penosa iniciación. Itinerario canónico, pues, que reedita las consabidas etapas del trayecto de aprendizaje en pos de la sabiduría y la experiencia pero con una variante: el regreso al punto de partida no está entre sus planes. Se van para no volver.

¹⁰⁸ (<http://www.potomitan.info/atelier/glissant3.php>) (Leído el 3 de julio de 2015)

¹⁰⁹ El sustantivo *nouvelle* designa en francés por un lado, un género literario y, por otro, una “noticia”. Creemos que en el texto en cuestión se juega con esta polisemia.

¹¹⁰ Algunas interpretaciones del título: “El lado oscuro”, “El detrás de escena”, “La parte trasera del decorado”.

¹¹¹ Los guadalapeños son ciudadanos franceses toda vez que Guadalupe en uno de los Departamentos de Ultramar (DOM) de Francia

En clave irónica, Pépin hace desplazar a estos personajes por diversos tramos que los sitúan en la huella del Ser al siendo mientras se “creolizan” en la senda de la errancia. Sumado a lo ya apuntado sobre el pensamiento glissantiano, consideramos para nuestra indagación la siguiente reflexión del martiniqués:

La errancia¹¹² nos otorga atar amarras en esa deriva que no se extravía.

La idea de la errancia [...] nos lanza lejos de esta caverna hecha prisión en donde estábamos apiñados, que es la cala o el cayo de la sedicentemente poderosa unicidad. ¡Somos de mayor magnitud, por todas las variantes! [...] Pero este mar que estalla, el Caribe, y todas las islas del mundo, son *créoles*, imprevisibles. Y todos los continentes, cuyas costas son incalculables.

¿Qué viaje es este que encierra su fin en sí mismo? ¿Que va a tropezar en un fin?

Ni el siendo ni la errancia tienen término, el cambio es su permanencia, ¡ah! Siguen adelante. (Glissant 2006 63-64)

La *nouvelle* comienza con Sylvie y Jean-Paul en Francia. Es el punto de partida. Los encontramos en el momento en que finalmente deciden partir hacia Guadalupe, emprender “le grand voyage vers le paradis terrestre” (Pépin 171) para instalarse en esa isla soñada. Exclamaciones que desnudan sueños y deseos inician el relato e informan sobre la idea que tienen del lugar de llegada: “Guadeloupe! / Les îles! / Les doudous! / Les acras!” (171) El narrador nos informa que Jean-Paul abona el proyecto de afincarse en Guadalupe en busca del sol, las olas, la playa, la arena blanca, el carnaval, la risa, las mujeres, el baile, los tragos... todos los ingredientes del estereotipo de una isla caribeña, sinónimo de edén, con el idea de “déraciner sa (de Sylvie) vie pour la planter ailleurs, sous les cocotiers”. (171)

Sin transición, los encontramos desembarcando del avión que los transporta desde Francia hasta la isla de Guadalupe luego de haber vendido todo *là-bas* y a pesar de la oposición de los padres de Sylvie para quienes “- Mais enfin, vous êtes devenus fous! Ces gens-là ne sont pas comme nous! Ce sont des Africains! Des Nègres! Et puis, il y a le vaudou!” (172); de las advertencias de su agente de viaje quien los previene sobre los peligros de llevar todo el dinero *là-bas*, “en outre-mer, mais ce ne sont pas des endroits sûrs!” (172) y de los rostros escépticos de algunos de sus amigos. A pesar de todo, llegan a destino seguros de que “les îles sont des machines à bonheur” (172) y animados con la “euphorie des nouveaux conquérants”. (172)

Esta primera etapa de su viaje, la de los “nuevos conquistadores”, se completa con la llegada al aeropuerto, al hotel y la habitación, periplo inicial que parece confirmar sus expectativas nutridas en y desde Francia con el “decorado” de las islas de la fantasía. Eso sí, no quieren en absoluto parecerse a los turistas con quienes comparten el hotel. Porque ellos no lo son, porque esa imagen que les devuelven los “turistas” no tiene nada que ver con ellos que “avaient l’intention de devenir de vrais Guadeloupéens”. (172)

Segunda etapa de su viaje: la de los “descubridores/exploradores” con un *Guide du routard* entre las manos. Durante un mes, descubren paisajes, nativos indígenas... No había sólo negros en Guadalupe... Están convencidos de ir “revêtant peu à peu leur peau de Guadeloupéens”. (173) En realidad son dos extraños en este nuevo lugar. Como tales, la isla representa un espectáculo para ver y admirar desde fuera.

Pasado el primer mes de descubrimiento-exploración-conquista ya es tiempo de pensar en el trabajo, de abrir un restaurante, con el fin de “planter les racines de la vie”. (174) Alquilan una lujosa y cara residencia cuyo dueño es un notable muy acomodado que tiene bienes en Miami, París y Montreal. Empieza, pues, una nueva etapa del viaje y del aprendizaje que les hace transitar un descenso hacia la real cara de la vida en la isla, la del *envers du décor*, descenso que va de tramo en tramo desmintiendo las exóticas y quiméricas imágenes de la “isla de la felicidad”.

¿Qué se les va haciendo visible en este trecho que representa por cierto un (des)aprendizaje? El dueño de la residencia, un “Nègre noir”, y su esposa, una culta mestiza

¹¹² En el texto original se utilizan los términos “erranza” y “criollas”. Nosotros preferimos utilizar “errancia” y “*créoles*”.

india muy distinguida, los intimidan con su conocimiento de mundo, su fortuna y su actitud de gente segura casi arrogante. Empiezan a descubrir la Guadalupe de las exasperantes diferencias sociales y económicas, de la corrupción, de la riqueza obscena para unos pocos, en resumen, los primeros indicios de lo que Glissant designa en términos de herencia del sistema colonial, del régimen esclavista y de la horrorosa vida en la plantación. Descubren también algo de la historia de Guadalupe, de las luchas entre los independentistas y los que prefieren ser un Departamento de ultramar, de la cárcel por luchar por una idea, de la composición étnico-racial de Guadalupe, indios, sirios libaneses, africanos, *Blancs-pays*, chinos, metropolitanos, africanos “tous guadeloupéens bien sûr! Sans compter tous les mélangés!” (176) Nada saben los franceses de 1848, año de abolición de la esclavitud, de Schoelcher, entre tantas otras cuestiones que hacen al pasado de Guadalupe y de la Francia colonialista y esclavista. El dueño de la residencia es quien los informa. Abramado, Jean-Paul reflexiona: “- C’est la première fois que j’en entends parler”. (177) A lo que replica el anfitrión: “- Eh oui, nous n’avons pas les mêmes livres d’histoire!” (177) Toman conciencia también de su ignorancia frente a nombres como Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Maryse Condé, nada habían leído ni aprendido de las Antillas.

Las profundas diferencias entre colonizadores y colonizados, amos y esclavos, blancos y negros aparecen en filigrana. Por primera vez Sylvie y Jean-Paul empiezan a concebir un “nosotros” y un “ellos”. Luego de la visita al dueño de la casa que van a alquilar para vivir mantienen el siguiente diálogo:

- Ils font les malins, conclut avec dépit Jean-Paul pour tenter de rassurer Sylvie. Et puis, ce ne sont pas des Guadeloupéens comme les autres!
- Tu sais, toi, ce que c’est qu’un Guadeloupéen?
- Un Français bronzé!
- Je me demande s’ils sont si français que ça!
- Nous verrons bien! Ils parlent français, c’est déjà ça!
- Les Québécois aussi parlent français!
- Massacrent le français, tu veux dire!
- Et les jeunes des banlieues, qu’est-ce qu’ils font?
- Les banlieues, ce n’est pas la France!
- Alors c’est quoi la France?
- Tu me fatigues! (178)

Punto de inflexión. Aun cuando siguen pensando en un “nosotros” franceses, comienzan a percibir las diferencias entre los “franceses de Francia” y los “franceses de ultramar”.

Nuevo mojón: es el momento de alquilar un lugar para el restaurante. Encuentran una linda residencia colonial para refaccionar, pero muy cara. No les alcanza el dinero que llevan, piden un préstamo en el banco y no se los conceden. Deben solicitar dinero a sus padres e hipotecar la residencia. En la isla paradisíaca, la vida pasa en un momento del sueño a la pesadilla. La de la burocracia, los rodeos, las vueltas y vueltas...el “caos”, según la lógica de estos “franceses de Francia”.

Finalmente, empeñados, y desconociendo en absoluto la realidad de esta tierra francesa de ultramar, planean abrir el restaurante la noche de Año Nuevo. Elegante y refinado, irónicamente lo bautizan *Christophe Colomb*. Lejos están de haberse arraigado en este lugar, de haberse transformado en guadalupeños. La identidad no es una cuestión de decorados y máscaras. Mientras no reconozcan *l’envers du décor* seguirán siendo extranjeros en una isla que no tolera leyes y valores impuestos por la fuerza. Con la horrorosa imagen de los colonos esclavistas, los nuevos “conquistadores” que confunden todo y se autoperciben guadalupeños, pretenden impresionar a los nativos con comida y bebida traída de Francia. A punto de abrir, se desata una feroz huelga portuaria. Los productos están varados en la aduana dos meses. Le siguen huelgas varias, incomprensibles para un “francés de Francia”. A pesar de las trabas, el negocio abre y parece ir bien. Un día descubren muchos pagos con cheques sin fondo. No se les ocurre una mejor idea que exhibirlos. Este es el verdadero quiebre entre lo que imaginaron sobre la “isla de la felicidad” y la realidad más cruda de la difícil vida en una isla caribeña. Este despropósito los introduce en el aprendizaje de vivir en un infierno. La irrupción en el

restaurante de Hermancia furibunda, una negra de vida dudosa cuyo cheque sin fondo fue exhibido, hace conocer a Jean-Paul situaciones inimaginables. Todo se desencadena con insultos a los gritos. ¿En qué términos? “Espèce de Blanc sans graines, [...] tu débarques ici-dans et tu crois que tu vas faire la loi! [...] C’est du racisme!” (184-185)

A partir de este episodio, todo se precipita. Denuncia por racismo, juicio frente a un juez corrupto, testigos que no cuentan la verdad, complicidad con Hermancia contra Jean-Paul hasta de los empleados del restaurante que fueron testigos de todo el violento incidente. Una mujer que funciona como una de sus mentoras le hace ver lo que él no alcanza a entender:

- Oh, mon Blanc chéri! Tu as beaucoup de choses à apprendre. Le proverbe dit qu’il faut écouter pour comprendre! L’esclavage!
 - L’esclavage? Mais c’est du passé ça!
 - Du passé non dépassé!
 - Comment non dépassé?
 - Mon cher, disons pour aller vite qu’ici, à cause de l’esclavage, il y a les Nègres noirs, les Nègres blancs, les Blancs nègres et les Blancs blancs.
 - [...] mais vous êtes tous métis!
 - Métis de qui ça? Qu’est-ce qui a toujours dominé? Qu’est-ce qui domine encore?
 - Mais je ne domine personne. [...]
 - Ouais, mais il y a l’histoire, [...] elle reste coincée dans un paquet de gorges et de cerveaux. On se met plutôt du côté du petit, du faible, du souffrant. [...]
- Vaincu par une logique opaque pour lui, Jean-Paul se tut, accablé. Quelque chose lui échappait. (185-186)

Esclavitud, pasado no superado, consecuencias del sistema esclavista. Jean-Paul aprende, ahora sí, de boca de una guadalupeña que la historia pesa. Esta lógica se vuelve incomprensible para Jean-Paul. Decididamente, ya siente y establece la división entre “ellos” los guadalupeños y “nosotros” los franceses. No entiende. Razona según su lógica y así se distancia cada vez más de la tierra que soñó edénica, propia y acogedora. Piensa en todo lo que Francia invierte en los Departamentos de ultramar, todos los beneficios que consiguieron gracias a este hecho y, sin darse cuenta, comienza a alejarse de los “franceses” de “acá”

El asunto de Hermancia pasa a la prensa, a los sindicatos, a los graffiti en las paredes, el restaurante y el auto de Jean-Paul y, precipitadamente pareciera que el restaurante representa la plantación de la época de la esclavitud. Las conductas del Ku-Klux-Klan, de lo que se acusa a Jean-Paul, pasan a ser protagonizadas por los guadalupeños: incendian el restaurante.

Ha llegado el momento de aprender a vivir en la isla y volverse guadalupeño o perecer. No había entendido nada. Tiene ahora una verdadera iniciadora en la dura vida en la isla. Se trata de Man Sonson quien “lui ouvrit les portes d’une vie qu’il n’avait jamais imaginée. Elle le *créolisa*” (193)

Con la ayuda de Man Sonson aprende la cocina *créole*, abre un restaurante modesto en la playa y vuelve a enderezarse económicamente hasta que un ciclón le destruye todo. Al poco tiempo muere Man Sonson. Ahora sí está en el fondo del infierno. Se separa de Sylvie quien se enamora de un nativo con el que tiene un hijo. Le da depresión. Su viaje hacia la “máquina de la felicidad” se convierte en una errancia sin rumbo. En este estadio lo rescata una negra, Cornélia. Así,

Jean-Paul reprenait son sérieux, rentré en lui-même, avalait un verre de rhum sec en se disant que, peut-être, c’était cela même qu’il était venu chercher ici-dans: une autre manière de voir la vie. Il souriait alors, presque naïvement, en se disant que malgré tout, aux côtés de Cornélia, il avait trouvé une forme de bonheur. Pourquoi pas. Quelque part, il en était sûr, Man Sonson veillait sur lui”. (197)

Fin del y de los viajes: Sylvie y Jean-Paul partieron de Francia creyendo que iban a conquistar Guadalupe y es la isla quien los conquista a ellos cuando aprenden que todo funciona

según un “caos orquestado” y que quizá eso vinieron a buscar: “otra manera de ver la vida”. Separados, los dos encuentran en Guadalupe un lugar y una huella hacia un siendo creolizado.

Bibliografía

- AA.VV. (2004). *Paradis brisé – Nouvelles des Caraïbes*. Paris, Éditions Hoëbeke.
- Glissant, Édouard (1995). *Introduction à une Poétique du Divers*. Québec, Presses de l'Université de Montréal.
- (2002). *Introducción a una Poética de lo Diverso*. Barcelona, Ediciones del Bronce. Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno.
- (1997). *Le discours antillais*. Paris, Gallimard.
- (2010). *El Discurso antillano*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas. Traducción de Aura María Boadas, Amelia Hernández y Lourdes Arencibia Rodríguez.
- (1990) *Poétique de la relation*. Paris, Gallimard.
- (1997). *Traité du Tout-Monde*. Paris, Gallimard.
- (2006). *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona, El Cobre Ediciones. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia.
- <http://www.potomitan.info/atelier/glissant3.php>

El Caribe anglófono: aproximaciones y debates



IDENTIDAD Y CONFLICTOS CULTURALES EN DOS NOVELAS DE ANDREA LEVY

Prof. Silvia Trigo
Facultad de Filosofía y Letras/Uncuyo

Hemos querido adelantar en el presente trabajo algunos resultados de la investigación en curso para la tesis de Maestría en Literaturas Inglesas del siglo XX organizada por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo. El tema de la tesis es “Identidad y conflictos culturales en dos novelas de Andrea Levy: *Fruit of the Lemon* y *Small Island*”.

Andrea Levy nació en Londres en 1956 y comienza a escribir profesionalmente a sus 35 años. Esta escritora es especialmente interesante pues es hija de padres jamaicanos que, como tantos otros caribeños, parten hacia la Gran Bretaña, la Madre Patria, con la ilusión de tener una vida con mejores oportunidades. El padre de Andrea Levy llegó a Tilbury en la costa sudeste de Inglaterra en el Empire Windrush a bordo de un barco bananero en junio de 1948, luego, le seguirá su madre. Este barco transportó en aquellos años más de mil pasajeros, la mayoría caribeños correspondiendo el mayor número a personas de Jamaica. También había gente de Trinidad y Tobago, de la actual Guyana y de otros países de la región. A partir de la promulgación del Acta de Nacionalidad Británica de 1948, muchos caribeños se establecieron en Gran Bretaña. Dicha acta permitía que cualquier persona nacida en una colonia Británica, optara por dicha nacionalidad y viviera en el Reino Unido. Sin embargo, en 1962, los controles inmigratorios se endurecieron, aunque para ese momento el número de caribeños había alcanzado los ciento setenta y cinco mil. Esa fue llamada la generación Windrush (en referencia al barco que los transportó). Como resultado de esta migración, la población venida del Caribe contribuyó a la construcción de una nueva sociedad multicultural.

Ahora bien, la identidad Británica negra es el complejo tema que Andrea Levy decidió abordar desde sus comienzos como escritora. Su propio testimonio nos hace saber que creció leyendo escritores afroamericanos y así llegó a entender y apreciar la historia de los negros Americanos, a la vez, se daba cuenta que la producción literaria referida a la experiencia de negros en Gran Bretaña no había sido ni tan abundante ni tan relevante. De este modo, llegarán sus dos primeras novelas “*Every Light in the House Burnin*” de 1994 y “*Never Far from Nowhere*” en 1996. La producción ficcional de Andrea Levy gira en torno al tema de la esclavitud, la discriminación y, en general, el racismo.

Nacida, criada y educada en Londres, Levy no había sentido una especial curiosidad por el pasado de sus padres en Jamaica. Sin embargo, como lo explica en su ensayo *This is my England*, en un determinado momento de su vida siente el llamado a iniciar una profunda investigación sobre sus ancestros. Para ello, se valdrá de la memoria de su madre, a quién, según ella misma, debió incomodar para que le hablara sobre su vida en Jamaica. Para Andrea Levy, es más que una necesidad interrogarse sobre sus antepasados, entre los que también hubo esclavos, o como lo dice tan acertadamente Makota Valdina, historiadora y filósofa de la religión afro-brasileña refiriéndose a sí misma: “No soy descendiente de esclavos. Yo desciendo de seres humanos que fueron esclavizados.” Según Levy, hay partes de la historia del Imperio Británico que han sido dejadas de lado o, como en el caso de la esclavitud, casi relegadas al olvido. Por este motivo, Andrea Levy, se siente interpelada a ser la voz de los sin voz; quiere hacer presente a quien se interese, esta historia tan real que no tiene, sin embargo, mucho que ver con la “historia oficial”, según ella misma lo reconoce.

Por ser hija de la primera generación de transterrados, carga con un bagaje cultural muy significativo, de ahí que su obra presente un enfoque absolutamente personal y también, novedoso pues en la misma no hay reclamos ni tampoco enjuiciamientos históricos. Aunque sí es dable observar en sus mundos de ficción, el deseo de recuperar una parte de la historia sin la cual se

perdería la riqueza de su propia herencia y no se entendería la complejidad de su presente. Es así como su temática central será, ante todo, la búsqueda de identidad. En la representación literaria de *Fruit of the Lemon* y de *Small Island* aparecen tanto la ilusión cuanto el desengaño, la empatía como la incompreensión ante los conflictos que se suceden en y desde la Isla de Jamaica, en la sociedad creada por el Imperio en territorio caribeño.

Profundamente imbuida en la época que le toca vivir, su genuina revisión histórica, no la hace interpretar los hechos. Su función desde la ficción es la de recrear una realidad que pareciera inamovible. No hace juicios de valor taxativos de la situación y no manifiesta animadversión por la crueldad mostrada por sus coterráneos en la época de la colonia y aún antes, en el inicio del tráfico de esclavos.

Fruit of the Lemon

Fruit of the Lemon es una novela que contiene la historia de Faith Jackson, en Inglaterra y Jamaica en la década de los ochenta del siglo XX. Esta historia se articula a través del relato personal de Faith; de ahí que ella sea narradora, testigo y protagonista. Faith es una joven de diecinueve años nacida en Londres de padres jamaicanos y que, después de sufrir un colapso nervioso ocasionado por diversas situaciones que se relacionan con el color de su piel, viaja a Jamaica a pedido de sus padres, quienes consideran que es necesario, que en aquel preciso momento, conozca sus orígenes.

Jamaica es el hogar de sus padres. Aquel que dejaron por conocer algo mejor y al cual sienten la necesidad de volver. De esta manera, la autora, representa literariamente el anhelo humano tan profundo de regresar al lugar donde se encuentran las raíces; al tiempo que representa también la precariedad del inmigrante, que tiene siempre listo el equipaje para volver en cuanto le sea posible. Más aún, cuando el que procede de tierras colonizadas descubre, con cierta desilusión, que el país que muestra su superioridad bajo la figura protectora, lejos de acogerlo e integrarlo como uno más entre sus ciudadanos, lo desconoce y rechaza.

A propósito del tema de la relación del hombre con su propio país, dice el filósofo e historiador Mariano Fazio:

Los seres humanos son seres situados, que viven y se comprenden a partir de una situación espacio-temporal concreta. La tierra donde hemos nacido y la historia que nos ha precedido condicionan nuestro modo de ver y juzgar el mundo, porque hacen posible nuestro desarrollo como personas. Por tanto el sentido de pertenencia a una comunidad nacional concreta es algo natural (Fazio 2013)

Los padres de Faith, aunque sienten cierto apego a Inglaterra, han evitado hablarle de los grandes sufrimientos que les significó establecerse allí, más bien, quieren olvidarlo. Muestran, al acumular cajas vacías, un sentimiento que tiene mucho de desarraigo y el deseo, casi inconsciente, de volver al lugar de origen.

Ya en Jamaica, en casa de su tía Coral, hermana mayor de su madre, Faith ve un album de fotos de su familia enviadas desde Inglaterra. En algunas no se percibe totalmente la realidad tal como fue vivida por su familia. Entonces, ella reconoce que sus padres no han querido mostrar a sus parientes la estrechez, las carencias y mucho menos el desprecio que soportaron. Son personas con estudios y, sin embargo, no se los aceptaba para vivir de las profesiones para las que se habían formado en Jamaica. Tienen que conformarse con trabajos de segunda categoría para poder subsistir.

Su tía Coral, representa la conciencia del avasallamiento y posterior abandono de las colonias por parte del Imperio. Así lo expresa claramente:

Sabes, Faith, en esos días no aprendíamos acerca de Jamaica en las clases. Oh, no. Yo sabía todo sobre Inglaterra y nada sobre Jamaica –el lugar donde vivía. Realmente gracioso. (Levy 1999)

Otro personaje que representa el conflicto interno en la búsqueda de identidad es Constance, tía de la madre de Faith. Su color de piel es blanco, aunque corre por sus venas sangre negra. En apariencia se convierte en una mujer británica pues sus padres; madre negra y padre inglés, la envían a Londres para absorber la cultura que consideran superior. Pero al volver a Jamaica siente el desprecio de su propio pueblo. Así lo relata Coral:

Constance descubrió que la gente de Jamaica había cambiado. Ese fue el peor shock para ella. Antes que partiera, ella era Señorita Constance- todo el mundo admiraba su pelo rubio, sus ojos azules, su piel pálida. Pero ahora la gente en la calle hacía sonar los dientes con desprecio frente a ella. Oh, piensas que eres linda porque eres blanca (Levy 1999)

Decepcionada por esta situación busca en África sus raíces, cambia su nombre por el de Afria, sus costumbres, su ropa, todo su aspecto exterior, queriendo encontrarse consigo misma. Se convierte en activista del panafricanismo y sigue fielmente, como su religión al raftafarismo. Como lo cuenta Coral, para Constance ahora

Inglaterra es Babilonia, el lugar de pecado donde vive el malvado hombre blanco y les dice a todos que quiere que lo negro que lleva adentro salga. Cuando muere su padre no llora y dice que en su lápida debía decir: Perdónenme, porque, para ella, su padre había venido a Jamaica a oprimir al hombre negro (Levy 1999)

Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, no será para los que la rodean más que una pobre mujer blanca queriendo parecer negra. Con este personaje, Levy, hace testigo al lector de la lucha interna de quienes han sido despojados de su propia identidad cultural arrebatada por el mestizaje provocado por el Imperio.

Faith, por otra parte, es la esperanza del cambio a partir de su viaje de reencuentro con sus raíces y de la aceptación cordial y justa no solo de un mestizaje real sino de las hibridaciones culturales producto de los hechos históricos también reales.

Ellos me arroparon en una historia familiar y me envolvieron en sus relatos. Y yo me estaba llevando esa familia a Inglaterra. Pero no estaba bien llevarla en una valija- Yo la estaba llevando a casa de contrabando (Levy 1999)

Fruit of the Lemon plantea la problemática de la identidad personal y social encarnada en Faith. Así, esta novela también puede leerse como una autoficción pues la misma autora reconoce haber construido sus personajes con datos de su propia vida lo cual también nos permite distinguir en la obra espacios autobiográficos.

Resulta evidente que Andrea Levy conoce el universo que en la ficción representa, tanto por la verosímil descripción de las personas, ambientes, costumbres, como por su habilidad para reproducir la lengua patois hablada por algunos de sus personajes y el abordaje de los conflictos políticos internos y que la lleva a contrastar su mundo europeo con el jamaicano. Así, por ejemplo ocurre con la vivencia de un fuerte viento; para Faith es un gran huracán visto desde su perspectiva europea frente a la reacción de familiaridad con el mismo que muestran los jamaicanos; su percepción del ambiente caótico que nota al llegar al aeropuerto en Jamaica frente al orden y prolijidad del americano, la observación del modo de caminar de los isleños frente al paso apresurado de los ingleses al cual está habituada y tantos otros detalles. De ahí que no necesite la autora evidenciar en un discurso objetivo el contraste entre una sociedad y la otra, y recurra sólo a la configuración de escenas o imágenes visuales para que el lector perciba con claridad lo que ocurre.

Levy también explora con gran acierto el motivo literario tradicional del viaje relacionado con la búsqueda de la propia identidad. Volver a las raíces para saber quién se es, no constituye simplemente un traslado mental o físico de un viandante solitario, supone también un encuentro con los otros, aquellos que son nuestros ancestros, nuestros parientes, toda una red de relaciones humanas que explican por qué se es de una determinada manera.

En general, podríamos hacer una lectura de la obra bajo las teorías postcoloniales, particularmente desarrolladas en los noventa, que se hacen cargo de los conflictos identitarios provocados por los imperios y sus fuerzas económicas, lo que resultaría excesivo desarrollar en esta breve exposición.

Small Island

Small Island o Pequeña Isla es la historia de cuatro personajes fragmentados cuyo contacto hará que, no sin sufrimiento, se encuentren consigo mismos. El papel de la verdad juega un lugar fundamental para esa construcción identitaria. Ninguno de ellos llegará a puerto sin reconocer frente a sí y al resto quién se es y para qué se está en el mundo.

La polifonía, conseguida a través de las voces narradoras de cada personaje que construyen el relato, permite al lector la percepción de una misma realidad desde cuatro perspectivas diferentes. Este relato está ubicado en la Inglaterra del año 1948, época de la posguerra, y todas las acciones girarán en torno a este año. Así los capítulos serán diferenciados por los adverbios antes y después. En la obra se representa el frágil mundo después del conflicto bélico en dos islas distantes: Inglaterra y Jamaica que, sin embargo tienen un lazo profundo que las acerca.

El espacio es protagonista también en esta novela. El mismo condiciona fuertemente las acciones de los personajes. Al igual que Jamaica e Inglaterra, islas son también, de alguna manera, cada uno de los personajes principales. Gilbert es un joven negro Jamaicano, se alista en el ejército para defender a Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial y cuando regresa no ve en su Isla ninguna oportunidad de progreso, por eso anhela volver a Inglaterra, pero no tiene el dinero para hacerlo; Hortense, joven negra Jamaicana, tiene sus ilusiones puestas en Londres donde piensa ejercer su profesión de maestra pero no puede hacerlo a menos que se case; Queenie, Británica blanca, casada con un hombre que está todavía perdido después de la finalización de la guerra y que para subsistir renta habitaciones de la casa que pertenece a su suegro; Bernard, Británico blanco, esposo de Queenie, hombre de vida simple y sin proyectos que retrasa el regreso a su casa una vez acabada la guerra, por temor a estar contagiado de una enfermedad sexual.

Gilbert es el personaje que mejor transmite la ebullición interior al convivir con la discriminación racial. Lo sufre en el ejército. Voluntariamente se enrola para servir a la Madre Patria, Inglaterra, que está en peligro de ser atacada por alemanes. Se entrena en la aviación pero no lo consideran más que para chofer. Las experiencias amargas no harán de él una persona inescrupulosa, al contrario, tiene una generosidad y magnanimidad que lo hacen sobreponerse, incluso a los desplantes de los de su propia raza encarnados en Hortense.

Ambos Gilbert y Hortense acuerdan su matrimonio para poder cumplir con sus sueños individualmente. Hortense tenía el dinero que hace falta y se lo prestará a Gilbert con la promesa que él la esperará en Londres y se lo deberá devolver cuando consiga trabajar. Hortense tendrá un lugar donde vivir mientras ella misma consigue ubicarse laboralmente.

Queenie es la dueña de la casa donde Gilbert y Hortense viven juntos. Los daños de la guerra se muestran en las viviendas destruidas, familias diezmadas, falta de alimento y dinero para conseguir lo mínimo. En medio de esa tremenda situación, Queenie es un ser con virtudes, su corazón solidario se muestra en el hacerse cargo de su suegro discapacitado a raíz de la guerra, siente compasión por los inmigrantes pobres y sin techo. No se cuestiona si aquellos a los que tiene que ayudar son blancos o negros, extranjeros o coterráneos. Los vaivenes de la guerra harán que conozca a Michael, un soldado Jamaicano, que ha sido declarado perdido y que creció junto a Hortense por estar emparentados. Un tiempo antes de que Hortense y Gilbert se establezcan, Michael junto con otros soldados de color renta una habitación en la derruida casa de Queenie por un breve tiempo. Queenie y Michael mantienen un fugaz pero profundo romance y, como resultado de esa relación, Queenie queda embarazada.

El niño será pues el punto de inflexión entre las relaciones entrecruzadas de estos cuatro personajes. Desde la perspectiva de la identidad cultural, ese niño y la aceptación por parte de Bernard de esa nueva vida, darán otro relieve a la sociedad británica. Ahora ya no son los

inmigrantes negros hijos no reconocidos por la Madre Patria, sino que estos hijos mestizos nacerán como fruto de la relación entre los habitantes de ambas islas.

Es posible concluir que las dos novelas de Andrea Levy que se cuentan entre los más altos exponentes de la literatura en lengua inglesa contemporánea –tal como lo atestiguan los premios y reconocimientos de la crítica literaria-, consiguen representar poéticamente una problemática actual acuciante, cual es la de las consecuencias en la vida personal y social de las políticas del Imperio Británico en sus dominios, particularmente en la zona del Caribe. En efecto, Levy construye una original representación literaria de la búsqueda y afirmación de las identidades personales tanto en la posguerra en los espacios insulares –Inglaterra y Jamaica-, en *Small Island*, cuanto en *Fruit of the Lemon*, respecto de la situación de una joven inglesa cuyos orígenes raciales jamaicanos deben ser reconocidos por ella misma para lograr el reconocimiento pleno de su propia identidad.

En la representación de este difícil proceso de apertura al otro, desde la cultura británica, realizada por Andrea Levy a través de estos personajes de papel, esta obra consigue un aporte valiosísimo al enriquecimiento de la propia cultura y un llamado a la transformación personal y colectiva.

Bibliografía

Fazio, Mariano (2013). *Secularización y cristianismo. Las corrientes culturales contemporáneas*. Logos, Buenos Aires, p.54

Garrido Domínguez, Antonio (1996). *El texto narrativo*. Síntesis S. A., Madrid.

Levy, Andrea. *Fruit of the Lemon*. (1999). Headline Book Publishing, London.

Levy, Andrea. *Small Island* (2014). Picador, New York.

Sarmiento, Alicia et al (2010). *Literatura Hispanoamericana de fin de siglo*. IAPCH, Universidad Nacional de Villa María, Córdoba.

Sarup, Madan (1996). *Identity, Culture and the Postmodern World*. The University of Georgia Press, Athens.

www.theguardian.com/books/2000 *This is my England*

www.theguardian.com *How I learned to stop hating my heritage*

www.theguardian.com Interview with Andrea Levy. *Small Island*.

www.andrealevy.co.uk/othermedia (video)

Andrea Levy discusses her family history, her style and her latest novel with Razia Iqbal

Andrea Levy talking about the *Small Island* 10th anniversary edition.

MIDIENDO FUERZAS: MEMORIA, VERDADES E HISTORIA

Andrea Montani

Facultad de Lenguas - Universidad Nacional del Comahue¹¹³

Introducción

Andrea Levy es una escritora de ascendencia afro-caribeña nacida en Londres en 1956. Sus padres, ambos oriundos de Jamaica, llegaron a Inglaterra en 1948 como integrantes de la “generación *Windrush*”. Las raíces jamaicanas que recorren la historia de su vida han sido uno de los temas centrales en las novelas de Andrea Levy, así como también las experiencias de la diáspora afro-caribeña en Inglaterra, el legado de la esclavitud, y los estrechos lazos históricos que unen a Gran Bretaña con el Caribe. En palabras de Wendy Knepper, la obra de Levy “ofrece una crítica clara y directa hacia la desigualdad, especialmente aquella que surge en la intersección entre raza, clase y género”¹¹⁴. (1)

El foco de estudio de este trabajo es la última novela publicada por Andrea Levy, *The Long Song* (2010). Dicha novela nos sitúa en el contexto de la emancipación de los esclavos en Jamaica y trata sobre la vida de July, una mujer que nace en condición de esclava en la plantación irónicamente llamada “Amistad”. July nos ofrece un relato en el que construye sus experiencias de vida involucrando al lector en el acto escritural. Por consiguiente la cronología de su narración se ve constantemente interrumpida por reflexiones e intercambios que giran en torno a su situación como escritora en el tiempo presente.

El momento de la escritura se ve marcado por los conflictos entre July y Thomas Kinsman, su primer hijo, quien fue educado en el seno de una familia de misioneros bautistas y no lleva consigo las marcas de la esclavitud. Thomas es quien le pide a su madre que plasme su historia en un texto escrito. Él es quien edita y publica la novela de July en 1898; y además es el autor del prólogo y el epílogo que enmarcan su relato. La construcción del texto de July desencadena una serie de episodios en los que ambos intentan imponer los intereses propios por sobre los del otro.

En el presente trabajo propongo explorar las relaciones de poder entre July y Thomas, que se vinculan como madre e hijo, escritora y editor, y a su vez son miembros de grupos culturales diferentes. Las disputas entre July y Thomas resultan significativas en el contexto de la historia colonial de Jamaica y del Caribe en general, por lo que serán analizadas como representativas de las pujas que atraviesan las relaciones de poder en desequilibrio.

Las disputas por el poder

Tomaremos como punto de partida para esta discusión los reclamos de Thomas en cuanto al contenido del texto de July, que a menudo le resulta parcial o incompleto. El relato sobre lo sucedido en Jamaica durante la Guerra Bautista es una de las cuestiones que la enfrentan con su editor. El único indicio de la rebelión de 1831 en su narración es una cena de navidad que se ve interrumpida cuando los invitados son anoticiados de que los esclavos se han rebelado y están quemando plantaciones.

Al supervisar el manuscrito, Thomas reconoce inmediatamente que esta parte del texto refiere a la noche en que se desató la Guerra Bautista. Abrumado por la indignación ante lo que él considera falta de información, comienza a dar órdenes de un modo que resulta constrictivo

¹¹³ El presente trabajo se encuentra enmarcado en el proyecto de investigación “Subjetividades, lengua(s) y representación en las literaturas chicana, puertorriqueña y del Caribe anglófono”, dirigido por la Mg. María Alejandra Olivares. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue.

¹¹⁴ Todas las traducciones de textos en inglés al español fueron realizadas por la autora a fines de ser incluidas en este trabajo.

para su madre/escritora: ella debe escribir sobre los motivos de la rebelión, debe mencionar todo lo que sabe sobre el líder; ciertamente su narración no puede menos que “dejar en claro que los esclavos creían haber sido liberados por el rey de Inglaterra” (Levy 77).

Resulta esclarecedor explorar el conflicto entre las distintas versiones sobre la Guerra Bautista a partir de la distinción entre Historia [con H mayúscula] e historia [con h minúscula] que propone Edouard Glissant. La primera implica la concepción de la historia como una sucesión lineal, lógica y cronológica de hechos históricos que siempre avanza hacia el progreso de la civilización. Según explica Michael Dash, la Historia, que se propone como la promulgación de la verdad universal sobre el pasado, es entendida por Glissant como una fantasía creada por el occidente, un discurso cuyo fin es legitimar su propio poder y desplazar a otras culturas hacia la periferia. (XXIX) Esto hace de la Historia una ficción sumamente funcional para los grupos culturales que pretenden perpetuar su poder hegemónico.

La Historia, sin embargo, llega a su fin cuando se unen las historias de los pueblos que alguna vez fueron silenciados bajo la reputación de no tener historia (Glissant 64). La historia celebra la diversidad y la realidad del pasado como una oscilación constante que fluctúa según quién tome la palabra. En *The Long Song* July es quien sostiene la pluma, pero aun así Thomas intenta entrometerse en el proceso escriturario. Esto queda claramente plasmado en la estructura de la novela: July la escribe, pero es Thomas quien abre y cierra el relato. Él se atribuye el derecho de tener la primera palabra y la última.

A diferencia de Thomas, en el tejido de su verdad sobre el pasado, July siempre deja lugar a las ambigüedades:

Lo que yo sí sé es que mientras los fuegos ardían con furia en las plantaciones y en los libros; mientras marchaban los regimientos y se reunían las milicias; mientras los esclavos juraban sobre la Santa Biblia pelear contra los blancos con palos, machetes y armas; [...] en la plantación “Amistad”, lo más fuerte que esta narradora podía oír era la señorita Hannah mordisqueando los restos de un hueso de jamón. (Levy 78-79)

Como se puede apreciar en estas líneas de la novela, la narradora procura dejar al desnudo la distancia entre la historia y la Historia tal como ha sido escrita en los libros. Al entretener su versión sobre el pasado con la que defiende su hijo, July convierte su texto en una “zona de contacto” – en términos de Mary Louise Pratt – y construye, según argumenta Fiona Tolan, “una historia que [...] a través de la polifonía entra en un diálogo disruptivo con la narrativa monológica de la historia colonial europea” (103).

La puja por el poder sobre la palabra da lugar a la escritura de la novela como un texto que le otorga poder a July en cuanto le permite apropiarse de su identidad, entendiendo a ésta en términos de Stuart Hall:

La identidad es el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de ‘decirse’. (1996a 20)

El grupo étnico al que July pertenece es el afuera constitutivo que ha sido indispensable en el posicionamiento de la cultura imperial como dominante. A través de su acto escritural, sin embargo, July entra activamente en el ámbito de la representación para construirse a sí misma al narrar la historia de su vida. De este modo rompe el silencio de quienes han sido representados por la cultura hegemónica como el Otro diferente: toma las riendas del devenir de su identidad y participa en la creación de la identidad cultural de su comunidad.

Una de las herramientas del poder hegemónico para afirmarse y perpetuarse como tal es, como explica Helen Davis, la creación de estereotipos o imágenes esencialistas de quienes antes fueron esclavos como sujetos primitivos y víctimas indefensas ante el poder del grupo dominante (185). A lo largo de su relato, July le impide al lector reducir a ella y a su comunidad bajo el

rótulo de víctimas. Lo hace a través del juego de armar y desarmar identidades. Se escribe a sí misma – y también a su grupo – en plural; resalta la variedad de facetas y sus distintos “yos”, moviéndose de uno a otro con soltura. La identidad de July se nos escurre entre los dedos y de este modo ella evita ser encasillada como “salvaje” o “víctima”.

Así como la historia que July tiene para contar no se condice con la Historia construida por el grupo cultural dominante, su escritura desafía las formas literarias canónicas de la cultura occidental. Su construcción textual resiste categorizaciones genéricas tradicionales al plantearse, en términos de Alfonso de Toro, como una meta-autobiografía a través de la cual la escritora se distancia de los valores del grupo hegemónico para tejer un texto que le permita recrear su “identidad dislocada” (Hall 1996b 6) y sus verdades en plural.

La meta-autobiografía problematiza la autobiografía tradicional al desestabilizar la tríada autor – narrador – personaje autobiografiado. July es la escritora de la novela publicada por Thomas, aunque la historia es relatada a través de una voz narrativa externa. A su vez, el personaje bio-grafiado es una tal July que la escritora anticipa no ser ella misma para luego revelar que en verdad sí lo es. Al desarticular la tríada que Lejeune considera el rasgo distintivo del género autobiográfico, July no solamente subvierte las convenciones tradicionales de este género sino que también se opone a la concepción del “yo” como una unidad coherente.

El texto confeccionado por July excede asimismo las convenciones del canon en cuestiones de estilo, siendo éste otro de los puntos de conflicto entre madre/escritora e hijo/editor. La voz narrativa comienza el relato con una escena que muestra cómo el capataz abusa sexualmente de la madre de July. A continuación encontramos las objeciones de Thomas: “éste es un principio poco decoroso para una historia” (Levy 7). Acostumbrado a las obras de Dickens, Wordsworth y Shakespeare, entre otros, Thomas juzga el estilo literario en base a sus conocimientos del canon. A July, sin embargo, más que el canon o un estilo “apropiado”, le preocupa ser directa con su lector, aunque no siempre sea fiel a los hechos de su propia experiencia vivencial.

La fidelidad a lo vivido se mide en términos de lo que Thomas percibe como la historia de July madre/escritora. Él insiste en la identificación del yo narrativo con el personaje bio-grafiado y la escritora; y funde a todas ellas en la figura de su madre. Thomas juzga y a menudo cuestiona la veracidad de lo narrado en base a los parámetros de la autobiografía canónica.

Si bien la voz narrativa nos recuerda constantemente que debemos creerle porque está contando la verdad, ésta a menudo se desdice, se contradice y hace enmiendas en su relato. Además de jugar con la construcción del texto, hace de la narración en sí misma, así como del concepto de verdad, un tema central en su historia. En una lucha constante con Thomas, que insiste en aclarar los muchos puntos oscuros de su pasado, July madre/escritora propone un tipo de narración que nos remite a Linda Hutcheon cuando expresa que hay “*verdades* en plural en vez de una Verdad”, y que “lo que puede parecerse falso es muchas veces la verdad de otros” (109). En distintos momentos, la narración se detiene en episodios puntuales para ofrecernos un abanico de testimonios distintos sobre lo acontecido, y más de una vez termina con la conclusión de que “lo que pasó realmente, querido lector, nunca lo sabremos” (Levy 131).

Uno de los factores que vuelven imposible la tarea de desenterrar la verdad sobre el pasado es que la construcción del relato de July se basa en la memoria, que de Toro describe como “una fuente frágil y llena de vacíos” en la que los recuerdos se desdibujan y se pierden “en la lejanía del tiempo quedando tan sólo fragmentos flotantes que no se dejan reunir en una historia consistente” (246). El rol de la memoria en las construcciones del pasado y la naturaleza ficticia de los recuerdos son puestas en escena por la meta-autobiografía.

En el caso de July es central el carácter selectivo de la memoria puesto que lo traumático de algunos recuerdos los vuelve blanco de la represión intencional: hay etapas de su vida que July prefiere no incluir en su tejido textual. Esto en parte nos permite comprender los múltiples finales propuestos. La mayoría son en vano en tanto que cada vez que ella da por terminada su historia, Thomas le exige continuar para llegar a la Verdad. Cuando éste reclama saber sobre lo sucedido durante los años en que July vivió en la indigencia, ella resuelve concluir su historia y así poner fin a las demandas de su hijo/editor.

Conclusión

He dicho antes que el texto de July se enmarca dentro del prólogo y el epílogo escritos por Thomas. Cabe entonces preguntarnos lo siguiente: ¿A qué estrategias recurre Andrea Levy para liberar a July, mujer afro-caribeña que se construye en la escritura, del peligro de ser sofocada por la voz masculina y colonial que da comienzo y fin a su relato?

Thomas representa la cultura hegemónica puesto que, tras ser abandonado por su madre, se integra a una familia de misioneros ingleses. Pertenece a un mundo donde el conocimiento válido es aquel generado por la ciencia, donde la Verdad tiene un referente único y estable por fuera del lenguaje, y donde el progreso se mide en términos económicos. Crece como parte de un proyecto que sostiene que los “negros” pueden “civilizarse”, o en palabras de July, “vestirse y hablar como blancos” (Levy 301).

Cuando July se zambulle en el proceso escritural, ella y Thomas quedan atrapados en una relación de poder asimétrica que evoca las relaciones imperiales. Ella se ve una vez más frente a la historia de su vida, una historia de subordinación a los intereses hegemónicos, esta vez representados por su hijo/editor y su empecinamiento en colonizar el texto e imprimir las huellas de su poder.

July se declara libre, sin embargo, al cristalizar su historia en un texto cuyos aspectos formales desarticulan los patrones de pensamiento cultivados por el discurso hegemónico. Al inscribirse a sí misma y a su grupo en la meta-autobiografía, July se opone a la concepción de la realidad como un ente configurado *a priori*. El texto de July madre/escritora propone que la identidad, la verdad y la historia son construcciones textuales en un constante devenir.

En *The Long Song*, entonces, Andrea Levy pone en escena una puja de poder en la que July, madre/escritora y representante de una comunidad subordinada logra trascender los impulsos imperiales de su hijo/editor a través de la meta-autobiografía, una forma textual que le permite desbordar los límites que Thomas impone a través del prólogo y epílogo. Ella teje un discurso en que los valores y “conocimientos” de Thomas, aquellos que según él justifican sus intromisiones en el texto, sencillamente se vuelven vacuos.

Bibliografía

Dash, J. Michael 1999 (1989). “Introduction”. *Caribbean Discourse* 1989, Edouard Glissant.

Trad. J. Michael Dash. Charlottesville: UP of Virginia, xi- xlvii.

Davis, Helen (2004) *Understanding Stuart Hall*. Gran Bretaña: Sage Publications.

Glissant, Edouard (1999). *Caribbean Discourse*. 1989. Trad. J. Michael Dash. Charlottesville: UP of Virginia.

Hall, Stuart. (1996a) “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?” *Cuestiones de identidad cultural*, eds. Stuart Hall y Paul du Gay. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 1996, p. 13-39.

_____. (1996b) “The Question of Cultural Identity”. *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, eds. Stuart Hall, David Held, Don Hubert y Kenneth Thompson. Estados Unidos y Reino Unido: Blackwell, 2000, p. 596-632.

Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York y Londres: Routledge.

Knepper, Wendy (2012). “Andrea Levy’s Dislocating Narratives”. *EnterText* 9: 53-68.

Levy, Andrea (2010). *The Long Song*. Gran Bretaña: Headline Review.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Pratt, Mary Louis (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. 1992. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Tolan, Fiona (2014). “‘I am the Narrator of this Work’: Narrative Authority in Andrea Levy’s *The Long Song*”. *Andrea Levy: Contemporary Critical Perspectives*, eds. Jeannette Baxter y David James. Nueva York y Londres: Bloomsbury, p.95-107.

Toro, Alfonso (2007). “‘Meta-autobiografía’ / ‘autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona”. *Estudios Públicos* 107, invierno: 213-308. www.cepchile.cl

RESCATE NARRATIVO DE HISTORIAS SILENCIADAS: RESISTENCIA DE LA MUJER NEGRA EN *FREE ENTERPRISE* DE MICHELLE CLIFF

**Lic. /Prof. Eugenia Marra
Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC)**

Contextos

Uno de los intereses centrales que surgieron con el auge de los estudios poscoloniales a partir de la década del setenta fue la recuperación de los pasados silenciados, concebidos como fuente esencial para la constitución de la compleja identidad del sujeto colonizado. Recuperar la historia desde la diferencia, desde sus márgenes, supone no sólo un trabajo “arqueológico” en la búsqueda de las huellas de un pasado borrado: implica también cuestionar y repensar lo que entendemos como historia.

En este sentido, la problematización que hace la *Nueva Historia* nos remite a los aportes del historiador Hayden White quien en “The Historical Text as Literary Artifact” subraya la existencia de un componente ficcional en la historia. La mera organización de los eventos históricos en una lógica narrativa, plasma la subjetividad del historiador. La crítica canadiense Linda Hutcheon coincide con White revelando el poder de los historiadores en silenciar y excluir determinados eventos pasados y realzar otros que tienen que ver con el grupo hegemónico, el grupo dominante, el colonizador. La creciente recurrencia de novelas que toman hechos documentados en la historia como puntapié para desarrollar narrativas ficcionales da fé del interés por revisar y reconstruir la historia desde la literatura.

En el contexto de la literatura afroestadounidense, como bien lo explica el literato Ashrad A. Rushdy, en *Neo-slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form* (1999) el panorama político y social de los años sesenta -en particular, el Movimiento por los Derechos Civiles- generó un cambio en la historiografía de la esclavitud que afectó directamente la representación de esta historia en la ficción. Emerge como género de resistencia la nueva *slave narrative*¹¹⁵, término definido por el erudito Bernard W. Bell en *The Afro-American Novel and Its Tradition* (1987) para describir “narrativas modernas, residualmente orales, que abordan el escape de la esclavitud hacia la libertad” (289). La definición de Bell evolucionó para abarcar narrativas que comprenden periodos de tiempo previos o posteriores a los años de esclavitud, espacios transnacionales y también estilos de escritura y formas diversas. Como aclara la crítica Valerie Smith en “Neo-slave Narratives” en “The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative”, los textos que participan en esta tradición comparten la “centralidad de la historia y la memoria de la esclavitud para la construcción de las identidades nacionales, culturales, raciales y de género” (Smith en Fisch 168).

En el contexto de la esclavitud, el rol de la historia en la construcción de la identidad de la mujer negra, es para la escritora estadounidense-jamaiquina Michelle Cliff, de suma importancia ya que hace posible -en primer lugar- la visibilización de su existencia, y en segunda instancia, su participación en actos de resistencia negros que -aunque silenciados- dieron forma a la historia del Caribe Extendido¹¹⁶. En *Free Enterprise* (1993), Cliff desdibuja no solo los límites geopolíticos y temporales que históricamente han separado la experiencia de la esclavitud de Estados Unidos con el Caribe, sino también la histórica separación disciplinaria historia-literatura. Celebrando la función política de la nueva *slave narrative*, Michelle Cliff rescata la figura de la

¹¹⁵ Conservo el vocablo en inglés dada la problemática que presentan las traducciones “narrativa esclavista” y “narrativa anti-esclavista”. La primera pareciera designar narrativas a favor de la esclavitud y la segunda lo contrario. En inglés, el término designa “narrativa de esclavos o escrita por esclavos”.

¹¹⁶ Usaré el término “Caribe Extendido” acuñado por el sociólogo Immanuel Wallerstein para referirse a las regiones tropicales y semi-tropicales de América que comparten la cultura de las plantaciones en el contexto de la esclavitud que comprende desde Maryland en el estado de Virginia hasta el noreste de Brasil (Wallerstein 1980). Ver *The Modern World System*, vol. 2: Mercantilism and the Consolidation of the European World Economy. New York: Academic, 1980.

mujer negra del silencio, escribiéndola en la historia y dando voz a su contribución en la construcción de la historia.

Silencios en la historia oficial: Mary Ellen Pleasant y la lucha abolicionista

La trama de *Free Enterprise* se desencadena con la figura de la abolicionista Mary Ellen Pleasant, personaje enigmático en la historia estadounidense, a quien llegamos a conocer principalmente a partir de fragmentos, de documentación escasa que quedó en la historia y nos ofrece más preguntas que respuestas. Lo que sabemos acerca de su vida está sujeto a grandes especulaciones, que nacen desde las distintas versiones de su historia, las cuales son conflictivas y no siempre coinciden, y están basadas en rumores y fuentes periodísticas poco confiables. A pesar de esto, sus dos biógrafos principales: Quintard Taylor y Linn Hudson coinciden en presentar a Mary Ellen Pleasant como una empresaria negra en el ámbito hotelero y culinario que amasó cierta fortuna durante la Fiebre de Oro en San Francisco y llegó a ser millonaria para el año 1875 (Hudson 2003, Taylor 1997). Pleasant usó gran parte de esta fortuna en pos de la lucha contra la esclavitud, causa por la que se comprometió activamente ya sea impulsando el desarrollo de capital para ayudar a quienes llegaban por las rutas de escape de esclavos fugitivos o financiando organizaciones políticas abolicionistas, entre ellas la más notable rebelión de Harper's Ferry de 1859.

Dicha rebelión es documentada ampliamente en la historia, donde se da cuenta de la figura de John Brown, abolicionista blanco a quien se le atribuye el liderazgo del acto de resistencia, pero se omite toda mención de la contribución de Pleasant (Reynolds 2005, Decaro Jr 2002, Quarles 2000, Rhenan 1995). En contraste, de acuerdo a los recuentos orales, el epitafio que está escrito en la tumba de Mary Ellen Pleasant y que lee "Fue Amiga de John Brown" habría sido pedido por la propia Pleasant (Kranz 2004) lo cual da testimonio de su deseo final de reconocimiento. Michelle Cliff escribe desde este supuesto, inscribiendo a Pleasant en la historia desde la premisa que fue ella quien financió la rebelión de Harper's Ferry. Como señala la doctora y especialista en estudios caribeños Erica Johnson en "Ghostwriting Transnational Histories in Michelle Cliff", existe evidencia contundente para validar esta postura, principalmente una nota encontrada en el cuerpo de Brown al momento de la rebelión que decía "El hacha yace al pie del árbol. Cuando se dé el primer golpe habrá más dinero para ayudar - M.E.P" (Johnson 121).

Cliff se sirve de estas huellas para reconfigurar la lucha de Pleasant, respondiendo al silencio de la historia oficial. Para ello, se embarca en la oximorónica empresa de narrar el silencio, enfatizando la ausencia que representa la figura de Pleasant, aun cuando el foco de la historia es ella misma.

La historia contada en círculos y mirada desde distintos ángulos

Free Enterprise desestabiliza nociones de historia tradicionales a partir de un abordaje *no lineal* de la narración. En contraste a la organización cronológica de los relatos históricos, la autora desentramas la historia de Pleasant a partir de una narrativa circular, que va hacia adelante y atrás en el tiempo -en sintonía con la memoria de los personajes- y que se escapa de espacios delimitados - como el sur de los Estados Unidos- hacia Jamaica y distintas islas del Caribe.

La conexión entre la historia de los pueblos del Caribe Extendido se plasma en la narración a partir de la relación epistolar entre Mary Ellen Pleasant y Annie Christmas. Esta última es un personaje de complejo análisis en la novela, en especial en su alusión al personaje legendario afroamericano que le da nombre, y en su particular situación de marginalidad. Annie rescata la oralidad y la pluralidad de la historia desde los lugares en los que se posiciona: su casa en el borde del río y la comunidad de leprosos donde más tarde elige vivir. Desde estos lugares surgen conexiones espaciales y temporales que nutren al texto, como por ejemplo, en las figuras de árboles cubiertos por botellas de distintas formas que contienen los aromas de diversos lugares.

Sin duda, esta metáfora del árbol cubierto de botellas con la que Cliff inicia su narración anuncia un texto polifónico en el que las distintas voces que emergen a lo largo de la novela

reconstruyen narraciones desde la colaboración y el diálogo. Esta confluencia de voces se vuelve más clara aún en la comunidad de leproso, donde los personajes marginales se involucran en la práctica de *storytelling* celebrando la oralidad de la historia de la comunidad negra, fuente de saber y de resistencia.

Cliff enfatiza el poder y la fuerza de ‘storytelling’ en la comunidad. Cabe destacar que es precisamente en este círculo de personas de distintos orígenes “sefardí, tahitiano, Maori, Hawaiano” (40), que Annie inserta la historia de Mary Ellen Pleasant. No es casual que Cliff presente la historia de Mary Ellen con Annie como su principal vocera, ni tampoco que conozcamos gran parte de la historia de Annie desde las cartas de Pleasant. La intención de la autora bajo este proceso colaborativo de narración es mostrar una visión de la historia que necesariamente se construye desde la multiplicidad, desde lo heterogéneo y lo comunal. Es así como la reconstrucción abarca lo registrado y lo silenciado, lo oral y lo escrito, lo factual y lo ficcional.

Este círculo de cuentos y relatos nos habla también de una visión de la historia que se resiste a dar un lugar central a episodios o personajes históricos particulares, abriendo el pasado desde los márgenes. La historia de la rebelión de Harper’s Ferry es un eje significativo en la novela, pero al mismo tiempo, es también solo un acto más de resistencia en la historia del mercado de esclavos. Asimismo Brown emerge como personaje en la novela de Cliff, pero su rol es el de “un aliado espléndido; ni más, ni menos” (Cliff, 141). De hecho, Cliff le otorga a Brown un lugar secundario, de trasfondo en la novela; lo cual contrasta ampliamente con el lugar central en el que la historia de la abolición lo ha históricamente posicionado.

El uso de alegorías visuales en la reconstrucción de la historia de la novela da nota de la importancia de repensar la historia desde distintas perspectivas y de mirarla desde distintos ángulos. Abordando la pintura de J. M. W. Turner 1775-1851 titulada “*El Barco Esclavo: arrojando al mar a los muertos y moribundos ante el tifón que avanza*” (1840), Cliff juega con la imagen desde su fondo y primer plano para mostrarnos como la historia ha sido construida a partir de procesos de selección y omisión en los cuales los esclavos han ocupado un lugar de ausencia. La pintura ilustra el poder de la naturaleza al retratar un barco atrapado en un tifón de agua blanca. En la imagen, el cielo y el vasto océano parecen fusionarse ocupando el centro de la imagen. En el primer plano a la derecha se vislumbran brazos y piernas de raza negra perdiéndose en el fondo del océano. La obra de Turner ilustra un episodio histórico acontecido en el año 1781 en el que unos comerciantes de esclavos de un barco denominado Zong tiran a los esclavos muertos y moribundos durante una tormenta con el objetivo de cobrar el dinero del seguro de los mismos. Michelle Cliff inserta la pintura en la obra como detonante para detectar y exponer las marcas del discurso colonialista entre los abolicionistas blancos y luego plasmar su propia concepción de la historia de la esclavitud.

En *Free Enterprise*, durante una cena con un grupo de abolicionistas en la casa de Alice Hooper -mujer blanca involucrada en la causa abolicionista- se le solicita a Mary Ellen Pleasant, como representante de la raza negra, información sobre el incidente ilustrado por Turner. Ante tal pedido, Mary Ellen Pleasant se encuentra desconcertada pensando: “No estaba segura para nada” ¿Que incidente había elegido Turner? ¿Cuáles de los cientos que salieron a la luz? ¿Coincidió con los que ella conocía?” (Cliff 72). La reacción de Pleasant ante la especificidad de la pregunta de Hooper deja ver la diferencia entre dos concepciones de historia opuestas. Para los abolicionistas blancos, el incidente, estando debidamente documentado en registros oficiales, constituye un episodio aislado y particular, el cual es abordado más desde el plano artístico que desde el episodio terrorífico que representa: “El asunto va más allá de lo nuestro. Por supuesto, podemos disfrutar el arte que manifiesta. El hombre tenía un brillante talento, con forma, color” (74). En contraste, para Pleasant, el incidente es uno más en la gran cantidad de crímenes del comercio de la esclavitud. La historia individual de cada esclavo es también la historia comunal de todos ellos, y es por eso que Pleasant no puede discernir entre el crimen elegido por la historia y los de cientos que dejó el viaje desde África hasta América por el Pasaje Medio, al cual la pintura de Turner hace alusión. Asimismo, en su carta en respuesta a Hooper Pleasant deja claro que la centralidad en la historia de los afroamericanos son esos brazos negros apenas visibles en el costado de la pintura, símbolos del sufrimiento de la raza negra esclavizada.

Conclusión

La alusión al Pasaje Medio en la pintura de Turner nos hace reflexionar acerca del mensaje central de *Free Enterprise*: los pueblos que vivieron la experiencia de la esclavitud en el Caribe Extendido comparten entre sí una misma historia de opresión y resistencia. De esta forma, sería imposible abordar hechos históricos particulares sin repensarlos desde contextos transnacionales. A partir de la historia de Mary Ellen Pleasant, Michelle Cliff nos enseña como la lucha de resistencia que representa su protagonista es también la lucha de otras tantas mujeres silenciadas e invisibilizadas por la historia oficial.

Bibliografía

- Bell, Bernard W. (1987). *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Cliff, Michelle (1993). *Free Enterprise: A Novel of Mary Ellen Pleasant*. San Francisco.
- Decaro, Louis A. (2002). *Fire from the Midst of you: A Religious Life of John Brown*. New York: New York University Press.
- Hudson, Lynn M. (2003). *The making of "Mammy Pleasant" :a Black entrepreneur in nineteenth-century San Francisco*. Urbana : University of Illinois Press.
- Hutcheon, Linda (1998) . *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. USA: Routledge.
- Johnson, Erica L. (2009). "Ghostwriting Transnational Histories in Michelle Cliff's *Free Enterprise*" in *Meridians* Vol. 9, No. 1. Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/40338771>. [Fecha de Consulta: 09/08/14].
- Kranz, Rachel (2004). *African-American Business Leaders and Entrepreneurs*. Facts on File Inc. New York.
- Quarles, Benjamin (2000) . *Allies for Freedom: Blacks on John Brown*. Oxford: Oxford University Press.
- Renehan, Edward (1995). *The Secret Six: The True Story of the Men who Conspired with John Brown*. New York: Crown Publishers.
- Reynolds, David (2005). *John Brown, Abolitionist: The Man Who Killed Slavery, Sparked the Civil War, and Seeded Civil Rights*. New York: Alfred A. Knopf.
- Rushdy, Ashraf H. A. (2004). *The Cambridge Companion to the African American Novel*. Ed. Maryemma Graham. Press.
- Smith, Valery (2007). "Neo-slave Narratives". *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Ed. Audrey A. Fisch. Cambridge: Cambridge University.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Taylor, Quintard. "Mary Ellen Pleasant: Entrepreneur and Civil Rights Activist in the Far West".
By Grit and Grace: Eleven Women who shaped the American West, edited by Glenda Riley and
Richard W. Etulain. Golden, CO: Fulcrum Publishing.

White, Hayden (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and
London: The Johns Hopkins University Press.

**SARGASSO SEA: LA ADAPTACIÓN COMO LUGAR DE DIÁLOGO EN
TORNO A PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN**

**Prof. Martha Renée Navarro, M.A. in English – Prof. María Fernanda García
Universidad Nacional de Río Cuarto**

En su sentido más amplio, la adaptación es un fenómeno que se extiende a y se infiltra en múltiples ámbitos de la vida contemporánea. Como un proceso, puede verse como parte de las prácticas literarias y culturales de la posmodernidad: de intertextualidad, hibridación/mestizaje, repetición y alteridad, parodia y pastiche; “todos los textos invocan y reelaboran otros textos en un mosaico cultural rico y en constante desarrollo” (Sanders 17). La adaptación es, por lo tanto, una práctica polifónica que involucra “memoria y cambio, persistencia y variación” (Hutcheon 173). Así, parte del placer y la eficacia de este fenómeno reside en su habilidad para ofrecer versiones del pasado, mientras simultáneamente participa en el presente. La atracción se origina en el compromiso autoconsciente con los procesos mismos de adaptación y apropiación. Las redes intertextuales y las resonancias, percibidas dentro de y entre los textos, ofrecen un diálogo entre textos, como así también el potencial para perspectivas revisadas o renovadas sobre textos anteriores y los momentos culturales de sus producciones originales. En términos simples, el mero acto de leer un texto implica necesariamente una re-lectura y potencial re-interpretación. Como tal, la participación del lector en la producción del texto no debe subestimarse. En este sentido, es importante reconocer que “las adaptaciones y apropiaciones son afectadas por los movimientos que se dan, y las lecturas que se producen, dentro del ámbito teórico e intelectual y de sus así llamadas fuentes” (Sanders 13).

Las adaptaciones de la historia y la literatura victoriana no son algo nuevo. De hecho, muchas adaptaciones cinematográficas de novelas victorianas son tan viejas como el cine mismo, mientras que también pueden encontrarse re-elaboraciones de textos clásicos victorianos a través de toda la literatura del siglo XX. La novela histórica de romance tiene una larga historia en el empleo de escenarios victorianos, mientras que la más literaria novela neovictoriana ganó creciente respetabilidad en los años '60 con la publicación de *Wide Sargasso Sea*, o Gran Mar de los Sargazos (1966), de Jean Rhys, y *The French Lieutenant's Woman*, o La amante del Teniente Francés (1969), de John Fowles. Precisamente, Christian Gutleben sugiere que la novela de Rhys es la precursora del movimiento literario neovictoriano (Gutleben 5). Tendencias claves que se han hecho predominantes en este campo, tales como el compromiso con los estudios poscoloniales y su potencial para comparación con otros géneros y medios, constituyen el interés particular del presente trabajo. En él se explora la construcción de la subjetividad del hombre anglosajón victoriano, en relación a las configuraciones de significación en la novela *Wide Sargasso Sea* de la escritora caribeña Jean Rhys y su adaptación cinematográfica, *Wide Sargasso Sea* (1993), realizada por el director australiano John Duigan.

Si bien Edward Rochester no es la figura central de la novela *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë ni de su re-escritura *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys, de hecho él ocupa una posición crucial en cada uno de estos textos. En *Jane Eyre*, Rochester es el objeto deseado de la búsqueda romántica de Jane, mientras que en *Wide Sargasso Sea* es la manifestación inmediata y el encargado de hacer cumplir la red de los códigos patriarcales, tales como el sexismo, el colonialismo, la Ley Inglesa y aquella “Ley” que determina y crea la cordura y la locura que finalmente logran aprisionar a Antoinette Cosway. A pesar de que la relación literaria y política existente entre el texto de Brontë y el de Rhys ha recibido un creciente interés en las últimas décadas, la atención puesta en definir la relación entre Jane y Antoinette/Bertha, ya sea como antagonista o complementaria, no ha logrado ofrecer una debida consideración al cambio de rol del hombre que afecta profundamente sus vidas y las altera irrevocablemente. En relación a los discursos masculinos dominantes, es el mismo Rochester quien define su posición de sujeto masculino al reevaluar a nivel moral los efectos de la subjetividad masculina.

La presente exploración parte de la noción de cultura ofrecida por el pensador ruso Mijaíl Bajtín. Este teórico del lenguaje concibe la cultura como una unidad que involucra las esferas ética o moral, artística y científica o del conocimiento, relacionadas entre sí de diversas maneras (Bajtín 2005). En particular la esfera del arte, que involucra a la literatura y al cine entre otras escrituras, se vincula íntimamente con las realidades que la circundan y, por ende, con diferentes apropiaciones históricas, políticas y sociales. Así, las más variadas relaciones tejen complejos entramados que resultan en nuevas configuraciones de significación. En una sinfonía de voces, las formaciones culturales se cuestionan, se responden, rompen las barreras del lenguaje y del tiempo y crean nuevas discursividades. De este modo, la conciencia dialógica se revela en todo discurso, el cual siempre queda abierto a nuevos diálogos, nunca como formación acabada. Ese dialogismo que Bajtín observa principalmente en un mismo enunciado y entre diferentes enunciados se manifiesta también, según el autor, entre estilos. Se trata de relaciones dialógicas que sólo son comprendidas al considerar la ideología del autor, la cual fundamenta cualquier estética. En calidad de signo, el artefacto cultural se convierte en potencial de múltiples diálogos con otros artefactos culturales, otros signos.

La producción cinematográfica foco de análisis en estas páginas, *Wide Sargasso Sea* de John Duigan, es un artefacto cultural que se origina en estrecha vinculación con la obra literaria homónima de Jean Rhys. Ambas tienen la capacidad de sostener un diálogo permanente entre sí y con otras formaciones culturales del pasado y de nuestro presente, por lo que aquí no sólo se considera a las obras literaria y cinematográfica como diferentes lenguajes, sino como discursos particulares en diálogo, diferentes voces en torno a un mismo proceso histórico. En este sentido, la revisión crítica que ha circulado en relación a la producción fílmica resulta relevante ya que en el trabajo se presenta una interpretación del film como discurso que, en última instancia, desafía a la crítica misma. De acuerdo a lo observado, la revisión crítica de esta versión mayoritariamente circunscribe el film a lo erótico, clasificándolo como un film *condicionado* en virtud de sus imágenes sexuales sin inhibiciones. Por ejemplo, el crítico Frank Maloney asegura que la producción es “no recomendable a ningún precio, ni siquiera para los fans de Duigan” (1993); Andy Pawelczak, por su parte, evalúa la obra como una simple secuencia de imágenes con ideas que no cobran vida y con énfasis en lo sexual (1993); Malcolm Johnson recalca la clasificación NC-17 (no apta para menores de 17 años) de la película y manifiesta que “contiene mucha desnudez y sexo gráfico como también aterradoras caracterizaciones de locura” (1993). Fundamentalmente, las apreciaciones de estos críticos parecen ignorar la relevancia de la capacidad discursiva del film como signo ideológico. Además de “historia” que también parece existir por sí misma, el film se hace “discurso”, implica una instancia enunciativa, origen y conductora de la narración, que hace comentarios sobre el mundo representado (la historia) y deja sus huellas en la diégesis fílmica (Peña-Ardid 134).

Para Michel Serceau, quien aborda la problemática de la adaptación cinematográfica, es posible superar el análisis que limita una adaptación a simples esquemas teóricos. Este pensador francés destaca que la adaptación misma es interpretación. La adaptación cinematográfica, que en formas diferentes se relaciona con la obra literaria, queda abierta a una originalidad que la distancia del texto. Por lo tanto cabría observar que momentos de encuentro y desencuentro son parte de la misma adaptación. Según Serceau, la adaptación es una intersección definida por complejos procesos de semiotización que determinan la relación con el texto literario. De este modo, la modificación de las estructuras de la significación debe ser estudiada en función no sólo a la obra literaria, sino también al contexto socio-histórico y a los códigos culturales de producción. La importancia de este aporte radica principalmente en la posibilidad de comprender la adaptación fílmica como un producto ideológico que, a modo bajtiniano, dialoga con otro discurso. Considerando esta mirada teórica, cabría destacar que la película *Wide Sargasso Sea* goza de una autoridad ideológica que la relaciona y a su vez la distancia de la obra literaria.

Asimismo, considerar la adaptación como un acto de interpretación implica definirla como una nueva escritura o una re-escritura que se vincula con el texto original en una forma determinada. He aquí la importancia de la intertextualidad. Originalmente estudiada por Julia Kristeva, en relación con el concepto de dialogismo de Mijaíl Bajtín, la intertextualidad define al texto literario en su relación con otros textos y en diferentes modos de apropiación de los mismos. Según la escritora, “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y

transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad [...]” (Rabau 57). Actualizada en la teoría de Gérard Genette, la intertextualidad es “un palimpsesto de huellas”. Acuñando el término “hipertextualidad”, entre otros, el lingüista destaca la importancia de la diversidad relacional entre los textos y la posibilidad de impacto y transformación en el texto original (hipertexto). De este modo, la adaptación cinematográfica, en calidad de reescritura es otro texto que, en cierta forma, elige fragmentos con los que se relaciona de diferentes maneras problematizadas ideológicamente. El director, lector y escritor a la vez, establece los vínculos entre el film y la obra literaria trascendiendo el concepto de fidelidad y abriendo el texto a nuevas interpretación y crítica.

John Duigan, fiel a su carácter de director independiente, sostiene en su producción artística “una fascinación con las relaciones interpersonales y una capacidad de sorpresa acerca de cómo los hombres y las mujeres se relacionan en las buenas y en las malas” (Cockrell 2). Impulsado por una “mezcla de profundo humanismo y de coraje para tratar las complejidades de la intimidad”, Duigan concibe su obra a partir de las relaciones humanas. Destaca, como en el caso de *Wide Sargasso Sea*, la dimensión sexual para problematizar cuestiones de poder y de violencia. Así, los personajes de Antoinette y Rochester cobran nueva vida en su adaptación de la novela de Rhys. En su aprensivo contacto con el mundo caribeño, para él desconocido y extraño, a Rochester se le atribuye un rol privilegiado en esta versión. La subjetividad del anglosajón imperialista, entonces, se define en parte a través de su relación con el mundo exótico de las colonias. Si bien en su diversidad de recursos este mundo sustenta el bienestar económico de los colonos, también logra tornarse agresivo para aquél que no puede comprenderlo. Lo económicamente valioso es a su vez exótico. Lo exótico está marcado por lo salvaje, lo nativo, lo abundante, lo físico. En la escritura de Rhys ese mundo se presenta simbólicamente en la naturaleza. Es esa naturaleza que, en contraste con los desolados, fríos y blancos páramos de Inglaterra, parece iluminar la más íntima fibra del ser humano; es una naturaleza que alivia en los días de calor, que protege de la torrencial lluvia, que nutre el cuerpo y los sentidos, pero que también sofoca: “Todo es demasiado”, pensó Rochester “mientras cabalgaba fatigado detrás de ella. Demasiado azul, demasiado morado, demasiado verde. Las flores son demasiado rojas, las montañas demasiado altas, las colinas demasiado próximas” (Rhys 41).

En la obra cinematográfica ese sofocamiento se materializa principalmente en el sargazo, símbolo que marca diferentes momentos del film. El sargazo cobra vida por sí mismo y amenaza la paz de Edward Rochester. En un juego de luz y oscuridad, de azules y verdes intensos, de sonidos nativos, tomas exclusivas de ese sargazo que parece abrir y cerrar las puertas a un mundo incomprendido analógicamente abren y cierran el film. Reiteradamente, el alga emerge en la construcción de un Rochester confundido, abrumado y hasta sofocado por ese nuevo mundo, en el que se encuentra forzado a cumplir el mandato patriarcal que define su destino. El poder del sargazo parece evocar que en medio de esa fuerza y seguridad del colono existe la debilidad y el temor. La llegada de Rochester está simbólicamente marcada por el rescate del cuerpo de un marinero muerto de entre los oscuros sargazos. Esta visión se convierte en la pesadilla de Rochester, quien se desespera al soñarse ahogado a causa de los sargazos. La pesadilla sugiere imágenes de un mundo de temor que se esconde en las actitudes distantes y calculadas del inglés, y finalmente desaparece en la seguridad de Thornfield en Inglaterra, muy lejos de lo exótico, muy lejos de lo incomprensible, a salvo del temor constante de pensar que su riqueza ha sido obtenida a costa de vender su alma al demonio. Tanto en el film de Duigan como en la novela de Rhys, el peso de cumplir la ley y la cultura inglesas es insoportablemente agobiante.

La fuerza del sargazo en la versión cinematográfica es comparable con la de la naturaleza, la cual sostiene una analogía con la exuberancia del cuerpo de Antoinette. En un punto de encuentro con la escritura de Rhys, el film construye una mujer criolla atractiva, sexy y, como la naturaleza, exótica. Este proceso de significación está delineado fundamentalmente por la sensualidad y la naturalidad con la que Antoinette se muestra sensual. La vitalidad de su cuerpo se manifiesta en un andar cadencioso y alegre, con los pies desnudos que bailan al ritmo de la naturaleza. El color y la calidez de su piel proyectan un encanto que se mimetiza con el perfume húmedo del trópico. Su piel morena armoniza con sus oscuros ojos vivaces y una cabellera abundante y salvaje como las copas de los árboles. De hecho, la actriz Karina Lombard, con su voluptuosidad y sangre nativa Lakota, aporta una dimensión racial significativa a la compleja

relación entre Antoinette y Rochester. Además, proyecta ese halo de misterio que la conecta no sólo con el trópico, sino también con los ritos africanos, en una comunión con la naturaleza exultante que impacta a Rochester desde un comienzo. In crescendo, la imagen provocativa de Antoinette, quien naturalmente abraza ciertas prácticas africanas, gana un misterioso poder que atrae y repele a su esposo. En ocasión de su luna de miel con Rochester en Granbois, propiedad que perteneció a su madre, Antoinette protagoniza una tradicional danza africana, en la que inicia un duelo simbólico con su criada negra, Amélie. Al ritmo de los tambores africanos, danza con ella la disputa del poder de atracción en Edward Rochester. Claramente, este no es un mundo Brontë, en el que dominan la compostura, la frialdad y el autocontrol. Tampoco es fielmente un mundo Rhys, en el que las mujeres beben mucho y aman demasiado en una frenética búsqueda de sí mismas. El mundo construido por Duigan revaloriza el poder animal(izante) de Rochester, revelando lo perverso, mezquino y cruel en la fibra íntima del colonizador europeo.

Imposibilitado para comprender lo exótico, atado por la cultura inglesa, y dirigido por principios patriarcales, Rochester busca el control sobre el misterioso poder de Antoinette. La violencia se convierte en el medio ideal para subvertir ese poder. Es una violencia física y simbólica que le otorga al inglés el control del cuerpo y de la psiquis de Antoinette. Con el poder de animalizar a Antoinette, Rochester destruye la dignidad de su esposa, quien al denigrarse se convierte en la Bertha de *Jane Eyre*, la loca encerrada en el ático. Rochester ejerce una violencia que en la novela de Rhys se funda en la incapacidad de diálogo entre ambos esposos, en la negación de la dignidad de Antoinette, en su objetivación. Dicha cosificación resulta clave en la película, aún clasificada *condicionada* por la crítica, ya que enfatizando el poder sexual de Rochester logra construir una subjetividad primitiva en contraposición a la supuesta sofisticación propia de la civilización. Agresivo, denigrante y arrogante, el inglés no sólo interpone sus deseos a la intimidad de su esposa, sino que además abre su mundo de relación íntima a la sirvienta Amélie. Imágenes de subordinación tanto en orden físico como simbólico tejen un entramado de subjetividades que se encuentran y se desencuentran en complejas relaciones de violencia. De este modo, Duigan logra una constelación de relaciones que no se reducen al erotismo, sino que construyen esas relaciones de poder que pasan a un primer plano.

En virtud del análisis hasta ahora expuesto, no cabe duda que la crítica a la obra del director australiano John Duigan ignora el poder estético-ideológico de su lenguaje. Lo que a simple vista parece ser una obra *que raya lo pornográfico*, según ciertos críticos, es un signo que abre un diálogo con la novela de la autora caribeña. En su capacidad de dialogar con el pasado, el film no deja de expresar una ideología actual, que también puede relacionarse con otras adaptaciones presentes y futuras de la obra de Rhys. A pesar de que ciertas partes de esta adaptación no pueden reconstruir la totalidad narrativa en la novela, según la crítica, es precisamente en los fragmentos donde Duigan logra conversar, cuestionar la obra literaria. Es principalmente el lenguaje corporal el que crea imágenes para construir la asimetría que marca las relaciones de poder entre el colonizador inglés y la mujer colonizada. La voz del imperialista se materializa en el lenguaje de la violencia, articulado por Rochester. De este modo, el film de Duigan es un cuestionamiento a la mirada civilizada, en cierta forma victoriana, de procesos de significación que en su perspectiva eurocéntrica, perpetúan el proceso mismo de colonización. En otras palabras, lejos de su carácter de film condicionado y de reproducir estereotipos y modelos de representación, *Wide Sargasso Sea* de John Duigan nos sorprende por su creatividad y originalidad como artefacto cultural que desafía un abordaje desde nuevas perspectivas.

Bibliografía

- Arán, Pampa O. (2006). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- Bajtín, Mijaíl (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Bowler, Alexia L. and Jessica Cox. (2009/2010). "Introduction to Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past" *Neo-Victorian Studies*. Invierno: 1-17.
- Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Buenos Aires: Taurus.
- Gutleben, Christian (2001). *Nostalgic Postmodernisms: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam: Rodopi.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- Johnson, Malcolm (1993). "Sargasso Sea Casts Sensual Spell In Story of Woman Driven Mad" *Hartford Courant* 11 de junio. http://articles.courant.com/1993-06-11/features/0000100909_1_edward-rochester-wide-sargasso-sea-antoinette-cosway. 7 de abril de 2015.
- Maloney, Frank (1993) ."Wide Sargasso Sea". <http://www.imdb.com/reviews/18/1890.html> 7 de abril de 2015.
- Pawelczak, Andy (1993). *Films in Review* Jul/Aug, Vol.44 Issue 7/8. 7 de abril de 2015.
- Peña-Ardid, Carmen (1999). *Literatura y Cine: Una Aproximación Comparativa*. Tercera Edición. Madrid: Cátedra.
- Rabau, Sophie (2002). *L'Intertextualité*. Manchecourt: Flammarion.
- Rhys, Jean (1982). *Wide Sargasso Sea*. Norton Critical Edition. New York: Norton.
- Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Serceau, Michel (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Liège: Éditions du Céfal.

CAMINAR RAÍCES Y HABLAR PALABRAS. PAISAJE Y ESCRITURA EN *I IS A LONG-MEMORIED WOMAN* DE GRACE NICHOLS

Azucena Galettini
Conicet - ILH (UBA) - IdIHCS (UNLP)

O once again
I am walking
roots
that are easy

Once again
I am talking
words
that are smoothly

Grace Nichols, "Drum spell"

Grace Nichols nació en Guyana en 1950 y reside en el Reino Unido desde 1977. Su primer poemario, en el cual nos detendremos en el presente trabajo, se publicó en 1983, recibió el prestigioso del Commonwealth Poetry Prize y la situó como una de las poetas más relevantes de la diáspora caribeña. Titulado *I is a Long-Memoried Woman*, tiene por protagonista a una esclava anónima y se divide en cinco partes: "The Beggining", que trata de sobre la captura en África y la llegada al Caribe, "The Vicissitudes", sobre el trabajo forzado; "The Sorcery", donde se establece los distintos grados de resistencia a la opresión; "The Bloodling", en la que se comienza a vislumbrar una adaptación al nuevo continente y "The Return", sección en la que los poemas hablan de la posibilidad de la revolución de los esclavos y de la aceptación del yo lírico de su propio poder y de su nueva identidad.

El presente trabajo toma su título de unos versos de "Drum spell", uno de los poemas del libro. Si bien allí nos encontramos con un yo lírico que cae en cierto estado de ensoñación que la lleva a transitar nuevamente las raíces y las palabras de su vida en África, creo que es posible desplazar esos versos para pensar la relación presente entre espacio y escritura en este libro de Nichols. *Caminar* las raíces, espacializar la identidad, queda unido al *hablar* palabras (corrimiento de la colocación natural, "*decir* palabras", que extraña la frase) por la estructura repetida y el sistema rítmico. Caminar y hablar, el espacio y la palabra. Considero que es posible afirmar que en este poemario opera lo que denomino una *escritura topográfica*.

Lugar y escritura conviven etimológicamente en el término *topografía*, y si bien en la actualidad lo asociamos con la descripción visual de las peculiaridades de un terreno y, por extensión, a las características físicas en sí que éste presenta, en realidad, como señala el crítico literario estadounidense J. Hillis Miller (1995:3-4), la topografía originalmente significaba la creación de un equivalente metafórico en palabras de un paisaje. Hablar de "escritura topográfica" puede parecer entonces redundante, sin embargo, no se trata aquí de buscar la descripción del paisaje presente en la poesía de Nichols. El paisaje es un motor poético, fuente de inspiración, como la propia autora reconoce al decir:

La poesía a la que me siento más cercana siempre ha sido la que tiene un ojo puesto en el paisaje (...) Aunque la poesía es primera y principalmente un acto de lenguaje, me parece que el ritmo se ve afectado por el ritmo más amplio del paisaje vivo (Nichols, 2000: 211, traducción propia).

Sin embargo, considero que la dimensión espacial trasciende el rol de "escenario" o de fuente inspiradora. Es en sí mismo un "material", entendido éste en los términos adornianos:

De acuerdo con una terminología ya casi generalizada en los géneros artísticos, se llama así [material] a aquello a lo que se da forma. El material no es lo mismo que

el contenido [...] el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir. (Adorno 2004 [1970], 251)

El espacio, entonces, en tanto material, no pasa a ser algo externo a la escritura, es tan intrínseco a la poesía de Nichols como las noción de ritmo. La escritura topográfica implica que el espacio se inscribe en la escritura misma, en el acto poético en sí, es un hecho del lenguaje. No hay escenario, puesta en escena, telón de fondo: la poesía es el espacio en el que el paisaje se describe, revela, funda y reintenta. Y es por ello que hablamos de *topografía*, pues como sostiene Miller (1995, 6)

Puesto que otro significado de “topografía” es la configuración y naturaleza preexistente de una región dada, la palabra “topografía” contiene la alternancia entre “crear” y “revelar”.

Por restricciones de tiempo hemos seleccionado tres poemas en los que se puede ver en práctica el funcionamiento de esta escritura topográfica.

El lado ominoso del paisaje “These Islands”

These islands green
with green blades
these islands green
with blue waves
these islands green
with flame shades

these cane dancing
palm waving wind
blowing islands
these sea growing
mangroving
hurricane islands

these blue mountain islands
these fire flying islands
these Carib bean
Arawak an
islands
fertile
with brutality

En este poema la descripción del paisaje no busca en realidad *describir*, la mirada que lo recorre (y para la geografía cultural es la mirada la que permite que exista un paisaje, (Silvestri y Aliata, 2001; Cosgrove, 2002; Roger, 2007)) no busca la mera representación.

En la primera estrofa prima lo cromático que, en realidad, se presenta como una oposición entre el verde y otros colores. La supuesta paradoja de que lo que define al verde sean las olas azules, y las “flame shadows”, se cancela si entendemos ese “verde” como sinónimo de fertilidad, es decir, si lo enlazamos el adjetivo con el anteúltimo verso (*fertile*). Lo que define a las islas pareciera, entonces, estar ligado a la imagen prototípica del paisaje caribeño: la vegetación, el mar, la sombra (que también nos remite a la vegetación). No obstante, aun cuando el “green blades” remite, en tanto “briznas”, a la vegetación, también late en el término la idea de “filo”,

que nos preanuncia el final del poema: se presenta ya una imagen que comienza a desarmar la visión paradisiaca de la naturaleza. Asimismo, “flame shades” no parece remitir unilateralmente a la pasible sombra de los Flame Trees (conocidos en español como Asacia Roja, Flamboyant o Chivato), donde el *tree* se encuentra elidido únicamente por consideraciones rítmicas. Si por un instante obviamos la elisión y analizamos el sintagma tal como se nos presenta, el “flame”, como referencia velada al fuego presenta una ambigüedad: al tratarse de dos sustantivos, podría significar tanto “sombras inflamadas” (*flame* como atributo de *shades*) como “sombras de las llamas” (*flame* como especificador de *shades*) que sugiere la idea de los levantamiento de esclavos y los incendios en las plantaciones.

En la segunda estrofa, la estructura se complejiza. Si en la primera el único adjetivo que acompañaba a “these islands” era “green” y el segundo verso especificaba con la estructura “with + adjetivo + sustantivo”, en la segunda estrofa se observa la anteposición de estructuras complejas en función adjetiva. Las imágenes presentes allí también están asociadas al paisaje. Se destacan la caña de azúcar,¹¹⁷ las palmeras, el viento y el mar. Los gerundios que operan como adjetivos (“dancing”, “waving”, “blowing”, “growing”) conjuran la imagen de movimiento, de un paisaje vivo y, al mismo tiempo, parecen desembocar en “hurricane”, con lo cual, es posible ver un *crescendo*: de un movimiento suave (la danza, el mecerse) a la fuerza del viento en el huracán.

La tercera estrofa vuelve a simplificar la estructura, reduciendo las frases adjetivas. Las montañas azules reenvían a las olas azules unidas, tal vez, por la imagen ondulante que comparten. “Fire flying” remite a “Flame shades”, pone de nuevo el acento en la violencia y remite a las revueltas de esclavos. Los siguientes dos versos hacen referencia a los pueblos originarios, los caribes y lo arahuacos. La partición de la raíz y el sufijo que marca la pertenencia no obedece sólo a las exigencias del ritmo. Es una forma de remarcar justamente la pertenencia: islas que *eran* de los caribes y arahuacos.

Los dos últimos versos retoman la estructura del inicio “adjetivo + with + sustantivo”. Lo interesante es que desde la segunda estrofa se construye una expectativa estructural, una predicación que se realiza con el “fertile”, y se completa plenamente con el “With brutality”, que cambia el signo de la descripción, o mejor dicho, pone de relieve lo sutilmente ominoso sugerido en “blades”, “flame shades”, “fire flying” y “hurricane”. La fuerza poética del poema se realiza gracias a la vehemencia que carga ese “fertile/ with brutality”, lo cual nos lleva al otro factor esencial del poema: el ritmo envolvente, casi circular.

La rima en la primera estrofa (“blades”/ “waves”/ “shades”) une estos elementos pero los acentos están puesto en *green* y, por oposición, en los adjetivos cromáticos. La repetición constante de “These islands” enlaza las estrofas y genera, además, cierta expectativa sonora. Así, cuando en la segunda estrofa se abre entre “these” y “islands” una brecha, el ritmo se acelera, pues se busca el “islands” (el sustantivo núcleo de la estructura, al fin de cuentas). Esa aceleración se acrecienta, a su vez, por el uso del encabalgamiento entre “wind” y “blowing”. El ritmo envolvente también se logra gracias a la estructura de dos elementos: sustantivo + verboide terminado en ING. Esta estructura se quiebra con el neologismo “mangroving” no sólo porque se presenta como una monounidad, sino porque su terminación al ser tan similar a “growing”, se refuerza el acento natural en la primera sílaba. Este primer quiebre sonoro prepara para el segundo, la ruptura con la terminación ING en “hurricane”. Como hemos visto, semánticamente se construye un *crescendo* que desemboca en la violencia del huracán, *crescendo* que tiene su paralilismo en el sistema rítmico. Al acortar nuevamente la estructura en la segunda estrofa, el énfasis sonoro pasa hallarse en “blue mountain” y “fire flying”. El ritmo se ralentiza ante los adjetivos “Caribbean” y “Arawakan” y el quiebre del blanco que conllevan. Estos cortes rítmicos preparan el corte mayor que implica “with brutality”.

Por otra parte, el ritmo también es subsidiario de la distribución de las palabras en la página, el poema en su carácter no sucesivo. Nichols no es una poeta que trabaje particularmente con lo espacial en ese sentido. Es por ello que cuando lo hace resulta más llamativo. El corrimiento del margen presente en la primera estrofa en los versos encabezados por “with” acompaña la idea

117 Cabe destacar que la caña de azúcar no está realmente al mismo nivel que los otros elementos, pues es un producto importado al Caribe y sustento del sistema de la plantación, sinónimo de la explotación esclavista.

de subordinación del primer verso al segundo y la entonación descendente que que hay a partir del “green”.

Por otra parte, gráficamente, pone de relieve al “*these islands*”, vital para el ritmo y la cohesión del poema, como se ha visto. En la segunda estrofa llama la atención el corrimiento de “*blowing*”, que por lógica se esperaría al mismo nivel que “*palm*”. Posiblemente obedezca al deseo de marcar el encabalgamiento entre “*blowing*” y “*wind*”. Sin embargo es evidente que los versos que contienen tanto “*these*” como “*island*” son los que no se presentan con sangría, ubicándolos como centrales al generar que la vista recaiga en ellos. La sangría en “*mangroving*” se explica por el corte en el ritmo y en la estructura gramatical que implica.

En la última estrofa, se observa un blanco activo entre la raíz de los nombres indígenas y el sufijo. Más allá de lo ya mencionado en cuanto al ritmo, es posible también ver simbolizado en ese blanco el vacío entre lo que debería ser y no es. Las islas deberían ser de los caribes y arahuacos pero no lo son. La sangría en “*with brutality*”, cuando el resto de la estrofa respeta rigurosamente el margen, hace que el último verso se destaque.

Vemos, entonces, que desde el plano semántico, rítmico, estructural y gráfico se construye el poema para esa frase final. ¿Qué implica, entonces, esa estructura para lo que hemos denominado *escritura topográfica*? En este poema se evidencia el reverso de la visión amable del paisaje y la naturaleza: todos los elementos están allí, la vegetación, el mar, las montañas, la abundancia del verde y de sombra, pero como se ha visto ligeramente desplazados de su connotación positiva, cierta presencia ominosa parece estar detrás de cada uno de ellos. Las dobles acepciones, las ambigüedades estructurales, la duplicidad de la palabra es la forma de marcar la duplicidad del espacio. La belleza que esconde el horror de los trabajos forzados.

Alianzas espirituales: “New Birth”

Looking into the cascade
of foam
she saw that the hurricane
months had passed

that the air was quickened
with the taste of new birth
and the benediction of the sun

that the frogs were signing
from deep among the mangrove roots

The sun is signing
the sky is signing
I am signing into the day
moving
beyond
all boundaries

Este poema, que cierra la cuarta parte del libro, de “*Bloodling*”, en la que se establece una progresiva alianza del yo lírico con el nuevo territorio, da cuenta, como su nombre lo indica, de un renacer, pues la quinta parte, “*The Return*” trata del nuevo poder que el yo lírico va acumulando y se entrevé la revolución en camino.

La primera estrofa establece que la conciencia del pasaje del tiempo se da gracias a la contemplación del paisaje, como si la experiencia subjetiva sólo fuera interpretada a partir de las huellas físicas del espacio. Sin embargo “*the cascade of foam*” no es una imagen tan transparente como podía serlo “*blue waves*” en el poema anterior. Permite pensar también en una niebla que se disipa, según lo cual “*The hurricane/months*” no es sólo la estación de los huracanes sino

también la de los mayores tormentos. No es que sostenga que se observa un retorno de la relación romántica con el paisaje, donde los estados anímicos del sujeto se ven reflejados en él, sino más bien que la ambigüedad de la imagen habilita otras lecturas más allá de una descripción física que, como hemos ya establecido, nunca es inocente. Es interesante, además, que la dirección de la vista esté marcada por el “*into*”. Se mira hacia la profundidad de la cascada y desde allí se desentraña el pasaje del tiempo

En este poema, en contraste con “*These islands*” intervienen otros sentidos además de la vista. En la primera estrofa prima lo visual: los verbos son “*look into*” y “*saw*”. En la segunda estrofa aparece el gusto (*taste*) pero también la mención al aire y al sol nos remiten a lo que la piel percibe.

Luego surgen las imágenes auditivas, en el canto de las ranas y en la cuarta estrofa se produce el desplazamiento metafórico por el cual el sol y el cielo pasan también a cantar. Asimismo, se produce una alianza con el paisaje, pues también el personaje, el *ella* al que ahora se le da voz y es un *yo*, canta junto con ellos. Esta alianza que se preanunciaba en el poema “*The Wandering*”¹¹⁸, y que en el libro es bastante previo a “*New Birth*”. En él se asigna divinidad a diferentes aspectos de la naturaleza que se funde en una concepción que hermana a todas las cosas, un espíritu único que habita en todo, incluso en el yo lírico.

Me interesa detenerme en la última frase “*New Birth*” pues ese ir más allá de todos los límites, desbordar y desbordarse, tan caro a la poética de Nichols, nos habla no sólo de un trascender las limitaciones, los padecimientos, para encontrar una nueva fuerza en la siguiente serie “*The Return*”, sino que predica también un trascender el propio cuerpo, es parte de esa alianza con el paisaje, esa comunión espiritual presente en “*The Wandering*”, un separarse de sí que también está presente en el “*Of Golden Gods*”,¹¹⁹ como se verá el siguiente apartado.

La distribución espacial del texto, como en “*These Islands*” también pone el énfasis en la última frase, que visualmente se destaca y que, en cuanto al ritmo, obliga a un *staccato* entre las tres palabras “*beyond*”, “*all*” y “*boundaries*”, otorgándole así mayor énfasis. Los encabalgamientos entre las estrofas tres y cuatro remarcen la subordinación que tienen con respecto a la primera, pues el verbo que rige es “*saw*” del cual dependen los “*that*” que abren las otras estrofas. Esa dependencia sintáctica del “*saw*”, que es ver pero también comprender, nos habla de un comienzo que está regido por la mirada, se construye una voz poética impersonal y distante, que registra. Pero el quiebre ocurre al pasar al tiempo presente en la cuarta estrofa (las anteriores estaban en pasado) y dar entrada a la voz de esa *ella* que puede decir *yo*. La alianza con el paisaje no se da sólo por que el sol, el cielo y ella canten, la destrucción de la distancia de la voz poética para adoptar el yo, esa fundición, es la escritura de la comunión con el espacio.

La distancia entre observador y objeto es justamente uno de los elementos que definen según el geógrafo cultural inglés Denis Cosgrove, gran especialista en el tema, la relación de la mirada con la construcción del paisaje.¹²⁰ La fundición de la voz poética en un yo que se alinea con el paisaje es la cancelación de toda posibilidad de distancia, de una mirada impersonal. El corrimiento que se observa en los versos, como si la estrofa imitara una suerte de cascada en la que un verso cae en el siguiente, no sólo destaca gráficamente esta estrofa y el quiebre que implica, sino que agrega cierto carácter lúdico, que podemos asociar también con el canto.

El “*moving*” como único verso se destaca visualmente por la brevedad y lo presenta descentrado, en oposición a la lógica de los versos anteriores. Ese corte también ocurre en el plano rítmico y es funcional al énfasis de la última frase, escindida en dos versos. La fundición da paso

118 El poema completo reza: “*Spirit of Sky/ Spirit of Sea/Spirit of Stone/ Spirit of Tree/ Spirit that lurk in all things/ is at one with me*”.

119 “*The Wandering*” es el poema que precede a “*Of Golden Gods*”. Puede leerse, a partir de sus títulos, como si fueran parte de un mismo poema dividido en dos.

120 La definición de Cosgrove (2002: 68) sobre paisaje es:

... un área de tierra visible para el ojo humano desde una posición estratégica. (...) Y, como denota el término «posición estratégica,» el paisaje establece una relación de dominio y subordinación entre el espectador y el objeto de visión que están emplazados en distintos lugares (...) el espectador ejerce un poder imaginativo al convertir el espacio material en paisaje.

a otro distanciamiento, también marcado por los blancos, el de trascender los límites, que pueden ser tanto los del propio cuerpo como los que constituyen el espacio.

Más allá de los límites: "Of Golden Gods"

Alone
skull as empty as a gobi
I watch my chameleon spirit
take its exit
shapely as a distant breeze
across the face of heaven

deepening
from azure
to indigo darkness
circling slowly the
archipelago
of burnished green

moving from land to sea
from swamp to Southern
vastness
where the rains have been
falling hardest
in the pit of the serpent jungle

up past the Inca ruins
and back again
drifting onto Mexican plains
the crumbling of golden gods
the Aztec rites
speak for themselves
that, and before, the
genocides –
all a prelude to my time

and the darkness falls like rain
over Bolivian highlands

Aquí claramente el yo lírico trasciende las limitaciones materiales de su cuerpo. Es interesante observar el fundirse con lo material en el "*shapely as a distant breeze*". Se es como una brisa, sí, pero es curioso que a algo tan carente de forma como la brisa se le asigne el adverbio "*shapely*". La elevación de "heaven" se desarma en "*deepening*" y contrasta con el "*darkness*". Una vez más el verde está asociado con la abundancia en "*burnished green*". La descripción opera por presentación de espacios contrapuestos, el mar con la tierra, los pantanos con la selva, etc.

Compositivamente, vemos que al igual que los otros poemas, éste también está estructurado para cargarse de sentido en los últimos versos. La mirada que recorre el paisaje americano lo hace buscando en él claves que descifrar. Sin duda, este poema se encuentra en sintonía con "These islands" pues también el eje que guía es la brutalidad de la esclavitud. La distancia aquí está presente, no hay *unión* con el paisaje (éste es anterior a "New Birth" que justamente plantea una transformación) pero lo que me interesa particularmente aquí es que también en el espacio se ven las huellas de la historia, es decir, en este poema aparece el tiempo como otro factor que se trasciende. La mirada poética no sólo va más allá de lo cuerpo puede ver, sino que busca más allá de lo que es su propio presente. Es interesante que no se ubica a los incas

y los aztecas como meras víctimas, sino que también se remarca las propias matanzas de sus imperios.

Me interesa particularmente los versos “*that, and before, the /genocides – /all a prelude to my time*” porque leo en ellos no sólo la clave del poema, sino la condensación propia de una escritura topográfica. Si bien es posible leer como referente del “*all*” a “*The aztec rites*” y “*the genocides*”, considero que la raya aquí no es enfática, reemplazable por un dos puntos que marque esa relación, sino todo lo contrario, un corte fuerte con los versos inmediatamente interiores que permite una referencia más amplia para el “*all*”: todo lo que se ha descrito antes en el poema. Es decir, toda la descripción de los paisajes por los que el yo lírico hace recorrer su mirada se condensa en el “*all*”, pues no es sólo en los ritos indígenas y en los genocidios de la Conquista que se ve el prelude a la esclavitud. Es en todo el continente, representado en su paisaje, que la opresión está presente. El espacio es entonces *prelude*, la espacialidad se temporaliza, ruptura con las nociones puramente materialistas y físicas del espacio. La referencia a la selva boliviana y a la oscuridad puede pensarse como una alusión a la muerte del Che Guevara, una vez más trascendiendo lo que sería el presente de la enunciación, como mención a las revoluciones que no serán, búsquedas de igualdad abortadas.

Condensaciones

Ambigüedades estructurales y semánticas para anular la supuesta neutralidad del paisaje, desplazamiento de la voz poética de una impersonalidad observadora que se funde en un yo para presentar la posibilidad de hermanarse con el paisaje; trascender en una palabra los límites de la referencia cruzando tiempo y espacio para dar cuenta de las huellas indelebles que deja la historia, tres mecanismos en el que espacio y escritura se entrecruzan, en el que *hablar* y *caminar* se vuelven un mismo tránsito, tres modos de expresión de un escritura topográfica.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. (2004) *Teoría Estética*. Ediciones Akal, Madrid.
- Cosgrove, Denis. “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, en *Boletín de la asociación de Geógrafos Españoles*, N° 34, pp- 63-89. 2004
- Miller, Hillis, J. (1995) *Topographies*. Stanford, Stanford University Press.
- Nichols, Grace. (1983) *I Is a Long-Memoried Woman*, Londres, Karnac House.
- Nichols, Grace. (2000) “The poetry I feel closest to” en W. N. Herbert y Matthew Hollis (eds.), *Strong Words: modern poets on modern poetry*. pp. 211-212. Northumberland: Bloodaxe.
- Roger, Alain. (2007) *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Silvestri, Graciela; Aliata, Fernando. (2001) *El paisaje como cifra de armonía*, Nueva Visión, Buenos Aires.

EL AGUA COMO LUGAR COMÚN EN LA NARRATIVA DE TONI MORRISON, MICHELLE CLIFF Y EDWIDGE DANTICAT

Magister Valeria Engert

UNRC

It is only those nameless and faceless who vanish like smoke into the early morning air (Danticat, 1998: 282)

La complejidad del espacio caribeño escapa a límites prolijos que intenten captar sus bordes, éste se escurre por entre definiciones expresadas tanto en términos de códigos lingüísticos como también geográficos. Quizás sea más relevante pensar, siguiendo al cubano Antonio Benítez Rojo, en “procesos, dinámicas y ritmos” que caracterizan “la fluidez sociocultural que presenta el Archipiélago Caribe” para poder así percibir “los contornos de una isla que se repite a sí misma” (3), es decir, perseguir no la búsqueda de centros ni bordes, sino dinámicas comunes, matrices culturales del Caribe. Estas regularidades y patrones comunes nos permiten visibilizar continuidades en una cuenca que se extiende para alcanzar la zona sur de los Estados Unidos, las islas del Caribe y costas de América Central, como así también el nordeste de Brasil. Subyace a este espacio de compleja diversidad lingüística y étnica una experiencia colonial imperial similar marcada por la violencia: la institución de la esclavitud de la mano del sistema de plantación.

En *Bridging the Americas*, Stellamaris Coser, profesora en America Studies y American Literature de la Universidad de Espíritu Santo, emplea el término “Caribe extendido”¹²¹ para identificar a sociedades que se desarrollaron sobre la base del cultivo del algodón, el azúcar o las plantaciones de café; todas éstas empresas sostenidas por mano de obra esclava. Son estas experiencias las que marcaron patrones comunes que desde una pluralidad de voces y colores a lo largo de los siglos compartirán preocupaciones políticas e intelectuales que se visibilizan en la propuesta de Coser, la cual combina consideraciones étnicas, de clase y de género. Su aproximación al discurso caribeño asocia cuestiones socioeconómicas e históricas tomando como nudo central la trágica marca del Pasaje Medio. Coser sostiene que “el pasado tiene cicatrices producidas por el cruce a través del Atlántico” (165)¹²² y afirma que la escritura es “un nuevo lenguaje que actúa contra el olvido” (166). Este lenguaje nos permite replantear el significado del pasado desde formas que son especialmente interesantes en tanto se comparten a lo largo del Caribe extendido. Estos rasgos compartidos incluyen “un sentido multidimensional del presente, múltiples capas de voces y perspectivas, el énfasis en lugares y personajes particulares creados desde elementos autobiográficos” (Id.170), características compartidas por figuras literarias como William Faulkner, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Toni Morrison, Gayl Jones y Paule Marshall.

En el presente trabajo me propongo interrogar este complejo espacio desde la narrativa de escritoras como Toni Morrison, Michelle Cliff y Edwidge Danticat, en cuyos textos se inscriben huellas estético literarias que dan cuenta de lo que el sociólogo y crítico cultural argentino Eduardo Grüner denomina “transculturación catastrófica”¹²³, término que captura la relación de construcción-destrucción que marcó el choque cultural que se inicia con la triangulación Europa, África, cuenca del Caribe extendido, triangulación delineada por el

¹²¹ Ver Prefacio a *Bridging the Americas* (1994) de Stellamaris Coser. En dicha sección Coser refiere al concepto de Caribe extendido de Immanuel Wallerstein definido como una zona que se extiende para cubrir desde Maryland en EEUU a Río de Janeiro en Brasil, pasando por la zona nodal del Archipiélago Caribe.

¹²² Todas las traducciones son propias.

¹²³ En relación al concepto de “transculturación catastrófica” cabe destacar que dicha conceptualización supone una re elaboración del concepto de transculturación del antropólogo cubano Fernando Ortíz expresado en *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*.

comercio esclavista en el “Nuevo mundo”. En la narrativa de estas autoras podemos leer en el recurrente uso del agua una metáfora de la historia sumergida, desde donde aflora un pasado teñido de silencios y de ausencias. Estos relatos intentan dar voz a sujetos silenciados, especialmente aquellos de comunidades indígenas y afro americanos a los que Grüner distingue en tanto “ocupan ese *singular lugar sin lugar* que pugna por recuperar la *historicidad diferencial* canibalizada por la historia de los vencedores”¹²⁴ (2011 31). La aproximación a dichos textos pretende combinar cuestiones temático-referenciales como los viajes de exploración y conquista, el sistema esclavista, el Pasaje Medio, el tropo del barco pero también atender a las formas de los textos, los nudos, trama, estructura y sus capas de significación. El agua en estos textos aparece como elemento común; un plano en el que se esbozan temáticas relativas al agua y se trazan “líneas cartográficas” que invitan a repensar el pasado.

En relación a la forma y estructura de los textos seleccionados cabe destacar la construcción rítmica como rasgo diferencial, ya que presenta un contraste con la novela eurocéntrica. Como lo distingue Benítez Rojo “la estructura dramática del texto caribeño no acostumbra concluir con el orgasmo fálico del climax” sino que presenta un “discurso interferido constantemente [...] formas arbóreas [...] ritmos erráticos” (24). Me interesa resaltar la expresión metafórica “formas arbóreas” ya que el desafío a la linealidad es un rasgo saliente que supone una lógica narrativa diferente, que atenta contra dicha linealidad. Múltiples temporalidades se yuxtaponen en una condensación compleja de voces y de significaciones espacio-temporales. Son precisamente estas formas arbóreas en las que se inscribe el conflicto cultural. La fragmentación y juego de múltiples voces abren un diálogo que emula la estructura *call and response* - formato pregunta respuesta- típicamente relacionado con la herencia africana. El resurgir de las raíces sumergidas puede leerse como metaforización de una historia que emerge, que deja al descubierto una unidad ligada al agua.

La visibilización de la unidad dada por el agua opera a través de tropos claves como las imágenes de barcos, que funcionan metonímicamente como parte todo de las complejas relaciones de dominación-control versus resistencia-lucha. En este sentido es relevante mencionar *The Black Atlantic* (1993), teorización de interesante impacto del crítico en estudios culturales y culturas de la diáspora negra Paul Gilroy, texto en el que propone pensar el espacio marítimo del Atlántico como clave en la configuración intercultural y transnacional de la diáspora negra distanciándose de consideraciones nacionalistas como *racial slavery*, es decir, la ligazón entre esclavitud y color de piel, la cual fue combinación vital a la conformación de las sociedades occidentales modernas. En palabras de Gilroy, “sugiero los historiadores culturales podrían tomar el Atlántico como una compleja unidad de análisis [...] desde una perspectiva intercultural transnacional” (1). El agua se constituye en elemento central evidenciado desde el epígrafe en el que Gilroy invita al lector a surcar las aguas, en tanto temática ligada a la trata esclavista y la institución de la esclavitud como así también en su forma narrativa estableciéndose una relación entre el mar y la poética negra. En este sentido “el formato pregunta-respuesta” (78) es la principal forma musical relativa a la tradición negra que permea tanto las prácticas artísticas como también los textos literarios, una marca del fluir de voces.

Preocupaciones constantes relativas a la voz se distinguen en la obra poética y narrativa de la escritora jamaicana estadounidense Michelle Cliff (1946-), quien, en su ensayo “Caliban’s Daughter: The Tempest and the Teapot” se define como “escritora afro caribeña – india, Arawak y Caribe, africana, europea” (40) y resalta haberse embarcado en un proyecto literario y político en pos de rechazar el silencio desde la construcción de una voz propia que asocia a las figuras de “Caliban [...] Ariel [...] y Sycorax” (Ibid.). En novelas como *Abeng* (1985) y *No Telephone to Heaven* (1987) se pueden ver los rasgos de una escritora en su desarrollo a un posicionamiento político cada vez más pronunciado abordando cuestiones identitarias que se expanden para abarcar no sólo Jamaica y su relación con el imperio sino también otras situaciones marcadas por la opresión e invisibilización. Éste es el caso de *Free Enterprise* (1993), novela en la que tanto el espacio como el marco temporal se extienden para así abarcar un espacio transnacional en el que la compleja trama podría visualizarse como una cartografía del proceso colonial imperial. A modo de contrapunteo, múltiples voces se alzan dando vida a una red de historias que tienen el agua

¹²⁴ Énfasis en el original.

como elemento común en una especie de textualidad dialógica bajtiniana. El subtítulo pone el foco en un personaje particular, “A novel of Mary Ellen Pleasant”, quien fue una figura histórica vinculada a la Rebelión de Harper’s Ferry liderada por John Brown en el contexto del período previo a la Guerra Civil en los EEUU. Aunque pudiera pensarse que con tal focalización, el tratamiento se concentrará en tal personaje, la novela abre múltiples historias y voces narrativas ligadas por el ámbito marítimo.

El entramado narrativo de *Free Enterprise* podría relacionarse con el juego de palabras homófonas que Paul Gilroy emplea para distinguir caminos marítimos (*routes*) más que raíces a tierra (*roots*) como clave de lectura al espacio transnacional del Atlántico negro. La novela, estructurada en cuatro secciones, abre desde la mirada de un personaje, Annie Christmas, quien con un tono nostálgico mira el atrás. Su mirada retrospectiva está cargada por los recuerdos de lo que no pudo ser, el fracaso del proyecto que concluyó en Harper’s Ferry y su vínculo con Mary Ellen Pleasant. El encuentro de estas mujeres nos obligará a remontarnos hacia los años previos a la Guerra Civil cubriendo un lapso temporal de más de medio siglo, entre 1858-1920, aunque se extenderá desde diversos recursos literarios para abarcar la época colonial. En la segunda sección y a modo chauceriano, la actividad de narrar historias en la colonia de leprosos servirá de marco a otras historias que contribuirán a expandir la línea temporal y la construcción del lugar para cubrir un espacio extendido desde la zona del Mississippi (Carville) a la isla de Jamaica y desde allí hacia el Caribe y también las aguas del Pacífico configurando según lo recuerda Annie Christmas “un confuso universo, este Caribe, sin centro ni bordes. Dónde casi todo era extranjero [...] lenguas que chocaban. Peleaban por hegemonía” (6). Estas historias, de boca de distintos personajes, trazan líneas cartográficas sobre un ámbito marítimo ligado a la colonización y al proyecto imperial.

Entre el primero y el tercer relato de las narraciones compartidas en el leprosario se establece una relación temática que reconstruye los viajes de exploración de la corona británica. En el primer relato, la voz narradora no se presenta como una voz individual sino que aparece como un colectivo que se define desde la oposición nosotros-ellos. El primer dato para construir tal oposición es el encuentro en las aguas próximas a la playa de dos tipos de embarcaciones. La tensión entre nosotros-ellos está simbólicamente capturada en la imagen de las embarcaciones: las falúas europeas ligeras y alargadas para alcanzar las playas en contraposición a las canoas de los pueblos del mar: “sus falúas, sin decoración alguna, tan distintas a nuestras canoas o las canoas de los Maori, Maya, Arawak, Caribe, Azteca, Ashanti, Yoruba, Samoa, Inuit” (45). El relato se torna cada vez más preciso y así las referencias permiten identificar el momento histórico: la llegada de la embarcación *Discovery* bajo el mando del capitán James Cook y la exploración de la zona de Kilauea en las islas de Hawai. James Cook, quien fue explorador, navegante y figura clave de la cartografía británica, perseguía entre sus objetivos científicos la observación del tránsito de Venus en un proyecto astronómico de mediciones científicas. Sus viajes de exploración y descubrimiento lo llevaron por Australia y las islas Hawai (1778) dónde encontraría la muerte en un enfrentamiento con los isleños en su tercer viaje en 1779. Es precisamente el bisnieto del jefe de la tribu que eliminara a Cook quien narra el encuentro desde una perspectiva que problematiza los recuentos históricos relativos al canibalismo invitando al lector a repensar la oposición civilizado salvaje.

En el tercer relato de los que se comparten en el leprosario, el agua es nuevamente clave en la escenificación del conflicto entre nativos y europeos. En este caso, el marco es Tahití. Las imágenes de barcos se vinculan a motines, huidas y persecuciones. El hecho histórico alude al buque HMS *Bounty* que, con el objetivo de conseguir mantenimiento económico para los esclavos, llegó a Tahití en octubre de 1788 bajo el mando del comandante William Bligh, quien había servido a las órdenes de Cook. La misión era recoger plantines del árbol del pan, *breadfruit tree*, para transportarlos al Caribe. Al cabo de unos 6 meses el comandante ordenó zarpar. Varios de los marinos, liderados por el Primer Oficial Fletcher Christian se amotinaron. Su plan era abandonar al capitán y sus seguidores a su suerte y volver a Tahití y a sus mujeres nativas, relaciones que habían cultivado al mismo tiempo que los plantines del árbol del pan. Es precisamente este punto el que se problematiza en el relato. Las versiones sobre los hechos entran en contraste: por un lado la explicación de la misión en términos de botánica y economía y por el lado local, el exterminio de la población nativa masculina. En ambos relatos se observa una

tensión en torno a las versiones de la historia complejizando así la perspectiva europea desde la mirada local.

El ámbito marítimo también se hace presente en la tercera sección de la novela desde el uso de un intertexto clave: la pintura *El barco esclavista*, *Slavership* (1840) del pintor británico William Turner. Diversas voces, entre ellas la de la protagonista y la de un catedrático de Harvard se entrecruzan en un polifónico abordaje de la historia dentro de la historia. El cuadro es una marina en la que se puede apreciar las aguas furiosas del mar que dominan todo el paisaje en el que minúsculo, en el fondo, se ve un barco peligrosamente sacudido por la fuerza del agua. El óleo sobre lienzo de Turner actúa como nudo central de una serie de discusiones suscitadas a propósito de la pintura que alude a un hecho histórico clave en los registros sobre los barcos negreros: la Masacre del Zong¹²⁵. Las apreciaciones que hacen distintos personajes sobre la marina ponen de manifiesto una tensión entre la estética de Turner, asociada a la lectura del crítico de arte John Ruskin, quien, como resalta Paul Gilroy “no fue capaz de abordar la pintura más que en relación a la estética de la pintura del agua” (14) en contraposición a la mirada de la protagonista que lee en la pintura la tragedia del Pasaje Medio. Mary Ellen Pleasant reflexiona sobre las condiciones materiales del hecho histórico que se representa especialmente en la sinécdoque de brazos y pies entre olas embravecidas, símbolo trágico de la práctica de arrojar esclavos moribundos para cobrar su seguro por pérdida en altamar (Falola y Warnock 2007).

El ámbito del mar vuelve a aparecer fuertemente ampliando el trazado cartográfico en los capítulos que aluden al padre y madre de Mary Ellen Pleasant: en el caso de la figura paterna, el capítulo se titula “Viajero”. Esta figura del navegante, viajero, explorador va a presentar un contraste con la figura de James Cook ya que en lugar del proyecto científico, este navegante transporta barriles en los que negros africanos se esconden para alcanzar alguna de las comunidades rebeldes asociadas a la resistencia contra la esclavitud. Así, dicha embarcación participa en el proyecto abolicionista de contrabando de negros a Fort Mose, uno de los primeros asentamientos anglo europeos en las costas de las colonias¹²⁶. El agua es así elemento central en la novela *Free Enterprise*, es el ámbito en el que se trazan líneas, rutas marítimas usando el barco como una unidad clave “un micro sistema de hibridez lingüística y política” (Gilroy 12), una unidad político cultural, según lo entiende Gilroy un “cronotopo” (17) bajtiniano.

La cartografía que ofrece Cliff en *Free Enterprise* se vincula con el proyecto político literario de la escritora afro estadounidense Toni Morrison (1932-) cuya novela *Beloved* (1987) puede leerse como texto fundante en una línea que aborda la cuestión de repensar el pasado, en especial la institución de la esclavitud. Este tema ha sido una preocupación constante en la narrativa de Morrison que retoma en *A Mercy* (2008), su segunda novela sobre la esclavitud. Ambas novelas reescriben la tradición de la *slave narrative*¹²⁷, textos que constituyeron parte integral de la lucha abolicionista. Lo trágico signa ambos relatos, en el caso de *Beloved*, Morrison ficcionaliza la dramática y oximorónica decisión de una esclava fugitiva desesperada: dar muerte a su propia hija y así librarla de una vida en esclavitud. El personaje de Sethe está inspirado en la historia de Margaret Garner, que como Mary Ellen Pleasant en la novela de Cliff es también un

¹²⁵ El Zong era un barco negrero de la propiedad del banquero y esclavista británico William Gregson que zarpó de Liverpool el 5 de marzo de 1781 hacia las costas de África bajo el mando del capitán Luke Collingswood llegando a Jamaica en diciembre del mismo año. En la ruta del Atlántico, el Pasaje Medio, Collingswood ordenó se arrojara más de un centenar de africanos esclavizados por la borda para cobrar el seguro por pérdida en alta mar. El caso de la masacre del Zong se convirtió en causa central del movimiento abolicionista. Para mayores datos ver *Encyclopedia of Middle Passage* de Falola y Warnock.

¹²⁶ Los primeros asentamientos anglos fueron Jamestown (1607), y Plymouth (1620). Anterior a éstos, St Augustine (1565) fue un establecimiento español en la Florida. Se convirtió en 1738 en la primera comunidad de ex esclavos, llamada Gracia Real de Santa Teresa de Mose conocido como “Fuerte Mose”. La libertad era garantizada para cualquier negro siempre que pronunciara lealtad al rey de España y se convirtiera al catolicismo. Fue un lugar de refugio, parte del tren subterráneo pero en dirección hacia al sur.

¹²⁷ En relación a la narrativa anti esclavista consultar “Discourse on the Slave Narrative and a New Interpretation of Anti-slavery Ideology” en *Antebellum Slave Narratives* de Jermaine Archer. NY and London: Routledge, 2009. En lo referente a la nueva narrativa anti esclavista ver *Neo Slave Narratives* de Ashraf Rushdy. NY and Oxford: OUP, 1999.

personaje histórico. Los registros de la crónica periodística de 1856 relatan su huida al norte buscando escapar de la vida en la plantación, tras la promesa de libertad que Ohio parecía ofrecer. Las aguas del río Ohio son en esta novela un elemento clave a la configuración del espacio y la trama. En sus aguas se yuxtaponen imágenes de vida y muerte, tragedia y resurrección. El sueño del norte y la libertad se desvanece para Sethe con la apocalíptica aparición de los “cuatro jinetes” (148) representación de la ley y personificación del Acta del esclavo fugitivo de 1850, por la que no se reconocía un cambio de estatus por estar en tierras del norte, un esclavo en el norte o el sur seguía siendo propiedad del amo y reclamarlo estaba amparado por la ley. La técnica narrativa complejiza el hecho trágico de la muerte de la niña al reconstruirlo desde distintas perspectivas, en un especie de montaje paralelo cinematográfico. La dramatización de un “dialogismo agónico” (Grüner 2010 421) se escenifica en los capítulos 20, 21 y 22, en el que intervienen madre e hijas: Denver y Beloved, ésta última genera numerosos interrogantes. Su silencio se sostiene hasta que recién en el capítulo 22 su voz complejiza la línea narrativa al liberar una secuencia de imágenes que pueden leerse como alusiones al viaje forzado del Pasaje Medio. El recuerdo de la oscuridad, la sed por la falta de agua, la pestilencia y amontonamiento en un espacio compartido por otros se presenta como un fuerte eco de los recuentos en las narrativas de ex esclavos de su situación al ser atrapados en África y transportados en los barcos negreros a través del Atlántico.

En *A Mercy* la polifonía también problematiza la relación madre hija en un diálogo que no se concreta y que el lector percibe como tal mientras que sus protagonistas viven sus angustias en silencio. La novela abre con la voz de Florens, esclava cuya madre la “ha ofrecido” a otro dueño en parte de pago y alterna entre su relato en primera persona y un narrador con foco en otros personajes. La condición de Florens y la temática de la orfandad es una preocupación recurrente en la obra de Morrison. En el capítulo final la madre de Florens toma la palabra en lo que puede leerse como la fractura de un diálogo imposible. Morrison ficcionaliza lo inenarrable, la muerte y el abandono en relación a trágicas decisiones de una madre en el contexto de la esclavitud. En el capítulo final, la madre, sólo identificada como *tua mãe*, intenta poner en palabras su historia. Su relato gira en torno a una imagen clave, las aguas del mar en las que se mece un barco: “la casa que flota en el mar [...] y los tiburones debajo” (164). Entender su nueva situación en la casa que flota en el mar, donde vería por primera vez ratas, la lleva a desear la muerte: “le di la bienvenida a los círculos de tiburones pero me evitaban como si supieran que prefería sus dientes a las cadenas alrededor de mi cuello y mis tobillos” (Ibid). Tanto en *Beloved* como en *A Mercy* se observa un evidente énfasis puesto en el espacio marítimo y su asociación a los recuerdos trágicos del Pasaje Medio, siendo la experiencia del barco negrero clave de lectura en relación a la problemática entre madres e hijas bajo un sistema que atenta contra tal vínculo.

En el caso de la escritora haitiano estadounidense Edwidge Danticat (1969-), el agua aparece como elemento central en la reconstrucción de la historia como así también en relación a reconfiguraciones identitarias. En la novela *The Farming of Bones* (1998), el río Masacre marca el límite geográfico entre República Dominicana y Haití y al mismo tiempo paradójicamente lo desdibuja. Es en las aguas del río Masacre donde la protagonista, Amabelle pierde a sus padres, quienes intentaban cruzar de Haití a Dajabón en busca de oportunidades laborales. Pasados los años el río volverá a presentarse como ámbito clave pero ahora en el viaje de vuelta a Haití luego de años de trabajo como doméstica en Alegría. El motivo del viaje de vuelta será político. Los rumores que corren cada vez más fuertemente en torno a los planes del Generalísimo Trujillo apuntan a una operación de limpieza en el borde haitiano-dominicano. Las aguas del Masacre son testigo no sólo de “El Corte”, la matanza en octubre de 1937 por órdenes del General Rafael Leónidas Trujillo de unos “18.000 haitianos, pudiendo salvar la vida aquellos que lograron cruzar la frontera o los que fueron protegidos por los ingenios azucareros que no querían perder su mano de obra” (Bethell 235), sino también de luchas y tensiones de siglos pasados, tensiones entre poderes imperiales. Es en el agua donde se inscriben las masacres pasadas y presentes que tienen como punto de contacto luchas vinculadas a la tierra y en especial al azúcar. En *The Farming of Bones*, los hechos que llevan a la masacre del Perejil, como también se la conoce, problematizan la versión oficial que sostenía la matanza se había tratado de problemas fronterizos y así Trujillo emergía como el defensor de la nacionalidad. En la novela, la voz de Amabelle, quien consigue cruzar el Río Masacre y así salvar su vida, ofrece una versión muy distinta, más relacionada a un proyecto de limpieza étnica impulsado por el dictador. Del mismo modo, en el relato “Children

of the Sea” de la colección de cuentos *Krik? Krak!* (1995) el agua es nuevamente clave en la escenificación del conflicto. Jugando con la alternancia de voces, el relato propone un diálogo a la manera fragmentada de Morrison, un dialogismo agónico entre dos amantes que se separan forzados por la situación política en Haití. Mientras una de las voces recuerda la relación en un clima marcado por la violencia política de los *Tonton macoutes*, la otra se aleja navegando por las aguas del mar Caribe hacia un trágico final que emula o revive la experiencia del barco negrero “¿Quieres saber cómo va la gente al baño en el bote? Probablemente del mismo modo que lo hacían en los barcos negreros. Se apartan y buscan algún rincón [...] me avergüenza el olor” (15). La navegación a mar abierto, los vómitos y descomposturas, los olores, la humillación son fuertes ecos de un pasado traumático.

En los textos abordados de Cliff, Morrison y Danticat se puede observar un evidente punto de contacto en su interés por el espacio Caribe concebido desde el agua como elemento unificador clave de la metaforización de la historia. Según sostiene Cliff en “History as Fiction, Fiction as History”, “es a través de la ficción que podemos rescatar el pasado” (199) imaginando lo no imaginado, los espacios vacíos de la narrativa histórica oficial. Especialmente significativa es la imagen del barco negrero en tanto símbolo de la génesis de la lucha por resistir que en ellos se gestó. La imagen recurrente del barco, en sus múltiples versiones – barco negrero, buque explorador, canoas, falúas – se desplaza trazando líneas cartográficas que configuran un espacio transnacional en el que el Pasaje Medio “emerge no como un quiebre entre pasado y presente sino como un continuo [...] espacial y temporal [...] una imaginación transatlántica” (Diedrich, Gates y Pedersen 8). Los textos dan respuesta a un deseo expresado por Morrison en el que exponía la falta de monumentos que permitieran conmemorar el pasado de la esclavitud. Morrison expresaba su deseo “de tener un lugar donde ir para pensar [...] para convocar las presencias o recordar las ausencias de los esclavos. No hay ni monumento [...] ni muro, ni placa, [...] no hay ni siquiera un pequeño banco al costado del camino” (“A Bench by the Road” 44) que simbolice el trágico destino de tantos. Sin embargo, su intención de conmemorar el pasado se tornó realidad cuando alrededor de una década posterior a la publicación de *Beloved* se colocó, dándole forma simbólica y física a su deseo, un banco en Sullivan Island, Carolina del Sur. Quien se sienta en este banco mira en dirección al mar, al Atlántico, específicamente al que fuera puerto de arribo utilizado por los barcos negreros que bajaban su cargamento de esclavos. Del mismo modo que este simbólico banco mira al mar, los textos de Cliff, Morrison y Danticat contemplan el agua, erigiéndose como conmemoraciones que dan voz a la ausencia.

Bibliografía

- Benítez Rojo, Antonio. (1998) *La isla que se repite*. Edición definitiva. Casiopea.
- Bethell, Leslie. (1998) “República Dominicana 1930-1990” en *Historia de América Latina*. (1990) Tomo XIII: México y el Caribe desde 1930. Traducción de Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica, pp: 228-266.
- Cliff, Michelle. “Caliban’s Daughter: The Tempest and the Teapot”. *Frontiers*. Volume XII. Number 2. (1991): 36-51.
- .(1993) *Free Enterprise: A Novel of Mary Ellen Pleasant*. San Francisco: City Lights.
- . (1994) “History as Fiction, Fiction as History”. *Ploughshares*. Volume 20.Issue 2-3. (Fall) pp: 196-203.
- Coser, Stellamaris. (1994) *Bridging the Americas: The Literature of Toni Morrison, Paule Marshall and Gayl Jones*. Philadelphia: Temple University Press,

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Danticat, Edwidge. (1998) "Children of the Sea" en *Krik? Krak!* New York: Vintage Books, 1995.

----- . *The Farming of Bones*. NY: Soho Press.

Diedrich, M, Henry Louis Gates Jr., y Carl Pedersen Eds. (1999) *Black Imagination and the The Middle Passage*. NY and Oxford: Oxford University Press.

Falola, Toyin y Amanda Warnock. Eds. (2007) *Encyclopedia of Middle Passage*. US and IK: Greenwood Press.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.

Grüner, Eduardo. (2010) *La oscuridad y las luces: capitalismo, cultura y revolución*. Argentina: Edhasa.

----- (2011) . "Los avatares del pensamiento crítico, hoy por hoy" en *Nuestra América y el pensamiento crítico de Latinoamérica y el Caribe*. Eduardo Grüner Ed. Buenos Aires: CLACSO. pp:15-76.

Morrison, Toni. (1987) *Beloved*. New York: Penguin Books.

----- (2008) . *A Mercy*. New York: Alfred Knopf.

----- (1989). "A Bench by the Road". *The World: Journal of the Unitarian Universalist Association*. reprinted as "A Bench by the Road: *Beloved* by Toni Morrison" in *Conversations with Toni Morrison*. Ed by Carolyn Denard. US: University of Mississippi Press. 44-50.

EL PAISAJE EN LA REAPROPIACIÓN DE LA MIRADA: *TIEPOLO'S HOUND Y GARCETAS BLANCAS* de DEREK WALCOTT

**Mg. María Griselda Riottini
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**

Introducción

En el apéndice de 1962 a *Los Jacobinos negros* (1938), Cyril L. Robert James destacaba la conformación de una cultura propia en el Caribe al declarar que, por esos años y luego de la revolución cubana: “la masa del pueblo caribeño no está buscando una identidad nacional: la está expresando”.

Sin forzar lazos de interrelación, quiero destacar, sin embargo, una convicción similar en Derek Walcott que puede leerse en “The Caribbean: Culture or Mimicry?” su ensayo publicado en 197. Allí el autor defiende la legitimidad de la cultura caribeña al mismo tiempo que se opone a la visión negativa del escritor Vidiadhar Naipaul en obras como *The Middle Passage* (1962) o *The Mimic Men* (1967) donde los artistas e intelectuales del Caribe aparecían considerados como incapaces o meros imitadores de las culturas metropolitanas europeas. Walcott, si bien en principio admitía que en el Caribe nada original se había creado, reconocía, al contrario, una gran potencia creativa en la mimesis o imitación ya que ésta no sólo era “reflejo sino señuelo” y contaba con su propia capacidad de modificar y transformar. Por otra parte, condenaba al absurdo filosófico la creencia de que fuera posible imitar en el Caribe aquello que nunca se había sido ni se había tenido. Su población, producto de diásporas y mestizajes, debía producir una cultura de acuerdo con sus características y no ser “reflejo” de un sujeto universal que el colonialismo europeo había impuesto como (el) original.

Prueba de ello es toda su obra en la que el poeta utiliza con virtuosismo no exento de provocación formas clásicas de la literatura occidental para lograr, por ejemplo, a nivel de la lengua un “tono”¹²⁸ que deja escuchar tras del inglés culto ecos y giros de las lenguas vernáculas o, con respecto a los géneros, la producción de una épica no heroica como es el caso de *Omeros* (1990) cuyos héroes no son príncipes guerreros sino desposeídos. Pero es en la descripción de los paisajes personificados por la luz brillante de los trópicos donde se destacaría lo más importante: ellos son vistos por ojos de hombres y mujeres a quienes les había sido negada su capacidad de mirar y transformar durante cientos de años; primero, los de las personas traídas en calidad de esclavos desde el África a partir del siglo XVI; después, los de sus descendientes mestizos.

Hacia la recuperación de la mirada

La cuestión acerca de esta mirada perdida y el momento de su recuperación es tratada en el libro de Mary-Lou Emery *Modernism: the Visual, and Caribbean Literature* (2007). En su capítulo “Transfigurations” su autora identifica el final del siglo XVIII (fecha que, sabemos, coincide con la Revolución Francesa, la primera abolición de la esclavitud y las luchas que darían lugar a la independencia de Haití) como el momento cuando la persona negra habría alcanzado en el arte una posición de observador más que de objeto observado.

¹²⁸ En entrevista concedida a María Cristina Fumagalli, Derek Walcott sostiene que lo importante en un poema no es tanto el idioma elegido como vehículo sino su capacidad para expresar el “tono”, “el sonido de la lengua vernácula”. En Fumagalli, María Cristina “Inmediatez permanente: Una conversación sobre Dante con Derek Walcott”. *Periódico de Poesía*, México, n° 68, abril de 2014.

Por mi parte y siguiendo esta indicación de Emery querría señalar en adelante cómo se produce esa reapropiación de la mirada en *Tiepolo's Hound*¹²⁹ (o *El lebrél de Tiepolo* libro que no cuenta con traducción al castellano) una obra de Derek Walcott del año 2000, compuesta de cuatro libros con un total de 26 capítulos escritos en dísticos pareados. En el poema "3" del libro I el poeta narrador recuerda su primera visita al Museo de Arte Moderno de Nueva York cuando contaba veintiún años. Le había maravillado descubrir un cuadro donde, de manera magistral y con un toque de color rosa, el pintor había dado forma de una sola pincelada a la pata de un perro.

La luminosidad emitida era tan precisa que le había producido una sensación epifánica. Se trataba de "Cena en la casa de Levi" de Paolo Veronese (1528-1588); sin embargo, con el paso del tiempo su memoria se confundía; prueba de ello era que no había vuelto a encontrar la luz de la pata de ese perro en ningún cuadro de los museos donde había vuelto a buscarla ni estaba seguro, siquiera, de si aquella luminosidad perfecta era obra de Paolo Veronese o de otro veneciano que se había destacado cien años después: Giambattista Tiepolo (1696-1770). Es así que en el poema 1, capítulo XXI del último libro, el poeta narrador decide trasladarse a Venecia convencido de que allí tal vez podría encontrar ese detalle que continuaba en su memoria. La búsqueda no dio resultados pero no fue inútil; cuando, aún en otro intento y con el mismo fin, se encontraba hojeando un libro de reproducciones, descubrió una pintura de Giambattista Tiepolo "Apelles pintando el retrato de Campestes". En el cuadro, de pie y al costado de la tela donde trabaja Apelles, un esclavo africano sostiene de una cuerda el perrito blanco de Campestes mientras, mudo por su privilegio observa los personajes de la escena y la pintura a que da lugar. Es entonces cuando el poeta (quizás en otro momento epifánico) siente una total identificación con ese africano porque como él, al costado de la tela, aprende al mismo tiempo a pintar y a transformarse a sí mismo. A lo cual podría agregarse que también aprende a poetizar a partir de su mirada como elemento primero.

En apoyo, estas palabras de Walcott citadas por Emery en el capítulo antes mencionado: "Sólo nuestra propia dolorosa, extenuada mirada, (el aprendizaje de la mirada), puede encontrarle sentido a la vida de nuestro alrededor"¹³⁰.

Por otro lado, en *Tiepolo's Hound*, la voz poética se acerca a una segunda mirada, la del pintor Camille Pissarro (1830-1903), descendiente de judíos sefardíes quien, en un "exilio a la inversa", había abandonado su Charlotte-Amalie natal en las Antillas menores para instalarse en París. Sin embargo, una vez cumplida su ambición, siente que nada le pertenece de los museos y monumentos en la capital de la pintura del siglo XIX. Él es un extranjero allí y no está de acuerdo con la formas de su tiempo a las que considera meras repeticiones o derivas que comienzan a agotarse. Resultado, refiere el poeta narrador, en los cuadros de Pissarro se podrá advertir la descomposición de las moléculas de la luz sobre los paisajes de la campiña francesa que la acercan a la brillante de los trópicos; incluso, percibir una dimensión sonora como ecos de los cantos de esclavos en los álamos temblones de Pontoise.

De esa manera en *Tiepolo's Hound*, la figura "ficcionalizada"¹³¹ del pintor Camille Pissarro no sería la de un continuador del arte europeo sino la de alguien que se hubiese propuesto transformarlo. De allí su definitivo aporte al movimiento impresionista en pintura y su influencia en otros grandes maestros: Cézanne, y Gauguin, sólo dos de ellos.

Tal como se puede observar en toda la obra de Walcott y mucho en este libro, la importancia de los elementos visuales es tal que, podría decirse, tiene un valor protagónico. Así, como efectos mágicos o epifánicos, paisajes, objetos y personas se funden en las pinturas descriptas en el poema y sorprenden al lector cuando parecen dar un salto más allá de las dos dimensiones de la página para transformarse en objetos que podrían interactuar en el plano de lo real. Para esto y siguiendo la gran tradición occidental, entre los recursos utilizados se pueden mencionar los símiles de la épica homérica, las sinestesias y personificaciones y principalmente, las écfrasis.

¹²⁹ Walcott, Derek. *Tiepolo's Hound*, London, Faber & Faber Limited, 2000.

¹³⁰ La traducción me pertenece.

¹³¹ Walcott reconoce en una entrevista que el retrato que compone en su libro es una versión ficcionalizada de la vida de Camille Pissarro. En David Huerta, "Entrevista con Derek Walcott", México, *Letras Libres*, nº 22, octubre de 2000.

Excede las posibilidades de este trabajo una adecuada distinción y ejemplificación de los tipos de écfrasis que han sido estudiadas pero es de destacar la primera y más conocida: ser la descripción en palabras de una obra de arte visual. Ejemplos canónicos: el escudo de Aquiles en la *Iliada* o el de Eneas que describe Ovidio en la *Eneida*.

Sin embargo, hay que destacar primero que, en la écfrasis, hay una puesta en cuestión de la jerarquía y la dominación de los géneros al fijar ésta lo instantáneo de la imagen por sobre el tiempo del relato que progresa (Krieger, 1992) y segundo, que excede la representación mimética al agregar a la función referencial una apelativa que, como también en la prosopopeya, hace o insta a hablar lo que está ausente (Hefferman, 1993).

Sin pretender un análisis detallado, podría decirse, siguiendo las características mencionadas, que todo el poema que lleva por título *Tiepolo's Hound* es un ejemplo de écfrasis. Se lo puede observar en la descripción de las pinturas con las que el poeta sigue la evolución y el tratamiento de la luz desde el Renacimiento hasta su descomposición y mixtura en los cuadros de Pissarro y después en los del Impresionismo, lo cual le permitirá afirmar hacia el capítulo X del segundo libro: "La pintura es la crónica de la luz". Es decir, en la pintura, la imagen sería capaz de revelar una historia en captación instantánea y superar el tiempo progresivo del relato. Algo que puede compartir con la poesía escrita, siempre y cuando ésta sea capaz de superar las formas que la han subordinado a ser mera inscripción de la idea o pensamiento racional.

Mirada reapropiada ¿final de la poesía?

Después de *Tiepolo's Hound*, Derek Walcott seguirá ejercitando con maestría el recurso de lo visual y de las écfrasis en particular. En *White Egrets (Garcetas blancas)* de 2010 de la cual he consultado la traducción al castellano de Luis Ingelmo en la edición bilingüe de Bartleby Editores del mismo año, aparece un tono de melancolía en los recuerdos de un hombre que envejece. Su memoria es ahora insegura y lo atemoriza la posibilidad de estar perdiendo el don de la poesía. Sin embargo, aunque el poeta se reconoce una figura prescindente frente a la permanencia del paisaje y de sus elementos, aún puede observarlos y lo más importante, nombrarlos.

El poema que lleva el número VI del grupo "En Italia" además de estar constituido por imágenes que funden el paisaje al interior del poema, aparecen montajes que remiten a las imágenes-movimiento del cine. Dice la voz poética:

"a pesar de lo cual serio se muestra el verano/pues a la fuerza se dará un adiós a las armas:/a la beldad de pelo revuelto que se irá. La ausencia de tu axis desplazado, sobre el eje/ de tu cuerpo el amor gira, oscila el vagón mientras/ corren junto a los tejados, las costas y las/ playas de Liguria. Todo pierde el equilibrio, se tambalea con la vara de la memoria."/

Veloces las imágenes se desplazan y el poeta no puede sino dejar que fluyan y se alejen porque como un barco que regresa él ya ha plegado sus velas. En el poema, como una *mise en abîme* con ecos de Hemingway y más atrás de John Donne, las campanas doblarán por el poeta luego del adiós al amor y también a la poesía.

En el Poema "24" del subgrupo "Cambio radical" se escucha otra vez el lamento por la pérdida de la memoria: "¿Quién habría pensado que esto sucedería,/ el hotel amarillo que se esfuma, y ahora,/ ¡Dios!, el nombre de ella? Sólo el sol frente a la costa/dura para un viejo que observa las mismas olas"

Y en el número "32" de los agrupados bajo el título "Sesenta años después", la inminencia del fin de la vida y de la poesía no sólo se percibe en la propia angustia de la voz sino en los elementos externos que, inextricablemente, forman parte del poema: " Sé ahora feliz en Cap, por las dichas simples: blancas/ garcetas en fila que apuntan la palabra última, /el recitado del mar que en mi cabeza vuelve/ a colarse con preguntas que borra,.../" Para continuar más adelante:

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

“(…)Si es cierto que mi don/ se ha agostado, que de él poco queda, si razón/tiene este hombre, nada hay que hacer sino abandonar/la poesía como a una mujer porque la amas/(…)/ ve entonces hasta el borde del barranco y supéralo,/ los celos, el rencor, la maldad, con la elegancia / de un rabihorcado que el Barrel of Beef sobrevuela,/su peñón; porque has escrito bien aquí da gracias./deja que los poemas rotos se alejen cual banda/ de garcetas blancas que por fin libres suspiran”

Aunque digresión, considero necesario en este poema declarar mi desacuerdo con la traducción del sintagma “torn poems” por “poemas rotos” porque, creo, no se ha podido traducir la fuerza de la imagen visual a la que se apela en su original:

*Let the torn poems sail from you like a flock
of white egrets in a long last sigh of release.*

En su lugar, considero preferible “trizas de tus poemas”, esto es:

Deja que las trizas de tus poemas se alejen de ti cual una banda
de garcetas blancas en un último y largo suspiro de liberación.

Así, en justificación, concluyo afirmando que el cambio permite observar mejor la fusión entre las trizas de papel blanco y la imagen de las garcetas volando al proporcionar equidad en la categoría de lo real para ambos términos. Aunque no se trataría de la equidad poesía-realidad que soñaba la gran tradición de los románticos, sino una apuesta para transformar desde la poesía y la literatura la realidad, en este caso, la realidad y la cultura del Caribe. Lo mismo cabría agregar con respecto al temor que el poeta siente de perder el don de la poesía. Esto no podría suceder, quedaría anulado por esa integración perfecta de los elementos mencionados, vida y poesía ahora integrados.

Conclusión

De todo lo expuesto, podemos afirmar que los textos de Derek Walcott aquí citados operan desde una mirada que se revela mezcla de la pintura y de la poesía al mismo tiempo que indica otras: la producida entre los habitantes colonos y colonizados, la de sus descendientes mestizos e incluso la de un personaje paradigmático, el *mongrel*, un perro mestizo y vagabundo que hacia el final de la búsqueda del poeta por las pinturas de Tiepolo o Veronese en *Tiepolo's Hound* logra vencer al espectro que, en el pasado, había sido capaz de producir un efecto epifánico.

Y es que la epifanía ahora puede manifestarse desde el mismo lugar donde ha nacido el poeta quien, al reapropiarse de su propio entorno, observa y devuelve, en la letra, su propia tierra al mundo sin mimesis ni reflejos de otras realidades. Es palabra que ahora ocupa un lugar propio, transforma y recrea.

Bibliografía

Obras de Derek Walcott: - « The Caribbean : Culture or Mimicry ? » *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* .Vol. 16, nº 1 (febrero 1974) pp 3-13 Center for Latin American Studies at the University of Miami.

(2000) *Tiepolo's Hound*. London: Faber & Faber Limited.

Garcetas bñamcas. Madrid: Bartleby Editores. Traducción de Luis Ingelmo.

Bibliografía general

Emery, Mary-Lou. (2007) *Modernism, the Visual, and Caribbean Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fumagalli, María Cristina. “Inmediatez permanente: Una conversación sobre Dante con Derek Walcott”. México. *Periódico de Poesía* n° 68, abril de 2014.

Hefferman, J.A.W. (1993) *Museum of words, the Poetic of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Chicago University Press.

Huerta, David. (2000) “Entrevista con Derek Walcott”. México, *Revista Letras libres*. Octubre.

James, Cyril Lionel Robert. (2013) *Los jacobinos negros*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Ediciones ryr. Traducción de Rosa López Ocegüera.

Krieger, Murray. (1992). *Ekphrasis*. Baltimore, The John Hopkins University Press.

Louvel, Liliane. « Disputes intémédiales : le cas de l’ekphrasis. Controverses ». *Textimage revue du dialogue texte-image*, www.revue-textimage.com

Itinerarios de lecturas de las tradiciones literarias del Caribe



ENTRE IMPERIOS. LECTURAS NORTEAMERICANAS EN EL SIGLO XIX CUBANO

María Fernanda Pampín
CONICET / ILH UBA

Las relaciones culturales entre Cuba y los Estados Unidos han sido muy productivas desde el siglo XIX. De algún modo, la cercanía del gran país del norte, con su poderío económico y cultural, ha sido indudablemente un núcleo generador de sentidos (no solo en la literatura sino también en las artes plásticas, en la música, en la danza, en el cine). Pese a los incontables conflictos políticos¹³² entre ambos países –quizás incluso gracias a ellos también–, una gran cantidad de escritores cubanos, desde Félix Varela, José María Heredia, Cirilo Villaverde y José Martí en el siglo XIX hasta Jorge Mañach, Reinaldo Arenas, José Rodríguez Feo, Antonio Benítez Rojo en el siglo pasado e incluso Antonio José Ponte, Enrico Mario Santí y Francisco Morán en las últimas décadas, por nombrar solo algunos de ellos, se han establecido durante estadias determinantes para su formación y desarrollo intelectual en los Estados Unidos, principalmente en Nueva York en el siglo XIX y allí y en Miami en los siglos XX y XXI luego del triunfo de la Revolución. En el sentido inverso, autores norteamericanos construyeron fuertes y dinámicos nexos con la isla. Este es el caso, por ejemplo, de Ernst Hemingway, que residió en Cuba durante las décadas del 40 y 50 y de Calvert Casey que, aunque nació en Estados Unidos, vivió gran parte de su infancia y adolescencia en La Habana.¹³³ Ottmar Ette sostiene, en esta misma línea, que la fundación de la literatura cubana en el siglo XIX se debe a “la matriz dinámica que [la] distingue” desde sus inicios (412) y a las relaciones que la isla construyó con otras naciones: México, España, Francia e Inglaterra y, por supuesto, los Estados Unidos. En definitiva, “una literatura fundamentalmente surgida del movimiento y en movimiento” (*Ibid.*) afirma Ette, “en un diálogo, a menudo aplazado, entre la isla y el exilio” (*Id.* 413).

La historiografía cubana carece de documentación suficiente acerca de los vínculos culturales entre Cuba y los EEUU durante el siglo XIX. Si bien existen numerosos estudios que se han ocupado de las relaciones de tipo económico-políticas entre ambos países hasta los inicios de la Revolución (cfr. Cairo 2003), las vinculaciones entre intelectuales requieren aún un desarrollo más profundo desde un enfoque que revalorice la productividad real de esos nexos. No nos referimos únicamente a la visión que de los EEUU tuvieron los cubanos luego de la intervención norteamericana en 1898 sino a la línea intelectual anterior y que llegó hasta José Martí.

Según relata Ana Cairo, a fines del siglo XVIII surgió en Cuba un pujante interés en el modo en que se había constituido el entonces joven pero gran país del norte y que se vio plasmado en la generación de intelectuales que fundó *El Papel Periódico de la Havana* en 1790 y la Sociedad Económica de Amigos del País tres años más tarde. Sus inquietudes se dirigían esencialmente a la formación de las instituciones públicas y a las modernas teorías políticas. La experiencia norteamericana se mostraba como un cúmulo de posibilidades que permitirían comparar primero para hallar luego alternativas propias. El presbítero Félix Varela, de gran influencia en la intelectualidad independentista cubana de inicios del siglo XIX, siguió idéntico camino en su estadía de casi treinta años en Filadelfia y Nueva York. La segunda figura de importancia en este sentido fue José María Heredia, que llegó a EEUU en el mismo año que Varela (1823), esta vez a Boston y luego a Nueva York, donde permaneció dos años antes de instalarse en México. En esa misma década y durante la siguiente, José Antonio Saco se estableció

¹³² Entre los que destacamos los intentos de anexión de la isla a los Estados Unidos, la enmienda Platt, la guerra hispanoamericana y consecuente intervención norteamericana o el bloqueo a la isla luego de la instalación del gobierno revolucionario.

¹³³ Debido a su estrecho vínculo con la tradición nacional, actualmente su obra se incluye en cualquier antología de la literatura cubana, como por ejemplo, Fonet y Espinosa Domínguez (2002).

por algunos años en Filadelfia, donde mantuvo contacto con su maestro Varela.¹³⁴ Gran parte de la intelectualidad cubana del momento viajaba a Nueva York en las décadas de 1820 y 1830. Tanto José de la Luz y Caballero como Domingo del Monte, hicieron lo propio. Este último publicó en la *Revista Cubana* su “Bosquejo intelectual de los Estados Unidos en 1840” (2000), donde expone un vasto conocimiento de la producción literaria norteamericana y del mundo editorial del momento. En estos apuntes, Del Monte pretende refutar los cargos de los que ya se acusaba a los Estados Unidos a causa de una supuesta preferencia frente al desarrollo material por sobre el intelectual¹³⁵. El punto fundamental del ensayo reclama atención hacia la autonomía literaria y editorial americana.¹³⁶ En las estadísticas que presenta demuestra cómo los autores norteamericanos prescindían de los editores ingleses, marcando simultáneamente un mayor y creciente interés de los lectores nacionales por sus propias producciones, lo que puede comprobarse a partir de la cantidad de ediciones y reimpressiones de los títulos que se publican en el país. Así confronta:

Al paso que estos guarismos prueban que las obras americanas no son del todo desconocidas en el extranjero, prueban también que los Estados Unidos no dependen enteramente, como se ha querido suponer, del extranjero para la satisfacción de sus necesidades intelectuales (Del Monte 171).

Tres décadas más tarde, en 1861, el poeta Juan Clemente Zenea publicó en la *Revista Habanera* el ensayo “Sobre la literatura de los Estados Unidos”.¹³⁷ A diferencia del bosquejo de Del Monte, su trabajo se ocupa de la literatura entendida, en este caso, fundamentalmente como oratoria.¹³⁸ Como Del Monte, intenta acabar con el encasillamiento por el que se expresaba una falta de desarrollo intelectual en pos del progreso material en los Estados Unidos y señala los signos de la modernización como altamente positivos: grandes ciudades, ferrocarriles, vapores, multitudes.¹³⁹ El sello del país del Norte es, para Zenea, el movimiento que deviene del progreso, sin que este signifique una falta de interés intelectual.¹⁴⁰ Y, aun cuando no pretende equiparar el

¹³⁴ Su estadía le permitió conocer los entretelones de la política expansionista norteamericana, debatir y oponerse fervientemente a la opción anexionista. Como sostiene Cairo, su oposición acérrima a la esclavitud le permitió comprender la diferencia entre los estados esclavistas del sur y los estados libres del norte y entender así la necesidad de los primeros de anexar la isla de Cuba para proseguir con sus políticas. Su proyecto de formación de la nación puede sintetizarse en la siguiente cita: “Yo desearía que Cuba no fuese rica, ilustrada, moral y poderosa sino que fuese *Cuba cubana* y no *anglo-americana*” (Saco en Cairo 259).

¹³⁵ “Ya ves que carecen absolutamente de fundamento los cargos que con frecuencia se hacen a los angloamericanos de más industriales que letrados”, sostiene (174).

¹³⁶ Del Monte menciona autores literarios como Washington Irving o Fenimore Cooper al mismo tiempo que políticos, cuyas obras más reeditadas eran hasta el momento las de Washington y Franklin, así como otros autores de obras científicas y filosóficas. Discute además la acusación que se realizaba a los norteamericanos de indiferencia tanto frente al pasado como al futuro. Su réplica rebosa datos de las obras de lectura en los establecimientos educativos de autores clásicos griegos y latinos y la abundancia de traducciones no solamente en el campo literario sino en otras áreas del conocimiento: matemática, ciencias y filosofía.

¹³⁷ Posteriormente, Zenea publicó en 1876 otro artículo titulado “Ensayo sobre la elocuencia angloamericana” en *El Mundo Nuevo. La América Ilustrada* Vol. VII en Nueva York.

¹³⁸ Por eso señala en particular la obra de políticos como Washington y Franklin, pero también de reconocidos científicos. Sin olvidar, por supuesto que a comienzos del siglo XIX, existía en Estados Unidos, como en América Latina, una estrecha relación entre “la ley, la administración y la autoridad de las letras” y que, en este sentido, previamente al proceso de autonomización literaria, “las letras *eran* la política” (Ramos 1989: 63).

¹³⁹ Expresa Zenea: Todo esto, sin embargo, arguyen muchos, no prueba más que una actividad material, un engrandecimiento comercial, y cómo nos hemos dado a mirar las cosas bajo este punto de vista con olvido completo de las obras de ciencias, literatura y bellas artes que allí se han producido, justo será que examinemos si esto es una verdad o si ya se han reflejado en las manifestaciones escritas un sello de vigor positivo en su pensamiento (302).

¹⁴⁰ La cantidad y la velocidad son cuestiones que marcan la vida cotidiana de los norteamericanos (como luego lo comprenderá tan bien Martí en sus crónicas, especialmente en “Coney Island”).

progreso intelectual al engrandecimiento material¹⁴¹, precisa dar cuenta de ese impulso: “La nación tiene, pues, una voz robusta, clara, enérgica y expresiva: todo lo ha hablado, todo lo ha publicado a los cuatro puntos del horizonte: todo lo ha enviado en ondas sonoras a las más apretadas regiones y puede decirse que la patria de Washington es la patria de la palabra moderna” (325).

Destacamos, no obstante, la reiterada preocupación por el proceso de autonomización literaria norteamericano que señala Zenea -y que había advertido Del Monte-, porque será un asunto elemental en el que Martí se mostrará interesado algunas décadas más tarde:

De tan íntima alianza, en ninguna parte mejor que en el Norte América nació con lozanía el árbol de toda clase de conocimientos, y claramente se ve a este pueblo formarse en completa madurez: las artes, las ciencias y la literatura han venido a plantar sus tiendas en estas playas sin echar mucho de menos su patria trasatlántica. Su primera revolución da a entender que se sintió pronto en posesión de sus derechos y la lucha actual es otra razón de más, para creer que aún hay exceso de vitalidad (Zenea 307-308).

Fue con el estallido de la Guerra del 68 que una gran cantidad de intelectuales cubanos emigró a los Estados Unidos (Cairo 2003). Entre ellos estaban Antonio Bachiller y Morales y Enrique Piñeyro. Este último escribió el tercer ensayo sobre literatura norteamericana que completa la serie iniciada con las publicaciones de Del Monte y Zenea. “El primer siglo de literatura norteamericana” fue publicado en Nueva York en 1876 en *El Mundo Nuevo. La América Ilustrada*.¹⁴²

El encuentro con este breve pero significativo corpus de mediados del siglo XIX¹⁴³ resulta significativo en la medida que aporta datos hasta ahora desconocidos y contribuye a dar forma, en la isla, –así como en la comunidad de cubanos residentes en los Estados Unidos- a una idea de la literatura norteamericana y de su proceso de autonomización respecto de la matriz europea.¹⁴⁴ La aproximación a la literatura norteamericana en Martí parte de un interés genuino en ese proceso cuyo cuestionamiento valoró en diversos autores que podrían ser considerados fundadores de esa literatura –en los ensayos que dedicó a Ralph Emerson o Henry Longfellow- y en los escritos consagrados a Walt Whitman, en una etapa posterior en la que la literatura norteamericana hace su gran entrada a la modernidad.¹⁴⁵

Podría sugerirse que cuando Martí se acerca a la literatura y cultura norteamericana durante su estadía neoyorquina no le era completamente ajena. Sus proyectos e intereses (plasmados en traducciones, revistas literarias, programaciones editoriales, prólogos, crónicas, ensayos) expresan un interés constante y creciente en esa cultura, aun cuando en algunos casos resulten ambiguos e incluso contradictorios. Estos proyectos permiten pensar el lugar de Martí – así como lo hicieron los textos mencionados de los escritores cubanos que le precedieron- como

¹⁴¹ Explica: “en tanto que se verificaba una evolución, apenas había iniciado la otra” (303).

¹⁴² Aún no hemos podido tener acceso al texto en cuestión.

¹⁴³ Agradezco a Pedro Pablo Rodríguez, investigador principal del Centro de Estudios Martianos de La Habana y a la Biblioteca Nacional de Cuba la colaboración para encontrar los artículos mencionados, de muy difícil acceso. No descartamos la posibilidad de poder ampliar este corpus. Continuaremos la intensa búsqueda bibliográfica para hallar el camino de la literatura norteamericana en la tradición cubana.

¹⁴⁴ Ana Cairo aporta un dato significativo (270). Néstor Ponce de León publicó en La Habana, en la *Revista de Ciencias, Arte y Literatura* (abril de 1868) el texto, “Escritores anglo-americanos. Ralph Waldo Emerson”, al que lamentablemente no pudimos tener acceso, el autor glosa los textos “Naturaleza” y “Hombres representativos”, dos de los ensayos de Emerson más señalados por Martí, con el propósito de exhortar a su lectura. Aunque no puede asegurarse que Martí pudo leer el texto de Ponce de León pero es posible conjeturar que debido a la amistad entre ambos autores pudieron haber conversado sobre su mutua admiración hacia el escritor norteamericano. José Enrique Varona fue un atento lector en los Estados Unidos de la filosofía de la naturaleza de Emerson y, posteriormente, de Whitman. Varona, que como Emerson y Martí no siguió una doctrina filosófica se interesó también por la emancipación cultural planteada por el trascendentalista.

¹⁴⁵ Por ejemplo en su interés en la conferencia de Emerson “The American Scholar” de 1837.

un modo de intervención en la disputa por la tradición. Por otra parte viene a confirmar la lectura de Díaz Quiñones cuando sostiene que:

En el principio de escritores caribeños como Hostos, Martí, C.R.L. James o Fanon, estaba el exilio, con todas sus pérdidas y dificultades, pero potencialmente también un mundo de experiencias más amplias. Los exilios de los intelectuales que vienen del mundo colonial llevan, como, plantea Said, a inventar formas de convivencia, a la búsqueda de aliados en las metrópolis, y a la construcción de nexos con sus países de origen (46).

A partir de estas discusiones, es preciso relevar los intereses martianos en la cultura y literatura norteamericana pero también, plantear la necesidad de leer a Martí en el contexto de esa literatura. Hasta el momento podemos reconocer dos puntos de partida diferentes y complementarios para estudiar y reconocer la importancia de la cultura angloamericana en la obra de Martí. El primer movimiento es hacia el pasado, indagando en sus lecturas y escritos de juventud. La literatura norteamericana no era en absoluto desconocida en La Habana de los primeros tres tercios del siglo XIX y es posible sospechar que Martí pudo acceder a las publicaciones a través de las bibliotecas privadas a las que tenía acceso.¹⁴⁶

El segundo movimiento se vincula con la estadía neoyorquina y el contacto directo con los textos y autores norteamericanos cuya lectura se puede comprobar a través de sus propios escritos, de su correspondencia y sus interlocutores, además de las bibliotecas y de los periódicos y revistas que lee y en las que participa de algún modo como colaborador.¹⁴⁷

Hallamos, con todo, una nueva posibilidad para leer la literatura de Martí en relación con sus pares norteamericanos. Iván Schulman (2001) propone releer los textos martianos en el propio ámbito de la literatura norteamericana. Para eso se vale de los aportes teóricos de Edward Said (2001) quien sostiene que “la literatura no tiene un marco nacional excluyente y otorga por ello un carácter multidimensional y extranacional a cualquier reflexión sobre una cultura extranjera”. En ese contexto, Schulman entiende que los ensayos martianos que se organizan en torno al complejo concepto de modernidad son “igualmente válidos para los pueblos del Norte y del Sur” (49)¹⁴⁸ y considera que el aporte de inter y multiculturalidad presente en sus textos reinscribe nuevas zonas de contacto, un concepto formulado por Mary Louise Pratt (1997). Por nuestra parte, consideramos que la potencia –y también vigencia- del latinoamericanismo martiano reside precisamente en esa apertura hacia otras culturas. El contacto estrecho con las realidades

¹⁴⁶ Principalmente la de Rafael María de Mendive.

¹⁴⁷ En 1880, cuando Martí se estableció en Nueva York, vivía allí la mayor comunidad de cubanos fuera de la isla. De inmediato, Martí se relacionó con diversos círculos de compatriotas, como el Comité Revolucionario Cubano, que apoyaba la llamada Guerra Chiquita (1878-1880). Todas las semanas llegaban a la ciudad los periódicos y revistas literarias publicadas en La Habana. Por una cuestión sencillamente laboral, Martí se integró de inmediato al círculo ligado a las artes: escritores, artistas y periodistas. Fue así como el pintor Guillermo Collazo Tejada sugirió a Martí como crítico de arte y comenzó a trabajar para el periódico *The Hour*. El librero e imprentero Néstor Ponce de León le proveyó el contacto con editoriales norteamericanas que contrataron a Martí como traductor y le facilitó a su vez el acceso a su gran biblioteca privada. Gracias a diversas fuentes podemos recuperar la biblioteca de José Martí durante este período. José Ballón (1995) ha centrado sus investigaciones en las lecturas norteamericanas, mientras que Ana Cairo ofrece datos concretos sobre las publicaciones cubanas que Martí recibía en su oficina neoyorquina cada semana. Ambos trabajos resultan fundamentales al momento de reconstruir la biblioteca martiana durante esta etapa de formación.

¹⁴⁸ Es preciso recordar, que algunas décadas antes, Rama (1971), al momento de considerar en la literatura martiana el carácter de los vínculos entre la modernidad y el proceso de modernización en América Latina y en los Estados Unidos ya había propuesto reemplazar el concepto de *modernización* (que vinculaba a Martí al movimiento modernista) por el de *modernidad*. De su reflexión se desprende que Rama no intenta rastrear el concepto de *modernismo* sino el de *modernidad* (que se convertirá en adelante en el hilo conductor de sus ensayos martianos). En lo que respecta al modernismo, Rama parte de definirlo como “conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad” (29) para asociarlo, de inmediato, a una fuerza irruptiva y una carga de violencia. Establece así una diferencia fundamental con la entrada a la modernidad del lado norte del continente.

latinoamericanas que tuvo a través de sus viajes, en tensión con su experiencia norteamericana, permitió a Martí hallar un discurso crítico propio en el que pensar el futuro continental. Sin embargo, aunque Schulman percibe esta cuestión, considera que cuando Martí reflexiona sobre América Latina lo hace en un diálogo unilateral con la cultura europea. Y, aun cuando Martí interactúa constantemente con el discurso europeo, establece un diálogo más genuino con su par norteamericano. Esto es tanto en términos comparativos (nos referimos al modo en que piensa el desfase entre la modernidad y América Latina respecto de los Estados Unidos) como de exploración, producción e interés que le genera su cultura, su literatura, su filosofía y su política. Percibimos un cambio en la perspectiva martiana que consiste en no mirar exclusivamente a través del prisma europeo sino, por el contrario, entender y proyectar a América Latina y recurrir en esa reflexión a la experiencia norteamericana. La larga residencia de Martí en los Estados Unidos --a lo que suma la amplitud de textos que le dedica a comprender su cultura-- le permite a Schulman preguntarse si esa razón resulta suficiente para incluirlo en la tradición de los escritores del norte utilizando como justificación, por un lado, la antedicha multiculturalidad, y por otro, la puesta en duda de la nacionalidad, lo que nos lleva a una pregunta que va incluso más lejos: ¿cuál es la patria del lenguaje?¹⁴⁹

Este planteo resulta cuanto menos, polémico e, indudablemente, productivo. Estamos de acuerdo en que, pese a los decididos alegatos en pos de su “cubanidad”, Martí optó en varias oportunidades por una Patria Grande que incluyera la América entera.¹⁵⁰ Schulman denomina a este concepto “supranacionalidad”, fundamentando así que Martí no solo merece un lugar entre los escritores cubanos y latinoamericanos sino que podría insertarse en la tradición norteamericana. Eso implicaría, para nosotros, cambiar el prisma, renovar la lectura y liberarse de la angustia de las influencias, recolocando la obra de Martí en el centro del canon occidental decimonónico y equiparando la literatura martiana con figuras preponderantes de la modernidad europea, contemporáneas de Martí¹⁵¹ aunque también y muy especialmente con los autores norteamericanos, construyendo una línea de pensamiento entre Ralph Emerson, Walt Whitman y Martí que permita indagar, complejizar y reconsiderar el peso que tuvo una tradición de origen anglosajón en la construcción de la literatura y el pensamiento martiano, un aspecto no considerado todavía en la bibliografía crítica en toda su importancia. En este punto, nos interesa subrayar las consideraciones de Díaz Quiñones en el momento en que reflexiona sobre la situación “entre imperios”, entre dos culturas, de Martí en los Estados Unidos y el modo en que explora la relación entre la experiencia del exilio y la construcción de tradiciones en la medida que reconoce la articulación entre lo propio y lo ajeno y la tensión que genera.¹⁵² Hemos visto en oportunidades anteriores (Pampín 2015b) como Martí se posiciona frente al legado literario y el debate nacional cubano, cuya figura ejemplar fue José María Heredia, en tanto le permite construir su idea de patria y definir, simultáneamente, “su lugar de enunciación del intelectual nacionalista y moderno” (Díaz Quiñones 257). Al mismo tiempo su lenguaje resuena, busca más allá, más al norte en las poéticas de Ralph Emerson y Walt Whitman.

La posibilidad de establecer un diálogo entre Martí y la literatura norteamericana nos permitirá mostrar el carácter decisivo que tuvo el encuentro de Martí con esa cultura, especialmente con el discurso trascendentalista de Emerson y la moderna poesía de Whitman, para orientar sus objetivos estéticos y políticos durante el período neoyorquino.

¹⁴⁹Al mismo tiempo, se plantea revisar “el papel de los *no nacidos* con el fin de determinar en qué medida la obra de los autores *extranjeros* se inserta en la vida y la cultura que no es suya por nacimiento” (63), En este punto sería preciso tener en cuenta, además, los textos escritos por Martí directamente en inglés para *The Hour* y *The Sun*, sin olvidar, tampoco, los textos escritos en francés para los mismos medios.

¹⁵⁰Lo que desvanece, en algún punto, la idea clásica de nacionalidad que se estaba forjando en el siglo XIX. Y que puede pensarse incluso a través de su labor diplomática.

¹⁵¹Como ya lo hiciera Rama (1983) a través de su estudio de la literatura martiana en relación con la poesía francesa, mediante Arthur Rimbaud y Charles Baudelaire (Pampín 2015).

¹⁵²Según Díaz Quiñones, “Martí piensa las tradiciones nacionales, la democracia y la utopía cubanas a la vez que deja hablar a la nueva tradición poética norteamericana” (31).

Bibliografía

- Ballón, José (1986). *Autonomía cultural americana: Emerson y Martí*. Madrid: Pliegos.
- _____ (1995). *Lecturas norteamericanas de José Martí. Emerson y el socialismo contemporáneo (1880-1887)*. México: UNAM.
- Cairo, Ana (2003). *José Martí y la novela de la cultura cubana*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Del Monte, Domingo (2000). “Bosquejo intelectual de los Estados Unidos en 1840”. *Ensayos críticos*, Selección, prólogo y notas de Salvador Bueno. La Habana: Pablo de la Torriente, p. 167-174.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2006). *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Emerson, Ralph Waldo. (2009). *Obra ensayística*. Traducción y prólogo de Carlos Jiménez Arribas. Valencia: Artemisa.
- Ette, Ottmar (2004). “Una literatura sin fronteras: ficciones y fricciones de la literatura cubana del siglo XX”. *Cuba: un siglo de literatura (1920-2002)*, comps. González Echevarría, Roberto y Birkenmaier, Anke. Madrid: Colibrí, p. 407-432.
- Fornet, Jorge y Carlos Espinosa Domínguez (comp.). (2002) *Cuento cubano del siglo XX*, México: FCE.
- González Echevarría, Roberto y Birkenmaier, Anke (comps.). (2004) “Introducción”. *Cuba: un siglo de literatura (1920-2002)*. Madrid: Colibrí, p. 9-17.
- Pampín, María Fernanda (2005). “Modernidad y latinoamericanismo: Los ensayos martianos de Ángel Rama”. Caracas: Biblioteca Ayacucho, VII-XXX.
- _____ (2015b). “El culto de los mártires. José Martí lee a José María Heredia”. En *Actas de las XXVII Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. FFyL. UBA, Buenos Aires: FFyL. UBA, en prensa.
- Pérez Jr., Louis (1996). “Tan cerca, tan lejos. Cuba y los Estados Unidos (1860-1960). *Temas* 8, p. 4-9.
- Piñeyro, Enrique (15 de febrero de 1876). “El primer siglo de literatura norteamericana”, *El Mundo Nuevo. La América Ilustrada*. Nueva York, p. 80-81.
- Rama, Ángel (1983). “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII p. 96-135.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE.
- Rojas, Rafael (2008). *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Colibrí.
- Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- . “Globalizing Literary Study”. *PMLA* 116 (2001), p. 64-68.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Santiago, Silviano. "El entrelugar del discurso latinoamericano". Adriana Amante y Florencia Garramuño (Selección, traducción y prólogo). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, 2000, 61-77

Schulman, Iván. "La mirada desde el Norte: Martí y los Estados Unidos", *Anuario de Centro de Estudios Martianos* 24 (2001): 48-64.

Zenea, Juan Clemente. "Sobre la literatura de los Estados Unidos", *Revista Habanera*, t.2 (1861): 301-325.

PAISAJES DISTÓPICOS EN *PLOP*, DE RAFAEL PINEDO Y *EL ASALTO*, DE REINALDO ARENAS: VIVIR SEGÚN LAS LEYES QUE DICTA LA SUPERVIVENCIA (UNA LECTURA INTERTEXTUAL)

Agustina Giuggia
Escuela de Letras. FFyH. Universidad Nacional de Córdoba.

1 a Fragmentos de un mundo en ruinas

¿Cómo seríamos los seres humanos, si sobreviviéramos al fin del mundo? Esa es la pregunta que está en el germen de las obras que analizaré a continuación.

James Berger define al posapocalipsis con una especie de oxímoron: es lo que queda después del fin. En las dos obras que abordaré hoy (*Plop*, del argentino Rafael Pinedo y *El Asalto*, del cubano Reinaldo Arenas) nos encontramos frente a lo que Geneviève Fabry denomina “mitema truncado”. No sabemos con precisión que es lo que ha ocasionado el fin de la civilización tal cual la conocemos ya que en lo que verdaderamente se centran estos textos es en la configuración del mundo posterior a la catástrofe.

Tanto en *Plop* como en *El Asalto*, nos encontramos con paisajes absolutamente distópicos: los humanos se manejan por las leyes que dicta la supervivencia. En este sentido, ambas novelas permiten realizar una lectura sobre la violencia que pone en jaque la condición de ser humano propia de una civilización en ruinas, a la vez que dan lugar a repensar el papel de las utopías y distopías en la tradición literaria latinoamericana. En este sentido, puede decirse que ambas obras muestran el reverso del modelo utópico que marcó a fuego el desarrollo y la imagen de toda Latinoamérica.

El Asalto es parte de lo que su autor denominó la “pentagonía”: serie conformada por cinco novelas testimoniales que ponen en evidencia la tensa relación que Arenas mantuvo con la revolución de Castro y sus políticas de gobierno, entre ellas, la persecución de los intelectuales y de los homosexuales.

En esta novela, nos encontramos en un mundo posapocalíptico producto de la llamada “gran guerra”. Los supervivientes viven en un sistema totalitario llevado al extremo, bajo el estricto control de su líder: el Reprimerísimo, una especie de gran hermano orwelliano que todo lo ve: “-¡Viva el Reprimerísimo!- vuelve a exclamar. Estas exclamaciones sé que no se dirigen a mí, sino a los aparatos receptores que pululan por todos los sitios” (Arenas 44).

La novela es narrada en primera persona por el protagonista, un ser sádico y despreciable que está obsesionado con una sola cosa: encontrar a su madre y matarla:

(...) siempre he odiado a mi madre. Es decir, desde que la conozco. Al principio mi odio hacia ese animal era por rachas. Después me quedó fijo. Un día me miré en un espejo y vi que me daba un aire a ella (...) supe naturalmente, y cada día lo sé más, que si no la mataba rápido sería ella, me volvería ella misma, y entonces, siendo ella, ¿cómo iba a poder matarla? (Arenas 23)

Para realizar libremente su búsqueda, va a constituirse en un Contrasusurrador, es decir, un espía del gobierno que se dedica a aniquilar a los enemigos del sistema. Finalmente, y luego de una búsqueda minuciosa por todos los recovecos de la nación, va a descubrir que su madre es nada más ni nada menos que el mismo Reprimerísimo. La figura del estado queda así íntimamente ligada a la figura de la madre, con todas las connotaciones que esto conlleva.

A pesar de que es difícil encontrar elementos explícitos que nos permitan identificar el paisaje cubano, no es imposible trazar la relación. En primer lugar, el asilamiento de esta sociedad

reproduce la idea de insularidad, tal como lo expresa Mariela Escobar en su análisis de la obra¹⁵³. Además de ello, hay una serie de epígrafes que dan inicio a los capítulos de la novela que hacen referencia a Cuba. El primero de todos nombra una palabra clave a la hora de establecer la relación con la isla: Mariel. Sumado a esto, en el final del texto, el protagonista se dirige a descansar al extremo de la ciudad, donde se encuentra con la arena, elemento que remite a la playa y al mar.

El mismo Reinaldo Arenas ha dicho que su novela no es más que una “(...) árida fábula sobre el destino del género humano cuando el Estado se impone por encima de sus sueños o proyectos” (Arenas). Por ese motivo, *El Asalto* ha sido estudiada como una alegoría hiperbólica del comunismo castrista. En la obra, encontramos claros elementos que nos permiten evidenciar dicha hipótesis. En primer lugar, la persecución de los homosexuales que el gobierno lleva a cabo a través de sus agentes. En segundo lugar, la obsesión desmedida por el trabajo y la productividad. Aquí podríamos leer esa alegoría hiperbólica que nombré antes. La ociosidad está tan perversamente penada que hasta enfermarse es un delito: “¿Acaso puede un enfermo trabajar para la mancomunidad? ¿Y cuál es uno de los peores delitos que puede cometer uno de nuestros hermanos si no es dejar de cooperar al bien común?” (Arenas 60). Esa idea de bien común va a ser objeto de una fuerte ironía a lo largo de todo el relato: “tener frío”, por ejemplo, es un delito, porque el frío es de todos. Al impedir cualquier expresión de una individualidad, los humanos pasan a formar parte de una masa uniforme en donde nadie tiene nombre y donde todos se visten, peinan, duermen y caminan de la misma forma.

1 b (Sobre)vivir entre los restos

En *Plop*, de Rafael Pinedo ocurre algo similar: la obra nos ubica en un mundo posapocalíptico sin darnos pista alguna sobre el motivo de la catástrofe. El paisaje está formado por ruinas de una civilización pasada: no es más que un basural en el que llueve todo el tiempo:

Eran ruinas, rodeadas de matorrales espinosos, algunos tan altos como una persona. Desde lejos se veían algunas paredes, vigas, puertas, ventanas vacías como ojos de calavera. Todo cubierto de musgo, hongos y enredaderas de hojas negras (Pinedo 37).

Los hombres, al igual que en *El Asalto*, viven a partir de las leyes que dicta la supervivencia. En medio de este mundo cruel y adverso, nace Plop, el protagonista de esta historia, llamado así por el ruido que hace al caer al barro en el momento de su nacimiento. La sociedad en la que vive se organiza en diferentes brigadas dirigidas por un Comisario General, que tiene el poder hasta el momento de su muerte. Las personas son distribuidas en las diversas brigadas según su fuerza. Los más débiles son enviados al grupo de Voluntarios, en donde la muerte está asegurada. Esto nos recuerda la distinción que realiza Agamben entre vidas que importan y vidas que son sacrificables:

Los tontos, débiles o muy rebeldes van a parar a Voluntarios Dos, para que no duren. Los que tienen enemigos, a Recreación Dos; los que cuentan con un propietario, o son adquiridos por alguien importante, pueden zafar de esas brigadas y van a Comando o a Recreación Uno. Al resto, la mayoría, se los asigna a Servicios (Pinedo 22)

Al igual que en *El Asalto*, las leyes son estrictas y el trabajo duro es cosa de todos los días. El que no puede trabajar, no sirve y por lo tanto es aniquilado.

Como se puede ver, en este mundo distópico no hay lugar para los débiles y eso Plop lo sabe muy bien: la novela narra su ascenso hacia la cumbre máxima del poder a través de artimañas ingeniosas y crueles. Se podría decir que Plop es el sobreviviente por excelencia.

¹⁵³ Escobar, Mariela Alejandra. “El asalto de Reinaldo Arenas: fin de la agonía”. Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura: Literatura española, latinoamericana y argentina. Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011.

1 c Ficciones de las ruinas

Con lo dicho hasta ahora queda en claro que tanto *Plop* como *El Asalto* son novelas que se dedican a imaginar lo que pasa después del fin (que no es del todo el fin). Tal como alguna vez dijo Pinedo, son “ficciones de las ruinas”, es decir, mundos contruidos a partir de los desechos del nuestro. Lo que queda son restos de una civilización borrada. De allí, que la memoria sea un concepto problemático.

En *El Asalto*, el recordar es una actividad penada con la muerte:

Este viejo, por ejemplo, (...) ¿Qué ha hecho? El agente me musita (...): El viejo dice nada menos recordar o haber oído decir que los hombres llegaron alguna vez a la Luna... Espantado, retrocedo mirando esa masa crujiente y pestífera (...)” (Arenas 80).

En *Plop*, por su parte, los únicos portadores del recuerdo son los viejos, pero la memoria no es algo central en su vida debido a que no aporta nada a la supervivencia a la que se ven supeditados todos los días. Sin embargo, en la novela de Pinedo hay un personaje central que representa la memoria: la vieja Goro. Ella es la madre adoptiva de Plop y es la única que posee hojas escritas en un mundo donde la escritura se ha olvidado. Ella es la portadora de la memoria de una civilización extinguida al ser una de las pocas que sabe leer:

La vieja se metió la mano entre las tetas y sacó un sobre de cuero que llevaba colgado del cuello. De ahí extrajo unas hojas de papel; Plop nunca había visto tantas juntas y enteras. Con una voz que él no le había escuchado nunca, sonora, clara, empezó a leer (...) La vieja parecía tener una estatura mucho mayor que la habitual y si voz le retumbaba dentro de la cabeza (Pinedo 41).

1 d La degeneración

Evidentemente, en mundos donde lo único que vale son los esquemas de supervivencia, la cultura no encuentra su lugar. La humanidad del hombre ha desaparecido: éste ha perdido todo menos el instinto de supervivencia. Todo lo que lo constituía como tal va cediendo espacio al proceso de bestialización al que se ven sometidos: la degeneración es constante. Tal como nos dice Gabriel Giorgi, “(...) el animal da cuenta de una vida que se ha vuelto extraña a las formas de lo humano” (Giorgi 186) y que por lo tanto, abre nuevas políticas de lo viviente.

En *El Asalto*, dicho proceso está asociado a la alienación productiva: “Bestias degeneradas es la palabra justa. Una bestia natural no se afana por trabajar de ese modo” (Arenas 37).

El sexo es otro de los elementos en donde se percibe esta animalización de la humanidad: tanto en *El Asalto* como en *Plop*, no es más que un trámite que se hace entre desconocidos y muchas veces, expresa el poder de uno sobre otro:

En los últimos tiempos, cuando dos miembros de la mancomunidad se enrolan en batalla sexual lo hacen sin reconocerse (...) Si la señalada pertenece al sexo opuesto a la que señala, cosa que tiene que declarar pues a simple vista no es fácil descubrirlo, levanta su garfa (...) [El procedimiento] evita el conocimiento mutuo” (Arenas 78).

En la novela de Pinedo, la palabra que se utiliza para referirse al acto sexual es “usarse”. Sin embargo, el extremo absoluto de la involución zoológica del hombre es lo que podríamos llamar “la política del reciclado”, presente tanto en el mundo distópico de Arenas como

en el de Pinedo. Para entender dicho procedimiento es necesario tener en cuenta que en un mundo hecho de residuos nada se crea: todo es reutilizado, hasta los mismos hombres¹⁵⁴. Cito a Pinedo:

Era la ley. Se debía depurar el Grupo para facilitar el viaje (...). Todos debían responder por sí mismos. Si alguno no era hábil (...) sólo podía viajar si alguien se lo apropiaba. Y si durante el camino producía molestias, los dos, apropiado y apropiador, eran reciclados (Pinedo 16).

En *El Asalto* sucede lo mismo: si alguien no puede cumplir con su trabajo se lo recicla. En el mundo del Reprimerísimo no se permite desperdiciar nada, ni siquiera los cadáveres:

El agente, con un ligero movimiento, empuja al no escupitante (o sea, aquel que dejó de trabajar aunque sea por unos segundos) dentro de la cisterna, la misma, al ser tocada por el peso del rehabilitado que cae, comienza a mover sus aspas y molinos dentados. El jugo que extrae corre por el tubo hasta la zanja, y ya en la zanja es absorbido por la tierra ávida. El resto del no escupitante pasa a formar parte del abono que se amontona detrás (Arenas 104).

Lo anterior pone en evidencia uno de los rasgos fundamentales de la distopía que es brindarnos la posibilidad de repensar la noción de vida. A partir del género de ciencia ficción en su vertiente distópica y posapocalíptica, tanto *Plop* como *El Asalto* configuran una lectura de los “restos” que permite repensar nuevas formas de vida, producto del paradigma de la supervivencia.

La política del reciclaje, resultado como dijimos de dicho contexto de supervivencia, implica una división biopolítica que separa las vidas que importan de aquellas que pueden ser reutilizadas¹⁵⁵. La muerte es administrada y controlada minuciosamente. Así, los paisajes posapocalípticos de las novelas, sumado a la configuración de sus personajes, permiten repensar la inevitabilidad de la violencia que pone en jaque la condición misma de ser humano.

Esto nos lleva a leer las obras desde otra tradición importante. Además de realizar una construcción novedosa del lugar de enunciación latinoamericano relativo al género de ciencia ficción distópico, ambas novelas permiten trazar una línea de lectura que las liga a otra tradición rica en la región: el ciclo de las novelas del dictador, lo que permite repensar los aparatos de gobierno y sus violencias. Tanto el personaje de Plop como el protagonista de *El Asalto* y el ya nombrado Reprimerísimo pueden ser pensados como una reconfiguración de la figura del tirano.

Es notorio como la represión por parte del poder se dirige principalmente, en ambas novelas, hacia el lenguaje. En *Plop*, el crimen más grande que se puede cometer consiste en mostrar la lengua, es abrir la boca: “Cada grupo tiene sus costumbres, su organización, sus tabúes. [Aquí] todos hablan mirando para abajo. Se ríen con la boca cerrada, gritan entre dientes. Nunca abren la boca” (Pinedo 20).

En *El Asalto*, los diálogos están reglados: nadie puede salirse del guión si no quiere pagar con su vida. De la boca de los súbditos sólo salen vivas al reprimerísimo e himnos dedicados a él. La expresión libre de la palabra y por ende, del pensamiento, está totalmente prohibida:

(...) muchos ya han olvidado el lenguaje hablado. En el último escrutinio de la lengua, se descubrió que la mayoría no maneja más que treinta o veinte palabras durante toda su vida. Los diálogos oficiales resolverán el problema. Para nadie será una dificultad conocer o no el idioma, es más, para la fidelidad del diálogo oficial, es mucho mejor desconocerlo totalmente (...) (Arenas 162)

¹⁵⁴ Para profundizar más sobre la lectura de “los restos” en la obra de Pinedo, acercarse al texto de Alejo Steimberg, “El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001”, en donde se analiza la novela a partir de la idea de mundo como residuo.

¹⁵⁵ Tal como afirma Giorgi, “Si “biopolítica” quiere decir algo —y no es evidente ni obvio que así sea—, es esa instancia en que “bios”, lo viviente “como tal”, la vida en tanto que tal (life itself, dice Nikolas Rose), se vuelve un terreno de disputas que son, al mismo tiempo, epistemológicas y políticas” (Giorgi 193).

Para concluir, me gustaría centrarme en los finales de ambas obras. Tanto en *El Asalto* como en *Plop* hay una destitución del poder violenta que da paso a la liberación de la población. Tanto el Reprimerísimo como Plop son asesinados, uno en manos de su súbdito-hijo y el otro, por su mismo grupo social. Así, el mundo posapocalíptico narrado nos abre las puertas hacia un nuevo fin que tampoco podrá ser del todo el fin.

Tal como decía James Berger, el final permite clarificar o descubrir algo trascendente sobre la condición humana. La historia es cíclica: después de este fin vendrán otros y la humanidad no tendrá más remedio que reinventarse.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2010). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Madrid: Kadmos.
- Arenas, Reinaldo (2003). *El Asalto*. Barcelona: TusQuets.
- Berger, James (1999). *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Capanna, Pablo (1966). *El sentido de la ciencia-ficción*. Buenos Aires: Columba.
- Fabry, Geneviève (2012) “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología”, *Cuadernos Lírico*. URL: <http://lirico.revues.org/689> Julio 2012.
- Giorgi, Gabriel (2012). “El animal de adentro: retóricas y políticas de lo viviente”, *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*. Núm. 20. (Enero- Diciembre 2012). URL: <http://www.saber.ula.ve/vozescritura/>
- Gorodischer, Angélica (2008). “Viaje hacia ninguna parte”. *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Mattalia, Sonia; Celma, Pilar y Alonso, Pilar, ed. Madrid: Iberoamericana.
- Jameson, Frederic (2005). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Link, Daniel (Comp.) (1994). *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La Marca editores.
- Noguerol Jiménez, Francisca (1992). “El dictador latinoamericano (Aproximación a un arquetipo narrativo)”, *Revista de Filología de la Universidad de Sevilla*. Núm. 7. (Junio). URL: <http://institucional.us.es/>
- Paz Soldán, Edmundo (2011a). “El discurso apocalíptico en «La guerra del fin del mundo»”. *Centro de estudios públicos*. Núm 12. URL: http://www.cepchile.cl/1_4901/doc/el_discurso_apocaliptico_en_la_guerra_del_fin_del_mundo.html#.VOeAGHyG-hR
- Paz Soldán, Edmundo (2011b). “Rafael Pinedo después del fin”, *El Boomerang: blog literario en español* URL: <http://www.elboomeran.com/blog-post/117/11042/edmundo-paz-soldan/rafael-pinedo-despues-del-fin/>
- Pinedo, Rafael (2012). *Plop*. Buenos Aires: Interzona.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Rubio, Alicia (2006). “Distopías latinoamericanas e imaginarios sociales”, *Biblioteca Virtual del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*. URL: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/retamar/FR03Rubio.pdf> Marzo 2006.

Salvioni, Amanda (2013). “Lo Peor ya ocurrió. Categorías del Postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen”, *Revista Otras Modernidades de la Università degli Studi di Milano*. URL: <http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/3095> Julio 2013.

Steimberg, Alejo (2012). “El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001”, *Revista Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*. Núm. 14. URL: http://www.revistahelice.com/revista/Helice_14.pdf

Teyssen,Stéphanie (2005). “La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas”. Tesis doctoral. Granada.

Williams, Raymond (1994). “Teoría política: Utopías en la ciencia ficción”. *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*. Link, Daniel (Comp.). Buenos Aires: La Marca editores.

LA LOMA DEL ÁNGEL DE REINALDO ARENAS Y CECILIA VALDÉS DE CIRILO VILLAVERDE: PRÉSTAMOS, RECLAMOS Y TRAICIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FIGURA AUTORAL

**Prof. Candelaria Barbeira
CONICET/CELEHIS**

En 1839, el escritor cubano Cirilo Villaverde (Pinar del Río, 1812 - Nueva York, 1894) daba a conocer un cuento, boceto de la novela de ocho capítulos que publicaría ese mismo año con el título *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*.¹⁵⁶ Sin embargo, no sería sino en 1882 que esta historia se iba a presentar en su versión reelaborada y definitiva, la cual, a un tiempo, retrata la sociedad habanera del primer tercio del siglo XIX, traza un alegato antiesclavista y plantea la cuestión de la dependencia colonial.¹⁵⁷ La novela pasó a ocupar entonces un lugar central en el panorama de las letras cubanas y su autor se vio convertido en figura emblemática: Domingo del Monte lo llama “el primer novelista cubano” (citado por Martí 1992: 241) y José Martí lo celebra como “el anciano que dio a Cuba su sangre, nunca arrepentida, y una inolvidable novela” (1992, 241). En este sentido, la doble consideración de la estatura literaria de la obra y el compromiso patriótico del escritor confluyen en el autor de *Cecilia Valdés*, ubicándolo en el “panteón nacional”, junto con figuras que dejaron huella en ambos terrenos.

Por su parte, Reinaldo Arenas (Holguín, 1943 - Nueva York, 1990) comienza a trazar su paralelo con Villaverde involuntariamente y desde lo biográfico, cuando se exilia a través del éxodo del Mariel en 1980, para establecer residencia en Nueva York, ciudad en la que su compatriota se había instalado después de huir de una prisión cubana donde cumplía condena por conspiración. Luego del centenario de *Cecilia Valdés*, Arenas comienza a componer una reescritura paródica que publica en 1987 bajo el título *La Loma del Ángel*.

Arenas como “reescritor”

La reescritura es un elemento central en la obra areniana: desde su famosa novela que retoma las memorias de fray Servando Teresa de Mier, pasando por la secuela alucinada de *La casa de Bernarda Alba* y una versión sucinta de *El lazarrillo de Tormes*, hasta la reelaboración de sus propios textos.¹⁵⁸ Casualmente, Arenas expone su concepción de la reescritura en una versión inicial del prólogo a *La Loma del Ángel*, donde aquella es presentada como una forma creativa de cuestionar la autoridad de generaciones previas de escritores y, al mismo tiempo, dar a los artistas la posibilidad de rebelarse ante las injusticias políticas y culturales tanto del pasado como del presente (Murov 2005, 133).¹⁵⁹

¹⁵⁶ El subtítulo tiene fundamento en la dedicatoria a don Manuel del Portillo, quien le había encargado al autor que escriba sobre las ferias que se establecían allí (Schulman XVI).

¹⁵⁷ A lo largo del trabajo nos referiremos al texto de Villaverde por su título principal, *Cecilia Valdés*, y al de Reinaldo Arenas como *La Loma del Ángel*. Se citará por el número de página la edición de Letras Cubanas (La Habana, 1982) para el primero, y la de Eloísa Cartonera (Buenos Aires, 2007) para el segundo.

¹⁵⁸ Nos referimos a *El mundo alucinante*, “El Cometa Halley” y la versión homónima y no tan difundida de *El lazarrillo de Tormes*. En cuanto a la reescritura de sus propios textos, se trata de una cuestión amplia que excede el objeto de estas páginas, para sintetizar diremos que Arenas incorpora fragmentos de textos ya publicados en sus últimas novelas y su autobiografía *Antes que anochezca* recupera asimismo pasajes o escenas narrados en clave ficcional en su narrativa temprana.

¹⁵⁹ Se trata del artículo “La vanguardia como reescritura de la libertad””. Ts. Box 18, Folder 24. Reinaldo Arenas Papers. Firestone Library, Princeton University, 1985. Escribe Murov: “In 1985, Arenas wrote an article entitled ‘La vanguardia como reescritura de la libertad’, a version of which would become the prologue to *La Loma del Ángel*, in which he outlined his own ideas on the process and purpose of rewriting. It becomes evident that for Arenas, rewriting was a creative way to question the authority of previous generation of writers while enabling the artist to rebel against both present and past political and cultural injustices. A most important element for Arenas was the prominent element of resistance that expresses

Ahora bien, si la *Cecilia Valdés* de 1882 organizaba su voluminoso caudal narrativo en cuarenta y cinco capítulos, reunidos en cuatro partes, más un prólogo y una conclusión, *La Loma del Ángel* será mucho más breve, compuesta por treinta y cuatro capítulos cortos, ordenados en cinco partes y un prólogo. Además de reducir y modificar algunos núcleos narrativos, la reescritura presenta una serie de apartados titulados “Del Amor”, que se centran en las reflexiones amorosas de los personajes de José Dolores Pimienta, Cecilia Valdés y Leonardo Gamboa. El respeto por el original vira con escándalo hacia la irreverencia cuando el lector encuentra una historia abarrotada de incestos, situaciones delirantes (como la de los esclavos volando de regreso a África expulsados por la máquina de vapor), hipérboles grandiosas, giros metaficcionales y personajes que adoptan características diametralmente opuestas a las que les había asignado Villaverde; gestos de “rebeldía creativa” que analizaremos en las siguientes líneas en términos de préstamos, traiciones y reclamos.

Préstamos

Arenas toma de Villaverde, en primer lugar, el título *La Loma del Ángel*, aunque la *nouvelle* iba a llamarse, en un principio, “CECILIA VALDÉS una versión herética de REINALDO ARENAS” (Ette 103, mayúsculas del original). El título elegido por Villaverde marcaba desde un principio la estrecha relación entre personaje y espacio: la conjunción disyuntiva que articula título y subtítulo (*Cecilia Valdés “o” La Loma del Ángel*, nuestras comillas), sugiere una relación de equivalencia o intercambiabilidad entre los elementos. Incluso el nombre propio de la protagonista lleva la marca del lugar de procedencia, al indicar su pasaje por la Casa Cuna en el apellido “Valdés” otorgado a los niños expósitos, según se afirma en la novela. Entre personaje y espacio, Arenas se decide por el segundo término y crea para ese escenario un trasfondo humorístico y legendario: en su versión, el templo ubicado en la cima de la Loma del Ángel se eleva cada vez más, porque el cementerio sobre el que se erige resulta cada día más superpoblado. Por otra parte, el “Ángel” que da nombre al lugar no sería otro que el obispo, que sale durante la noche a seducir a damas y caballeros de La Habana disfrazado de aquella criatura celestial.

Arenas toma prestados, también, los nombres de algunos de sus contemporáneos, entre ellos Lydia Cabrera, el padre Gaztelu, Lezama Lima, Novás Calvo, Vicente Echerri, Florencio García Cisneros, Desnoes, e incluso Roberto Valero, amigo cercano del escritor (Valero 262). A esto cabe agregar que en la novela se menciona una de las yeguas españolas de la familia Gamboa, llamada Karmen Valcels (20), y no es difícil reconocer la figura de una famosa editora e impulsora del llamado *boom* de la literatura latinoamericana. Por último, ya para un lector familiarizado con la obra de Arenas, cierta mención a Goya acompañada del apodo “Tomasito” remite a Tomasito la Goyesca, personaje que volvería a aparecer más tarde en la obra de Arenas.¹⁶⁰ Estas “figuras históricas prestadas” (Nun-Halloran 81) ponen en evidencia el carácter bífido de la burla areniana, que apunta tanto al pasado como al presente, a los mecanismos narrativos de la ficción como al funcionamiento del campo literario en el “mundo real”.

Hasta aquí, la ficción acude por préstamo a la ficción ajena y a la historia. Pero, de forma sesgada, Arenas también toma para sí algunas cualidades de Villaverde o por lo menos las equipara a las propias con un denominador común: la figura del intelectual disidente que debe abandonar la Isla. En diferentes textos publicados bajo la firma de autor “Reinaldo Arenas” surge el nombre de Cirilo Villaverde, destacando atributos biográficos más que literarios. En la recopilación de su prosa dispersa, leemos: “lo más ilustre del siglo XIX cubano participó

itself through the aesthetics of writing in general and rewriting in particular. [...] All text, says Arenas, have pretexts that become ‘pretexts’ for later writing. Rewriting has the capacity to irreverently deconstruct and enrich earlier texts [...]. According to Arenas, rewriting is inextricably linked to the avant-garde attitude of pushing ahead and moving beyond previously frontiers. Texts are not set in stone in terms of either their content or their reception” (2005: 133).

¹⁶⁰ Este seudónimo enmascara, en *Antes que anochezca*, a Tomás Fernández Robaina, amigo personal de Arenas y quien en 2010 dio a conocer la novela-testimonio *Misa por un ángel*, enfocada en el autor de *La Loma del Ángel*.

activamente en pro de la libertad de Cuba. Tal fue el caso de Cirilo Villaverde (condenado a muerte por el gobierno colonial) quien para salvar su vida tuvo que huir hacia los Estados Unidos donde murió luego de más de treinta años de destierro” (2013, 211).

Lo menciona asimismo en el texto autobiográfico *Antes que anochezca*, incorporándolo en una de las dos tradiciones intelectuales que traza sobre la historia de la Isla. Por un lado, “la de los incesantes rebeldes amantes de la libertad y, por tanto, de la creación y el experimento”, que sería a su vez la de los poetas incomprendidos, los exiliados, línea representada por Villaverde junto con José Martí, Félix Varela, José María Heredia, José Lezama Lima y Virgilio Piñera. Por otro lado, “los oportunistas y demagogos, amantes siempre del poder y, por lo tanto, amantes del dogma y del crimen y de las ambiciones más mezquinas”, entre los que cuenta a Alejo Carpentier, Cintio Vitier, Eliseo Diego y Nicolás Guillén (2004, 115). Mediante la clasificación de los escritores en héroes y villanos, Arenas forja un podio en el que él mismo habrá de ubicarse en su rol de disidente.

A lo anterior se suma una entrevista de 1985, donde Arenas explica que la reescritura de *Cecilia Valdés* encontraba su condición de posibilidad en su propia situación de exilio, similar a la de su antecesor: “es una novela también para recuperar una época, un tiempo y un país que ya no tengo. Y me imagino que a Villaverde le pasase algo similar en su época. [...] porque pueden verse estos planos de identificación, por ejemplo la mulata discriminada es también el exilado discriminado” (citado por Ette 101). Nuevamente, Arenas fabrica su propio escaño, ubicado en posición marginal y en unión hipostática con Villaverde y su protagonista.

Traiciones

En la nota preliminar a *La Loma del Ángel*, se advierte al lector que la presente recreación del clásico cubano no es una versión o condensación, sino que se trata de “traición, naturalmente [...] una de las primeras condiciones de la creación artística” (4). En este sentido, Jorge Olivares identifica dos tipos de traiciones en esta reescritura: por un lado, traiciones menores como el cambio de algunos nombres de personajes y lugares; por el otro, traiciones mayores: la inclusión de “elementos ‘impúdicos’ o ‘groseros’”, la reelaboración o amplificación de lo que en Villaverde era mención o comentario breve, y, fundamentalmente, “la humorística recreación de conocidos episodios, en particular cuadros costumbristas, exagerándolos o abultándolos” (172).

Siguiendo esta dirección, y de regreso al prólogo, observamos que la mayor distancia con el pre-texto se funda en esta abdicación de la estética realista de la cual se precia Villaverde en su prólogo, postulando como referentes a Walter Scott y Manzoni (53). Arenas, en cambio, se refiere a la literatura como re-escritura o parodia y trae a colación los nombres de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Shakespeare, junto a Alfonso Reyes, Virgilio Piñera y Mario Vargas Llosa (4), serie que viene a nivelar los modelos literarios del Viejo y el Nuevo Continente (Ette 92). Extraña coincidencia de signo opuesto la que se da en el contraste de los prólogos, si se considera que, aunque difieran en sus propuestas, ambos paratextos funcionan a modo de programa de la novela y manifiesto intelectual del autor.

Traición también es la del tratamiento de la cuestión de la esclavitud. Aunque la tesis abolicionista sea un eje distintivo de *Cecilia Valdés*, en la reescritura el tema se diluye, perdiendo lugar y “seriedad”. No obstante, esta ausencia no implicaría necesariamente un borramiento del asunto, si concibiéramos que Arenas evita describir la vida de los esclavos con cualquier tipo de verosimilitud porque admite su incapacidad para imaginar cómo debe haber sido la vida y el trabajo del esclavo en el Caribe (Nun-Halloran 84). Aquí la traición parece llevar a la práctica un reclamo implícito a la novela antiesclavista y la posición del autor (hombre y blanco) que habla en nombre del Otro. La distancia entre las posiciones autorales de Villaverde y Arenas al respecto (aspecto extenso y complejo, que excede este abordaje), en este sentido, no debería medirse sin poner en consideración la diferencia entre las “estructuras de sentimiento” (Williams 2009), para considerar los cambios culturales en sus procesos formadores y formativos de significados, valores o creencias.

Reclamos

Entre las diferentes demandas que involucra el texto, hay una que se destaca: la que hacen al autor (o a los autores) los propios personajes. Uno de ellos se vuelve central, precisamente al cuestionar el lugar insignificante que ocupa en la trama, en un largo pasaje donde se expresa la queja de Nemesia Pimienta (amiga y confidente de Cecilia Valdés) por la escasa importancia de su papel e incluso por la alusión del narrador a su belleza, la cual es calificada como absolutamente falsa, motivada “por piedad o por convenciones de la narración” (25). El fragmento de *La Loma del Ángel* que acompaña a este personaje se suspende intempestivamente mientras, en medio de su protesta, Nemesia “veía cómo el desalmado autor de la obra se le acercaba amenazante. [...] De un momento a otro le tapanían la boca” (27). En este caso Arenas viene a ocupar la posición autoral (puesto que en determinado momento se hace referencia a la serie “Del Amor”, ausente en la novela de Villaverde), aunque, como afirma Natalia Crespo, “el pasaje de [Arenas] a [Villaverde] no se ha pautado textualmente: ambos son ‘el autor’. Pero es sólo uno de ellos, ironizando su poder como controlador de la narración [...], corta abruptamente el fluir de la conciencia de Nemesia” (41). Hacemos nuestra entonces la afirmación de Roberto Valero cuando dice que “Tal parece como si Arenas, teniendo en cuenta las más recientes teorías sobre la importancia del lector y el autor, decidiera no sólo hacer literatura con ellas, sino también burlarse de las mismas” (263).

Otro personaje crucial en esta recreación es el propio autor de *Cecilia Valdés*. En un capítulo titulado “Cirilo Villaverde”, los personajes van a buscar al escritor para que les aclare el sentido de una construcción verbal ambigua. Lo encuentran en Pinar del Río, donde comenzó a dar clases a los guajiros cuando llegó a la conclusión de que en la Isla nadie había leído su novela sencillamente porque eran analfabetos. Allí, ante la evasiva respuesta del autor sobre la frase cuestionada (“¡Oh! [...], eso queda para el curioso lector...” 71), los personajes le dan una golpiza y, cuando uno de ellos se pregunta si el escritor por fin resultó muerto, la respuesta mantiene el suspenso: también “queda para el curioso lector” (72).

Igualmente Arenas aparecerá en el texto, pero no como personaje, *in corpore*, sino como mención, presencia *in verbum*, si seguimos la distinción de Sabine Schlickers (2010). El que lo nombra es Leonardo, quien se refiere al autor como “el sifilítico y degenerado, quien piensa que es nada menos que el mismísimo Goya” y luego aclara: “(me refiero naturalmente a Arenas)” (80). De este modo, el gesto irreverente (y eminentemente simbólico) de “matar” a Villaverde, se resignifica cuando el lector advierte que también Arenas se coloca como objeto de burla. Más allá de las singularidades de cada (figura de) autor, se percibe un cuestionamiento del rol autoral en sí mismo. Al respecto, Franklin García Sánchez sostiene:

Lo que el realismo trata de poner entre paréntesis –es decir, que es una ficción- la metaficción lo expone descarnadamente. Así, si el realismo tiende a apoyarse en un referente extraliterario, la metaficción contará entre sus estrategias a la parodia, como forma de ubicación en un circuito intertextual. Asimismo, si la obra mimética tiende a ocultar la presencia del autor, la metaficción acentuará la presencia autoral mediante la interferencia de dicha figura en el universo ficticio. (273)

Este universo ficticio de *La Loma del Ángel* “traiciona” su precedente y, en algún punto, esta traición vehiculiza su reclamo a *Cecilia Valdés*. Sin embargo, el texto de Arenas no se constituye solamente a partir de las relaciones de oposición y semejanza al de Villaverde, sino que establece un sistema de vínculos que no se dirigen al pasado sino, como ya mencionamos, a un estado de cosas contemporáneo al tiempo de la enunciación.

Ajuste de cuentas

La Loma del Ángel puede entenderse, desde diversas aristas, como una revancha. Otmar Ette piensa en un ajuste de cuentas con el castrismo, pero también “con un crudo realismo, no sólo propagado en Cuba, que se pone al servicio de ciertas exigencias político-ideológicas”

(105).¹⁶¹ Al mismo tiempo, en un frecuente movimiento de los textos literarios, intenta desmarcarse de las clasificaciones y conceptualizaciones teóricas, en este caso, en el juego metaficcional y la figura de autor; pero tangencialmente también critica y cobra venganza de los modos vigentes de circulación y consagración literaria (por ejemplo, las figuras vinculadas al “boom”).

Por último, leemos en la correspondencia de Arenas el siguiente fragmento sobre la redacción de *La Loma del Ángel*: “Y yo enfrascado nada menos que en una versión de *Cecilia Valdés*, obra por lo general aburrida a la que trato de insuflar un poco de humor negro, después de todo se desarrolla en la esclavitud, así que negros no faltan...” (2010: 157, carta fechada en Nueva York, 14/01/1984). La audacia del pasaje citado no debería sorprendernos: aquello de lo que Arenas queda prendado no es la novela, sino la figura de su autor.

En estas líneas vimos reunirse a dos escritores cubanos: el primero, indiscutido; el segundo hizo de la controversia su sello. Que ambos coincidan no es casualidad: Arenas invoca a Villaverde precisamente por ese lugar de honor que nadie impugnaría y que busca para sí por una lógica metonímica. El primer título pensado por Arenas ponía su reescritura en términos de una “versión herética”; a su vez, encontramos que por lo general los jóvenes o “recién llegados” “se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la *herejía*”, para modificar el orden simbólico establecido, dado que, al hallarse menos vinculados con éste, pueden asumir el riesgo de cuestionarlo (Bourdieu 110). Si bien *La Loma del Ángel* se da a conocer después de veinte años de la primera publicación de Arenas (su novela *Celestino antes del alba*), la estrategia del “hereje” parece ser un recurso constante, orientado, a fin de cuentas, a lograr la aceptación por medio del escándalo.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo. (2007) *La Loma del Ángel*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- [1992] (2004) *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- (2010) *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Sevilla: Point de Lunettes.
- (2013) “Cuba: literatura y libertad”. *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)*. México: CONACULTA/DGE Equilibrista. pp: 210-214.
- Bourdieu, Pierre. (1990) *Sociología y cultura*. 1984. México: Grijalbo.
- Ette, Ottmar. (1994) Traición, naturalmente. Espacio literario, poetología implícita en *La Loma del Ángel*, de Reinaldo Arenas.” Reinaldo Sánchez (Ed.). *Reinaldo Arenas: Recuerdo y Presencia*. Miami: Ediciones Universal. pp: 87–107.
- García Sánchez, Franklin. (1993) “El dionisismo paródico-grotesco de *La loma del ángel*, de Reinaldo Arenas”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17/ 2: 271-279. URL: <http://www.jstor.org/stable/27763011>.
- Martí, José. [1894] (1992) “Cirilo Villaverde”. *Obras Completas* 5. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. pp: 241-243.
- Murov, Maureen Spillane. (2005) “An Aesthetics of Dissidence: Reinaldo Arenas and the Politics of Rewriting”. *Journal of Caribbean Literatures* 4/1 pp: 133-148. URL: <http://www.jstor.org/stable/40986177>.

¹⁶¹ Sobre la posición de Arenas en relación con la estética realista, resulta fundamental el texto “Fray Servando, víctima infatigable”, que se incluye a modo de prólogo en *El mundo alucinante*.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

- Nun-Halloran, Vivian.(2001) “Parody, Intertextuality and Literary History in Reinaldo Arenas’ *La loma del ángel*”. *Atenea* Año XXI, 3° época 1-2 pp: 77-90.
- Olivares, Jorge. (1994) “Otra vez Cecilia Valdés: Arenas con(tra) Villaverde”. *Hispanic Review* 62/2 pp: 169-184. URL: <http://www.jstor.org/stable/475102>.
- Schlickers, Sabine. (2010) “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción”. Toro, Vera; Schlickers, Sabine y Luengo, Ana (eds.) *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Berlín: Vervuert. pp: 51-71.
- Schulman, Iván. (1981) “Prólogo”. Villaverde, Cirilo, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. IX-XXVII.
- Valero, Roberto. (1991) “*La loma del ángel*”. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami: University of Miami Press. pp: 260-278.
- Villaverde, Cirilo. (1982) *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- Williams, Raymond. [1977 (2009)]*Marxismo y literatura.*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

EL AMERICANISMO INSULAR DE DOMINGO DEL MONTE

Dra. María Pía Bruno
UNLPam

En 1833, Ignacio Vélez Herrera publica en Cuba las *Rimas americanas*, una obra que es singular por varias razones. Ante todo, su fecha permite inscribirla tempranamente en la tradición de antologías americanas que, como bien ha explicado Hugo Achugar (1996, 1997) constituyen “parnasos fundacionales” con los cuales “los empecinados compiladores” pretenden construir un determinado imaginario de nación. Asimismo, el paradigmático título de esta antología nos convoca a la reflexión respecto del lugar que esta obra tuvo en el primer Americanismo, entendiendo por éste al movimiento letrado continental que expresó durante la primera mitad del siglo diecinueve la voz de poetas, escritores y pensadores en torno a la configuración de la identidad americana.

En este sentido, proponemos leer esta antología como una encrucijada de tensiones respecto de la formulación de un imaginario cubano-americano que entra en conflicto con la hispanidad y la insularidad en tanto matrices de identificación cultural¹⁶².

Detrás de las *Rimas americanas* asoma la figura de Domingo del Monte (1803-1854). Sus biógrafos sostienen que fue quien dirigió la edición bajo el seudónimo de Ignacio Vélez Herrera. El artilugio de enmascaramiento le permitió, además, ser uno de los selectos poetas antologados, pues sus cuatro romances aparecen bajo la falsa autoría del bachiller Toribio Sánchez de Almodóvar. Esta presencia borrada pero latente en la antología nos conduce a pensar en las paradójales relaciones de enunciación que asume Domingo del Monte frente a dos órbitas: lo hispano y lo americano. Al mismo tiempo, esa oscilación pendular –propia del letrado moderno¹⁶³– se ve tensionada por una insularidad que atraviesa y define el lugar de enunciación.

Las *Rimas americanas* constituyen, en este sentido, un texto que posibilita leer el revés del proceso de construcción del parnaso patriótico cubano, en un momento socio-histórico clave signado por la inestabilidad de la Corona española ante la muerte de Fernando VII (1833) y por el ascenso de la sacarocracia cubana, la elite criolla que después de la Revolución de Haití, adquiere en pocos años, un poder inusitado en la sociedad colonial y reclama a la metrópoli mayores privilegios.

Para esta presentación, consideramos oportuno comentar algunos aspectos que nos permiten situar el texto en las coordenadas del Americanismo y, al mismo tiempo, señalar los gestos delmontinos que pueden ser leídos como desvíos de la tradición.

1. Pronunciaciones de lo americano en las Rimas

Hacia el tercer decenio del siglo diecinueve, cuando las *Rimas* se publican, ya corre detrás una incipiente formulación poética de corte americanista iniciada en 1823 con la silva “Alocución a la poesía” de Andrés Bello. La invocación del poeta a que las musas abandonen Europa para fijarse en América sella un momento singular que coincide con la formación reciente en Latinoamérica de estados independientes. El Americanismo de la primera mitad del siglo diecinueve se propagará, entonces, en distintos discursos que promoverán una identificación del hombre con la tierra al acentuar un imaginario de lo peculiar y singular americano. La literatura servirá a estos fines y, por eso, el Americanismo entronca en la tradición de las antologías,

¹⁶² Esta ponencia constituye un primer acercamiento a la hipótesis de trabajo. En este sentido, agradezco los valiosos aportes que realizó la Dra. Nancy Calomarde como jurado en la defensa de mi tesis doctoral. Sus apreciaciones fueron el punto de partida para pensar la manera peculiar que asume la insularidad en la Cuba decimonónica, si se tienen en cuenta aspectos que pesan en la configuración de la identidad patriótica que postula Del Monte, tales como las relaciones culturales con España y con el continente americano.

¹⁶³ Ver Myers (2008) para la noción de “letrado moderno”.

definidas como aquellas compilaciones poéticas que constituyeron –uno– de los varios soportes usados por la clase letrada vinculada al proyecto de Independencia para formular un imaginario de Estado-nación. En palabras de Achugar, “los primeros de estos libros tuvieron un gesto, pretendieron darle cuerpo de letra a un sentimiento, a una imaginario de nación” (1997, 13). A la tradición ensayística que expresaba el valor de lo americano iniciada por Simón Bolívar, Andrés Bello, José María Torres Caicedo y José Cecilio del Valle, entre otros, se suman las primeras antologías poéticas americanas como *La lira Argentina* de 1824, *El Parnaso Brasileiro* de 1829 y *El Parnaso Oriental* de 1835.

En la configuración de estas antologías, el letrado decimonónico erigió su autoridad al posicionarse como mediador e intérprete de las formas simbólicas (Achugar 1997; Guzman 2009; Pas 2010). El discurso americanista se entretejió tempranamente con esa representación de los hombres de saber, tanto que –como bien observa Carlos Altamirano “el panteón de hombres elevados se configuró con los héroes de la emancipación y con los héroes del pensamiento” (2008, 16). En el marco de esta tendencia se cristaliza la representación del hombre de letras como apóstol y visionario, que honra a su país con sus obras y lo inspira con su pensamiento y su acción cívica. Esta representación se nutre, en consecuencia, de las imágenes de maestro, mentor y guía para explicar el rol cívico de los letrados, quienes articulan un discurso edificante la patria americana. Si bien explicitan las peculiaridades y diferencias, al mismo tiempo, convergen en elementos comunes (históricos, culturales, lingüísticos, religiosos, institucionales, entre otros) que otorgan una identidad nacional continental.

Ahora bien, las coordenadas ideológicas y estéticas que delimitan la publicación de las *Rimas* deben pensarse no solo en relación a esta doble tradición del Americanismo y de la emergencia de las antologías literarias americanistas, sino además, problematizarse a partir de considerar la singular inscripción territorial de Cuba: porque es una isla que forma parte del archipiélago del Caribe y porque su situación de colonialidad extendida hasta 1898 le imprime necesariamente otros condicionamientos. En este sentido, las *Rimas* se desvían de la tradición, pues no constituyen un texto de la Independencia. No obstante, hay una relación entre publicación y contexto político que se articula en la figura de Domingo del Monte, en tanto convergen en él diferentes posiciones de enunciación: pues es representante de la sacarocracia y de sus intereses económicos que instalan a Cuba como el gran ingenio del Caribe (Benítez Rojo 1998); es asimismo representante de la Ilustración criolla que pregona las luces de la Modernidad al tiempo que mira con recelo lo bárbaro y atávico del sistema esclavista y, por último, se asume como descendiente español, de sangre blanca y cultura latina.

Hacia 1830 se aprecia un denodado trabajo de las élites criollas cubanas por descubrir el país. La tentativa de indagar su medio, de definir su historia propia y el deseo de aclarar la posición de su cultura respecto de España son aspectos de la autodefinición de la cubanidad criolla que desembocan en el siglo diecinueve en un sentimiento de patria y, más tarde, en una conciencia de nación. Sin embargo, este complejo proceso de diferenciación iniciado por los criollos tuvo un trasfondo económico pues la expansión mercantil que se generó después de la Revolución de Haití desencadenó una transformación de las relaciones con la metrópoli. La sacarocracia comenzó a exigir mayores derechos a España y a defender sus intereses. Como este reclamo no fue concedido, se suscitó una confrontación con el poder colonial, de ahí surge la necesidad de distinción y autodefinición de la sociedad criolla cubana que se expresa hacia el tercer decenio del siglo diecinueve en un conjunto muy diverso de documentos y obras¹⁶⁴. No obstante, para

¹⁶⁴ Esta construcción de la identidad en términos diferenciadores se plasma en una serie de textos, como el *Diccionario Provincial de Voces Cubanas* de Esteban Pichardo y Tapia (1836), la publicación de la obra de Arrate “Antemural de las islas...” (1830), la creación de instituciones que regulan el estudio y la divulgación de la historia, como la Sociedad Económica Amigos del País (1830) y la Academia Cubana de Literatura (1834). Al mismo tiempo, la prensa posibilita la difusión del ideario patriótico, publicaciones tales como *El Plantel*, la *Revista Bimestre*, *El Aguinaldo Habanero*, entre otros, reproducen polémicas, discusiones e idearios de la identidad cultural que impactan en el público lector. A esto se suman las publicaciones de las investigaciones que resultan de los viajes exploratorios que lleva adelante A. Von Humboldt durante 1805 y que contribuyen a la construcción de un imaginario sobre el paisaje natural y social de la isla.

evitar una confrontación directa, la élite criolla asumió una postura reformista que sostuvo hasta la Guerra Grande (1868-1878).

2. La insularidad hispana

El reclamo a mayores derechos impulsado por la sacarocracia cubana se apoyaba, como bien explica Benítez Rojo, en un criollismo diferente en relación a las demás islas factorías del Caribe. Pues mientras en las otras islas no se había desarrollado un apego profundo a la tierra, Cuba ostentaba desde el siglo diecisiete un sector criollo ligado a la industria ilegítima del cuero que se había afincado en los dominios orientales de la isla¹⁶⁵. A este grupo de criollos más conservadores y dedicado a la ganadería y a otros cultivos como el tabaco, se suman, por las contingencias mencionadas, los poderosos criollos dueños de ingenios. Si bien las diferencias entre ambos sectores existían, compartían un sentimiento identitario y proclamaban a Cuba como su patria, como la tierra de los antepasados. La isla no era un lugar de veraneo o descanso ni tampoco una gigantesca factoría que se regenteaba desde la península, modelo de producción representado por las Antillas pequeñas.¹⁶⁶ Este sentimiento de pertenencia dirime las posiciones de enunciación de los letrados como Domingo del Monte. Y, si como sostiene Antonio Benítez Rojo, “insularidad y archipiélago son, al mismo tiempo, fragmento y puente”, la insularidad que revelan los criollos cubanos hacia 1830 no es de apertura hacia el archipiélago del Caribe, pues las Antillas exponen un escenario de lo que Cuba no deseaba ser: una inmensa factoría que funcionaba con esclavos negros. El miedo a una sublevación similar a la acontecida en Haití caló en los discursos de los filántropos representantes de la Ilustración que bregaban por el fin de la trata negrera, por una abolición paulatina de la esclavitud y por el blanqueamiento de la sociedad como estrategias para superar el mal de la negritud. Para Domingo del Monte y el grupo de letrados que se aglutinaban bajo su figura, Haití era el signo del atraso y la saturación de la barbarie. En este sentido, la mirada del letrado moderno está puesta hacia el interior, hacia una Cuba que denomina “preciosa Antilla” pero que requiere ser civilizada para entrar en la Modernidad y, al mismo tiempo, es una mirada exógena, es una insularidad que se abre al Atlántico, que tiende puentes y mira cara a las luces de Europa y de Norteamérica pues el sur de América es otro extremo donde la barbarie se asienta¹⁶⁷. En este sentido, Cuba es autopercebida por los letrados criollos como una isla -hispana en relación constante, y necesaria, con la península: los lazos históricos, culturales y lingüísticos que la ligan de manera ineludible a España

¹⁶⁵ Benítez Rojo explica que en las sociedades criollas, de tipo ambulatoria, que se generaron en torno al comercio ilegal del cuero, el esclavo negro tuvo un papel mucho más activo.

¹⁶⁶ Este sentimiento de pertenencia se advierte cuando se produjo la revolución azucarera en Cuba y fueron los criollos cubanos (no los españoles) quienes financiaron la modernización del proceso de producción del azúcar, generando una economía de plantación azucarera moderna. En esta coyuntura de enriquecimiento y poder, la sacarocracia y la burguesía cubanas siguieron viviendo en la isla. Si bien las fincas de los ingenios no eran su residencia permanente, pues solo eran utilizadas como recintos para vacacionar, estas familias vivían en las ciudades como La Habana, Matanzas, Santiago de Cuba o Camagüey. Estas clases pudientes tenían dinero y lo gastaban e invertían en Cuba, a diferencia de los plantadores europeos de las Antillas pequeñas (holandesas, francesas o inglesas) que gastaban su dinero en las respectivas metrópolis y que además practicaban el absentismo, encargando sus ingenios a gerentes europeos (Leclercq 2004, 140).

¹⁶⁷ Expone Domingo del Monte en un “Informe que eleva como secretario de la Sección de Educación de la Sociedad Económica del País” en 1836: “[104.400 niños y niñas] que sufren en medio de la bastarda riqueza agrícola de la isla de Cuba, la misma carencia de la enseñanza primaria, primer elemento de toda verdadera civilización, que sufren por la barbarie de su estado actual los salvajes del Uruguay (...) Necedad sería comparar el deplorable estado de la enseñanza primaria de Cuba con el estupendo de los Estados Unidos de América del Norte, la Prusia de Bengala y en sentido contrario con la Rusia, el Portugal y la parte meridional de Francia (...) Un gobierno sabio mirará esta enorme masa de cien mil ignorantes, cien mil revoltosos proletarios, enemigos de la tranquilidad del país, y se interesará sinceramente en la aventura de éste, procurará afianzar en él el orden, difundiendo y costeando escuelas primarias conforme a los progresos intelectuales y morales de la época presente, como lo ha hecho el de la Prusia, y conquistar así a fuerza de luces la paz, la riqueza sólida y la moralidad futura de esta preciosa Antilla (1836, 27).

posibilitan su civilización, su europeización y su blanqueamiento. En el revés de este espejo, el Caribe es el espacio dominado por el salvaje, por la ignorancia, la ignominia, es ni más ni menos, el espacio del Otro.

3. El romance como puente y sutura

La publicación de las *Rimas* se sitúa en este contexto de contiendas ideológicas (culturales y socio-económicas) que atraviesan la mirada de Domingo del Monte. Nos preguntamos entonces, qué imaginario de lo cubano y de lo americano puede leerse en esta antología.

En principio, repararemos en el “Prólogo”, pues aunque es un texto breve (tan solo cuatro páginas), nos permite explorar la voz del editor, que, como ya aclaramos, no es otra que la del propio Del Monte¹⁶⁸. El enmascaramiento advertido revela un complejo mecanismo de enunciación en el cual la voz portadora de autoridad se desdobra en dos autores con la intención de legitimar, por un lado, un campo temático —el que refiere al mundo del guajiro y sus costumbres— y una práctica de escritura —el romance como género privilegiado para expresar la cubanidad¹⁶⁹. Por otro, legitima su propia posición como autor, pues la inclusión de sus textos en la antología refuerza su condición de escritor americano y lo erige como portavoz del ideario de la patria cubana.

El “Prólogo” se abre con un vocativo: “hispano-americanos”, con el cual Del Monte hace visible el lazo cultural que hermana en la lengua a España y América. Sin embargo, esa “hermandad” no es garantía de progreso, puesto que observa con “extrañeza” que a pesar de estar dotados de gran ingenio, los hispanoamericanos “no hubiesen adelantado en la poesía durante los años que la cultivaron” (I). Como posible explicación, Del Monte advierte la “servil imitación con que se sujetan los vates de este hemisferio” (I). Dice luego,

Los americanos tomaron por modelo a los poetas españoles porque era les era común el idioma y las costumbres” (...) Pero al mismo tiempo que se aprendía el idioma poético de los Garcilasos y Riojas se repetía maquinal y desacertadamente las mismas ideas con la diferencia a favor de los de España, pues ellos cantaban con vigor poético lo que veían y sentían y los de América solo presentaban en sus versos un reflejo descolorido, un eco apagado de las imágenes copiadas del tipo primitivo (...) De la equivocación de estos principios nacieron las innumerables ridiculeces y el desmayo que se notaba en las composiciones de los poetas cis –atlánticos(II)¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Me ha resultado muy iluminadora la lectura del artículo de Hernán Pas (2010) “La crítica editada. Juan María Gutierrez y la *América poética*” para pensar posibles relaciones con esta antología cubana, pues creo advertir en ella ese sesgo “moderno”, “crítico”, “evaluador” que Pas le reconoce a la Antología de Gutiérrez, y que constituyen parámetros modernos bajo los cuales se organiza una órbita literaria mediada por el juicio crítico.

¹⁶⁹ Cabe mencionar que el juego de heterónimos es una constante en la literatura de los siglos diecinueve y principios del veinte, por ejemplo, en el ámbito luso hispano podemos reconocer a Joaquim Machado de Assis (1839-1908) y a Fernando Pessoa (1888-1935) como algunos de los escritores que emplearon este recurso.

¹⁷⁰ Francisco Fernández de Alba (2011) sostiene que la historiografía parece ser donde se encuentra el debate más completo sobre cómo definir y estudiar el área atlántica siguiendo como modelo el ejemplar estudio del Mediterráneo de Fernand Braudel (1973) que consideraba este mar como un entorno pluricultural en constante renegociación de su identidad e influencia. El resultado es una creciente marea de estudios que sobrepasan los límites disciplinarios tradicionales dados por la geografía, la política o la lengua. En un impulso de categorizar los estudios de historia atlántica David Armitage ha propuesto una división tripartita de los estudios atlantistas. 1) “Circum-atlánticos” son los estudios que toman el Atlántico como una unidad, una zona de intercambio, circulación y transmisión. El enfoque de este tipo de estudios está centrado en todo lo que circula en el Atlántico durante el periodo histórico ente el siglo xv y el xix. 2) “Transatlánticos” son aquellos donde se trabaja a partir de la comparación cotejando las conexiones entre entidades. Se concentran principalmente en las orillas del Atlántico y asumen la existencia de naciones y estados. 3) “Cis-atlánticos” son los que se centran en un lugar específico del contexto atlántico, una ciudad,

La transcripción de la cita nos permite acceder a las preocupaciones literarias que movilizaban a Domingo del Monte. Todo el “Prólogo” se construye en un tono sentencioso y severo que confirma la auto-edificación de autoridad. Por otra parte, la imitación servil a la cual atribuye la causa del atraso poético se remedia cuando la poesía se colma del paisaje americano. Al mismo tiempo, Del Monte insta a los jóvenes poetas para que no caigan en el error de la imitación, y evoca a dos autores europeos, clásicos y canónicos para reforzar el argumento de que es posible producir textos poéticos en los cuales el tono se adapte al paisaje. Dice al respecto:

Quizá la explanación de esta idea servirá a la juventud aplicada para que siga en este bello ramo del saber humano una ancha y brillante senda, por donde pueda adquirir con el tiempo alguno de los laureles inmortales que coronaron las sienas de Homero y Cervantes distinguidos ambos por el tino con que cada cual pintó la fisonomía de su patria (I).

Por otra parte, queremos reparar en las mutaciones que sufre el vocativo empleado para denominar a los mismos sujetos: primero evoca a los escritores “hispanoamericanos”, luego, cuando refiere de manera exclusiva a las producciones poéticas producidas en este lado del hemisferio en divergencia con los de España, los denomina “americanos”, y por último, se refiere a los poetas “cis-atlánticos”. Las tres denominaciones empleadas como casi-sinónimos orbitan semánticamente en una triangulación de espacios que definen un área de intercambio y circulación específica. América –el Atlántico –España, delimitan para Del Monte, una zona cultural singular que no es posible (o al menos, tan simple) deslindar o distinguir. Este uso “distinto” para significar “lo mismo” refuerza la hipótesis de que en Domingo del Monte y en su proyecto literario cultural se trasunta una experiencia particular del Americanismo que se define por lo insular e hispano¹⁷¹.

Con la pregunta dirigida hacia los poetas “¿Por qué no volver la vista a este continente de América?”, Del Monte instala como objeto poético el paisaje americano. La invocación remite sin dudas al poema de Bello. En idéntico gesto, el prologuista convoca, entonces, a la recuperación de las imágenes americanas: “las gigantescas y tremendas cordilleras, los caudalosos ríos, el Niágara, los diamantes de Brasil, los metales de Méjico y Perú” (III).

Los poetas que integran la antología, en palabras del enmascarado Del Monte, “han abierto la verdadera senda de la poesía americana”, justamente, por dejar de lado la “imitación de las ideas” (IV). Frente a este panorama, la antología se presenta al lector como la primera obra que recupera en Cuba la voz de los “verdaderos poetas americanos”, es decir, aquellos que eligen como inspiración y tema un repertorio local.

El gesto que Del Monte asume con esta antología es construir un parnaso poético americano, en el cual el autor —criollo, blanco y varón— se construye como autoridad retórica y, al mismo tiempo, elabora una categoría identitaria como “universal”, que proyecta una “nación ideal” (Achugar 1996). Una de las estrategias de legitimación que deriva del enmascaramiento como autor y editor, es la de ubicar al Br. Sánchez de Almodóvar al mismo nivel de distinción que el reconocido poeta Juan María Heredia, de quienes dice que “fueron los primeros que en la isla de Cuba dieron el ejemplo de cantar en sus índicas liras las bellezas físicas y las costumbres de su país” (IV).

Si una antología implica, ante todo, una operación de selección y exclusión, podemos considerar qué atributos de los autores compilados responden al principio rector de la selección. En primer lugar, es llamativa la acotada nómina: solo cuatro autores, contando entre ellos al propio Del Monte, que se esconde bajo el seudónimo de Toribio Sánchez de Almodóvar. La

estado, región o incluso una institución. Más que en el océano se concentran en como algunos lugares han sido definidos por su relación con el sistema atlántico (11-27). Armitage ve estos tres niveles como interconectados, de tal manera que sus análisis dependen y se construyen desde los otros, creando nuevos tipos de conocimientos insertados en áreas que no han sido todavía exploradas.

¹⁷¹ Julio Ortega plantea una mirada “transatlántica” de los estudios latinoamericanos, según la cual, “la hipótesis de los estudios trasatlánticos propone que un texto que desborda su marco local, en tensión con otros escenarios de contradicción y asociación, precipita una nueva semiosis, abre otro campo semántico, y construye otro piso de afinamiento en la interpretación creativa” (Ortega 2011).

escasez pareciera probar la sentencia del “atraso poético” (la idea de “carencia cultural” es, por otra parte, recurrente en los textos delmontinos). Aunque las rimas se llaman americanas, el peso de la elección recae en poetas cubanos contemporáneos a Del Monte: José Policarpo Valdés (1807-1858), Félix Tanco y Bosmoniel (1797-1871) quien nació en Colombia pero vivió toda su vida en Cuba y el argentino Ventura de la Vega (1807-1865) que residía en las cortes de España. Todos tienen en común la amistad con Domingo del Monte. Por otra parte, el número limitado se asienta en que la obra se presenta como el “Tomo primero”, de lo que se deduce que la intención de Del Monte era publicar tomos sucesivos.

Por otro lado, la antología revela las tensiones estéticas en torno al Neoclasicismo y el incipiente Romanticismo. En este sentido, los romances “inventados” por el Bachiller Sánchez de Almodóvar quiebran el sesgo neoclásico que domina la antología, pues la mayoría de los poemas seleccionados son odas, elegías, sonetos y versos sáficos.

Con respecto al corpus, en esta ocasión solo mencionaremos de qué manera los romances de Domingo del Monte instalan una primera matriz simbólica identitaria que liga tres principios: patria –hombre –raza.

“El montero de la sabana”, “El desterrado del ható”, “El guajiro” y “La Patria” son los títulos de los cuatro romances de Domingo del Monte que integran las *Rimas*. Si su intención es configurar un parnaso nacional, la lectura de los títulos permite identificar campos semánticos específicos mediante los cuales se elaboran las metáforas de pertenencia. En este sentido, el análisis del corpus revela que la construcción de la idea de patria se configura a partir de la identificación del sujeto con la tierra en articulación con otros usos metafóricos, como la sangre y la memoria (Rojas 2008). De este modo, los cuatro romances proponen ser leídos bajo una clave de lectura que configura al sujeto criollo, al guajiro, como portador de la cubanidad, sentimiento que se formula en estrecha vinculación con la tierra. Sin embargo, la metaforización del espacio no es unívoca, por el contrario, los romances exponen una serie de desplazamientos de las imágenes de la tierra que van desde el paisaje idílico añorado en el exilio, a la naturaleza romántica que acompaña las aventuras del guajiro, para desembocar en una tierra explotada y fogocitada por el ingenio.

Domingo del Monte usa el romance porque es un género que conjuga oralidad y escritura y ostenta una profunda relación del hombre con la tierra. Con este gesto, recupera un género de antigua tradición hispana y lo satura de imágenes de Cuba: guajiros y guajiras, hateros que recorren los montes y la sabana, el mar y el clima cálido, los tabacales y el ingenio con los esclavos y los mayores, en fin, imágenes de lo que significaba para el autor la patria cubana.

Es por ello que la elección de este género como vehiculizador de la identidad patriótica no es casual. Aunque no exista un texto en el cual Domingo del Monte así lo explicita, el romance opera como puente de la insularidad que hermana a Cuba con España y en ese enlace cultural, Cuba torna plausible su reclamo de autonomía. El romance sutura las tensiones irresueltas entre lo americano y lo hispano, y más aún, hace posible la formulación de la identidad de la patria cubana al conciliar tradición y Modernidad.

Bibliografía

Del Monte, Domingo. “Informes y exposiciones pedagógicas. Exposición de las tareas de la Comisión Permanente de Literatura de la Sociedad Económica Amigos del País”. 1831. *Escritos de Domingo del Monte*. Antonio Fernández de Castro, José. ed. La Habana: Cultural, 1929. Versión completa University of Florida Digital Collections, University of Florida. Web, consultado el 5 de agosto 2008.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

- Herrera Dávila, Ignacio (1833) *Rimas americanas*. La Habana.
- Achugar, Hugo. “Parnasos fundacionales: Letra, Nación y Estado en el siglo XIX”. *Iberoamericana*. LXIII. 178.179 (1997):13-31
- _____. “El parnaso es la nación o reflexiones a propósito de la lectura y el simulacro”. *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*, Beatriz González Stephan, coord. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996. 53-72.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. 2008. *Salón Kritik*. Web, consultado el 6 de abril de 2013.
- Ardao, Arturo. *Rodó, su americanismo*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1970.
- Bello, Andrés. “Silva a la agricultura de la zona tórrida”.1826. *Obras completas de Don Andrés Bello*. Vol. 3. Santiago de Chile: Imprenta de Pedro Ramírez, 1883. 66-76.
- _____. “Alocución a la poesía”. 1823. *Obras completas de Don Andrés Bello*. Vol. 3. Santiago de Chile: Imprenta de Pedro Ramírez, 1883. 38-61.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- _____. “Azúcar/poder/literatura”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 451-2 (1988): 195-215.
- Crespo, Horacio. “El erudito coleccionista y los orígenes del americanismo”. *Historia de los intelectuales en América Latina. Volumen I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Carlos Altamirano, ed. y Jorge Myers, editor del volumen. Buenos Aires, Katz, 2008. 122-143.
- Dávila, Luis Ricardo. “La modernidad fragmentada. A propósito de Andrés Bello”, 2005. SABER-ULA. Universidad Nacional de los Andes. Web, consultado el 21 de septiembre de 2007.
- Duno Gottberg, Luis. *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Ferrer, Ada. “Noticias de Haití en Cuba” *Revista de Indias* LXIII.229 (2003): 675-694.
- Grüner, Eduardo. *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- Guzman, Diana Paola. “Antologías poéticas: los dueños de la palabra en el siglo XIX”. *Estudios de literatura colombiana*. 25 (2009): 90-106.
- Fernández de Alba, Francisco. “Teorías de navegación: métodos de los estudios transatlánticos”. *Hispanófila*. 161 (2011)35-57.
- Leclercq, Cécile. *El lagarto en busca de una identidad*. Madrid: Vervuert- Iberoamericana, 2004.
- Myers, Jorge. “El letrado patriota: los hombres de letras hispanoamericanos en la encrucijada del colapso del imperio español en América”. *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Carlos Altamirano, dir. y Jorge Myers, ed. Buenos Aires, Katz, 2008. 122-143.
- Ortega, Julio. “Crítica transatlántica a comienzos del siglo XXI”. *Blog La ciudad literaria de Julio Ortega*. Brown University. Web. 23 de marzo de 2011.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Pas, Hernán. "La crítica editada. Juan María Gutiérrez y la América poética". *Orbis Tertius* XV.16 (2010): 1-12.

Rojas, Rafael. *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Colibrí, 2008.

Tejada Ripalda, Luis. "El americanismo. Consideraciones sobre el nacionalismo continental latinoamericano". *Investigaciones sociales* VIII.12 (2004): 167-200.

EL REALISMO MARAVILLOSO COMO ESTÉTICA DE RESISTENCIA

Lic. Exequiel Svetliza
UNT/CONICET

Nada puede ser más peligroso para el imperio que sus súbditos coloniales lleguen a advertir, por uno y otro camino, que pueden hablar por ellos mismos, y que lo que pueden decir no está viciado por el cansancio de un lenguaje progresivamente carente de significado (Marta Traba)

El lugar periférico que históricamente ha ocupado Latinoamérica en el orden global determinó su constante pugna por emanciparse de los principales centros de civilización – Europa y Estados Unidos – a lo largo de los siglos. Esta lucha no se desarrolla exclusivamente en la esfera socio-política, sino que se traslada con dinámica propia al ámbito de la cultura; donde adquiere la forma de una confrontación de lenguajes y, como tal, de formas de ver el mundo. En el plano artístico, Marta Traba supo describir la manera en que Estados Unidos ha intentado imponer a través del arte los elementos de su civilización en nuestro continente. Para ella, ese imperialismo cultural estadounidense es transmitido en forma de señales que, a diferencia de los signos, carecen de sentido cuando los receptores las obedecen para luego reproducirlas en el contexto latinoamericano: “(...) no habrá ninguna dificultad para reconocer en la señal un mero indicador mecánico, pauperizado, capacitado para marcar un camino a seguir pero impotente para abrir el complejo meollo de una estructura de sentido como es el lenguaje” (Eco 1968 en Traba 64)

Lo que las señales de la cultura estadounidense pretenden imponer es lo que Traba ha denominado como *estética del deterioro*: un arte efímero que, siguiendo los patrones de una sociedad de consumo altamente industrializada, está destinado a desaparecer como cualquier otro producto. En el período que la teórica analiza (1950-1970) la más significativa de estas tendencias que llegan al continente – principalmente a nuestro país- provenientes de Estados Unidos es el Pop-Art:

Si el valor culminante de la estética tradicional consiste en lograr la permanencia de la obra de arte superando las contingencias de la época y de la moda para aplicarse a coordenadas de estilo, la estética del deterioro, por el contrario, descarta o desafía abiertamente ambas concepciones. La cuestión consiste en no durar y en no establecer pauta alguna. (Traba 60)

Ese dominio en el plano artístico y cultural tiene su correlato en una serie de acciones políticas y económicas desarrolladas durante esas décadas, a partir de las cuales los Estados Unidos penetran en Latinoamérica, principalmente, con el objetivo de que el resto de los países de la región no imiten la experiencia revolucionaria que Cuba había llevado adelante en 1959. Entre esas medidas se encuentran la instrucción de distintos ejércitos americanos por parte de militares estadounidenses y la Alianza para el progreso ideada por el presidente John F. Kennedy; organización cuyo fin velado era la lucha anticomunista.

El principal desafío entonces para el arte latinoamericano a lo largo del siglo XX ha sido desoír los seductores cantos de las sirenas que anuncian las últimas modas artísticas y construir un lenguaje propio, cargado de significados. Los distintos intentos por abandonar esa sumisión a la cultura hegemónica se tradujeron en diferentes actitudes adoptadas por los artistas del continente, ya sea en el ámbito de las artes plásticas o en el de las letras. Como advierte Traba, la literatura quizás haya sido la esfera cultural latinoamericana que ha logrado una mayor autonomía frente al poder de la civilización estadounidense:

La literatura reveló una extraordinaria capacidad de ver a través de las grietas del proceso civilizatorio, de ver a través de las invasiones culturales, económicas y

políticas, y de salvar ciertos modos, ciertos procesos operatorios, que en sí constituyen una manera de vivir dentro de la creación. Pero la creación de vida y mundos vivos en la literatura no constituye, realmente, una invención en el sentido absoluto del término, sino el traslado de una manera cierta de vivir a la operación literaria. (77-78)

Es en este contexto de pugna por generar un arte propio que surge en Latinoamérica una modalidad narrativa que la crítica literaria ha denominado utilizando muchas veces de manera indistinta los nombres de realismo mágico u maravilloso¹⁷². Esta estética encuentra su mayor visibilidad y popularidad en la obra del colombiano Gabriel García Márquez, principalmente con la novela *Cien años de Soledad* (1967), pero ya había sido aplicada con anterioridad en obras como *El reino de este mundo* (1949) del escritor cubano Alejo Carpentier y *Pedro Páramo* (1955) del mexicano Juan Rulfo. La gran difusión de *Cien años de soledad* marcó a su vez un período de notable expansión de la literatura latinoamericana en los mercados culturales de los centros hegemónicos –Estados Unidos y Europa– generando un fenómeno editorial que se conoció como *Boom latinoamericano*. Más allá del inusitado marketing y del desarrollo de una industria cultural hasta entonces inédita para nuestra región, lo que nos interesa analizar es la forma en que esta estética ha contribuido a generar un discurso artístico propiamente latinoamericano que permita resistir en el ámbito de las letras y de las artes plásticas los embistes de esas señales de la civilización estadounidense de las que habla Traba. Además, el surgimiento del realismo maravilloso supone un visible posicionamiento de algunos artistas latinoamericanos en la realidad política de la región.

Carpentier, precursor de la resistencia

La figura de Alejo Carpentier es paradigmática dentro del campo cultural (Bourdieu 1997) latinoamericano no sólo por ser el principal precursor del realismo maravilloso, sino porque su trayectoria y formación literaria está marcada por un constante movimiento entre los centros y las periferias artísticas¹⁷³. Esta condición de adentro/afuera de la cultura latinoamericana le permite tomar consciencia – en palabras de Marta Traba– de las señales de los centros hegemónicos y de la necesidad de generar signos propios desde el continente americano.

Nacido en Cuba en 1904, Carpentier se traslada durante su adolescencia de la zona rural a la Habana, lugar donde entra en contacto con los círculos intelectuales. En 1926 es invitado por el novelista Juan de Dios Bojórquez a México, donde entabla amistad con el artista Diego Rivera. En ese momento, entra en conflicto su gusto por el arte no figurativo que entonces cultivaba en

¹⁷² El término *realismo mágico* fue utilizado por primera vez en 1925 por el crítico de arte alemán Franz Roh para caracterizar cierto tipo de expresión pictórica que se produjo en su país después del expresionismo. El estudioso ubica en esta estética a la obra de artistas plásticos como Balthus (Balthasar Klossowski de Rola), “el aduanero” Rousseau (Henri Julien Félix Rousseau) y Marc Chagall; entre otros. Casi un cuarto de siglo después, en Latinoamérica, Alejo Carpentier contrapone al concepto de Roh el nombre de *realismo maravilloso* para definir lo que sería una forma artística típicamente latinoamericana: “En realidad, lo que Franz Roh llama realismo mágico, es esencialmente, una pintura expresionista, pero escogiendo aquellas expresiones de la pintura expresionista ajenas a una intención política concreta. (...) una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana (...) Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano” (Carpentier 2007, 65-67)

¹⁷³ Cuando Marta Traba describe el arte latinoamericano clasifica a los países en abiertos (aquellos que tienen tasas altas de inmigración y donde las tradiciones indígenas carecen de una presencia cultural demasiado relevante, como es el caso de Argentina y Venezuela) y cerrados (aquellos con poco índice de inmigración y una fuerte presencia cultural de las tradiciones indígenas, como Perú y Colombia). Esto implica que dentro de la periferia de Latinoamérica encontramos países más o menos receptivos a las tendencias artísticas que emanan desde los centros hegemónicos. En el caso de Alejo Carpentier, resulta imposible ubicarlo en cualquiera de estas categorías debido a que su trayectoria artística lo coloca en distintos países de la periferia (Cuba, Venezuela, México, Haití) como también del centro (principalmente Francia).

Europa Pablo Picasso y esas obras fuertemente afincadas en la realidad latinoamericana que los muralistas habían desperdigado por las calles mexicanas. Surge entonces en él el planteo acerca de cuál es el camino que debe seguir nuestro arte:

¿Qué pintura mal imitada de la mala pintura académica de Europa, salvo excepciones desde luego, se hacía en América Latina en aquellos días en que aparece Diego Rivera? Diego Rivera es una novedad sensacional y nos planteaba a todos un problema de conciencia: ¿la verdad es esto o la verdad es lo que está allá?” (Carpentier 2007, 27)

En su regreso a la isla conforma con otros artistas e intelectuales cubanos, entre los que se encontraban Julio Antonio Mella, Fernando Ortiz, Emilio Roig y Rubén Martínez Villena; entre otros, el Grupo Minorista. En el Manifiesto Minorista que crean en 1927, estos pensadores ven a Latinoamérica como unidad y postulan una especie de internacionalismo revolucionario entre los distintos países de América Latina, a la vez que pedían por una reforma en la enseñanza y protestaban contra la invasión de tierras cubanas por parte del capital estadounidense; entre otros planteos en los que puede leerse la prefiguración de los postulados de los revolucionarios de 1959.

Su participación en el Grupo Minorista significa para Carpentier el comienzo de una persecución política que lo obliga a marcharse de Cuba en 1928. Es el poeta surrealista Robert Desnos, que se encontraba en la Habana participando de un congreso, quien lo ayuda a escapar de la isla con rumbo a Francia. Una vez en París, se incorpora rápidamente al movimiento surrealista, la vanguardia por entonces dominante en Europa. Con el tiempo, Carpentier comenzó a percibir que el surrealismo como escuela artística estaba desgastado, que se trataba de un compendio de técnicas y herramientas estilísticas ya agotadas. Por eso, aún cuando participaba activamente de una de las generaciones más extraordinarias de la historia del arte europeo, sintió la necesidad de encausar sus aspiraciones literarias de nuevo a Latinoamérica.

Yo conocía todos los trucos de la escritura automática, del manejo de las imágenes, del manejo de los elementos insólitos (...) Me hubiera sido fácil en aquel momento ponerme a hacer surrealismo. Y por un extraño fenómeno, hubo en mí un repliegue. Me dije: ¿pero qué cosa voy a añadir yo al surrealismo, si lo mejor del surrealismo está ya hecho? ¿Voy a ser un epígono, voy a ser un seguidor, voy a seguir este movimiento que ya está hecho, que ya está maduro? Y de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América. De una América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría a mí mismo en la obra que aspiraba a hacer. (Carpentier 2007, 29-30)

Es necesario trazar esa trayectoria artística de Carpentier para entender su posicionamiento con respecto a la vanguardia europea, a la cuál objeta su carácter artificioso y rechaza en busca de nuevas formas que sirvan para significar el contexto latinoamericano. En un viaje que realiza en 1943 a Haití el escritor parece encontrar en la historia de ese país y en su exuberante bagaje mitológico las respuestas a esa búsqueda estética a la cuál da forma en *El reino de este mundo* (1949). En el prólogo de la novela, el cubano expone el concepto de realismo maravilloso con el cual define una forma narrativa que deja de lado los falsos juegos narrativos promovidos por los ismos europeos para crear un lenguaje original. Carpentier apunta sus críticas al surrealismo y al repertorio de trucos estéticos utilizados por los surrealistas – pintores, poetas y dramaturgos por igual- para configurar una realidad maravillosa.

Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse los códigos de memoria. (Carpentier 1997, 4)

Al abjurar del surrealismo, Carpentier da cuenta de que los recursos estéticos utilizados - y agotados ya en su uso repetitivo, o bien, siguiendo a Marta Traba, deteriorados - por los vanguardistas europeos no sirven para retratar la realidad de América Latina; son insuficientes e inadecuados. De ahí la necesidad de que sean los artistas latinoamericanos quienes penetren la realidad del continente y encuentren un lenguaje propio para retratarlo. Esa imposibilidad de aplicar exitosamente en Latinoamérica modelos pictóricos generados en y para los centros de civilización europea - es decir, transformar las señales civilizatorias en signos de cultura - es graficada por el escritor cubano en el prólogo de su novela a través de la metáfora del pintor europeo devorado por el paisaje americano. La anécdota recuerda a la incapacidad de los conquistadores que, al llegar a América, se sintieron desbordados por la realidad que los rodeaba y no supieron como describirla:

Pero obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada creación de formas de nuestra naturaleza -con todas sus metamorfosis y simbiosis-, en cuadros monumentales de una expresión única en la era contemporánea. (Carpentier 1997, 4)

Ahora bien, conviene preguntarnos por cuál es la especificidad del realismo maravilloso que postula Carpentier. Si bien se trata de una forma narrativa que posee elementos comunes a la literatura fantástica e incluso surrealista, su particularidad reside en la naturalización de lo extraño, de lo insólito. La crítica literaria brasilera Irlemar Chiampi ha comparado al realismo maravilloso con otros géneros narrativos en busca de una definición que explique esta estética:

(...) el realismo maravilloso desaloja cualquier efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror, provocado por un acontecimiento insólito. En su lugar, coloca el *encantamiento* como un efecto discursivo, apropiado a la interpretación no antitética de los componentes de la diégesis. Lo insólito deja de ser el "otro lado", lo desconocido, para incorporarse a lo real: la maravilla es (está) en la realidad. Los objetos, seres o acontecimientos, que en lo fantástico exigen la proyección lúdica de dos probabilidades externas o inalcanzables por la explicación, están en el realismo maravilloso destituidos de misterio. (86)

El encantamiento del que habla Chiampi está en la propia realidad representada, no en la conjunción insólita de elementos que nada tienen que hacer en un mismo sitio como proponía el surrealismo. En el prólogo de *El reino de este mundo*, Carpentier plantea la noción de *milagro* para dar cuenta de esa inserción de lo maravilloso en la realidad cotidiana, que, entendida de este modo, no es el resultado de una invención imaginativa, sino de una particular disposición del artista para percibirla:

(...) lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". (4-5)

La historia que narra *El reino de este mundo* es la de la revolución de los negros que termina con la abolición de la esclavitud en Haití a comienzos del siglo XIX. Cuando Carpentier entra en contacto con el relato de los sucesos de la rebelión, descubre que se trató de una revuelta movilizadora por la fe que los esclavos tenían en los poderes licantrópicos de Francois Mackandal, un sacerdote vudú que poseía el don de mutar en cualquier especie animal. Es la creencia el origen de la pulsión revolucionaria y lo que permite instaurar el milagro en la realidad latinoamericana. El *realismo maravilloso* que el escritor cubano formula por primera vez en 1949 y que luego se vuelve una tendencia estética, un lenguaje propiamente americano en sus sucesores Gabriel García Márquez, Arturo Uslar Pietri, Augusto Roa Bastos o Juan Rulfo; encuentra su materia prima en hechos que marcan la violenta dominación del colonialismo - pensemos en la escena de

la masacre de la United Fruit Company en *Cien años de soledad* como claro ejemplo- y en el gran acervo de mitologías que forman parte de nuestra cultura: los delirantes conquistadores que buscaron en estas tierras la fuente de la eterna juventud, la Ciudad Encantada de los Césares o El Dorado; los rebeldes revolucionarios, los sanguinarios dictadores y los héroes de las guerras por la independencia; entre otros protagonistas de una realidad que pareciera el resultado de una invención fantástica. Carpentier encuentra en el mito la veta de la que se debe nutrir un arte esencialmente latinoamericano:

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su causal de mitologías. (1997, 6)

Marta Traba destaca justamente el rol que desempeña el mito en la obra de los artistas que son parte de lo que ella denomina *cultura de la resistencia*, ese espacio del campo artístico latinoamericano que ha permanecido inmune a las señales emitidas desde los centros de civilización. Esta “mitologización” del arte es considerada por ella una de las tendencias artísticas más importantes de América Latina contra la penetración del Pop-Art estadounidense y las modas estéticas procedentes de Europa en el período que se inicia en 1950. La mitología resguardaría entonces a esa franja del arte americano del deterioro intrínseco a las expresiones artísticas que produce la sociedad de consumo:

En este prestigio de la mitología se comprueban dos hechos: primero, la voluntad de trascender el medio circundante, el nativismo chato y contingente, y hasta la presencia opaca y encenizada del indio sobreviviente; el segundo hecho es la capacidad de arrancar la realidad nacional del subdesarrollo, y trasponerla a un nivel mágico, o mítico, o puramente imaginativo, que se considera muy por encima de la posible imitación de tareas propuesta por la sociedad altamente industrializada. (99)

Este grupo de artistas plásticos latinoamericanos –en el cual se destacan el peruano Fernando de Szyszlo, el cubano Wilfredo Lam, los colombianos Alejandro Obregón y Fernando Botero, el brasilero Cândido Portinari y el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín; entre muchos otros- recibe la influencia literaria de los escritores que cultivaron el realismo maravilloso. En este contexto, Alejo Carpentier se muestra claramente como un precursor; estableciendo en el año 1949 con su obra *El reino de este mundo* las pautas formales de una tendencia narrativa que alcanza su explosión más de una década después con la novela *Cien años de soledad*. Marta Traba ha establecido una serie filiaciones entre escritores y pintores de América Latina destacando las mutuas influencias y correspondencias estéticas entre: Huasipungo-Guayasamín, Szyszlo-Vallejos y, especialmente, Obregón-García Márquez.

Más allá de su especificidad estética o literaria, el realismo maravilloso es, ante todo, el resultado de una nueva actitud de los artistas respecto a la realidad latinoamericana. Es la búsqueda de un lenguaje original que pudo concretarse con mayor o menor éxito en las obras – literarias y pictóricas- que se produjeron, principalmente, en el período 1950-1970. En el momento de su manifestación en el campo artístico latinoamericano significó una respuesta a tendencias estéticas hegemónicas que, transplantadas a un mundo completamente diferente de aquel que las había emitido, poco o nada podían significar. Ante el arte como objeto, creado para extinguirse, que proponen las modas estadounidenses y europeas; se origina un tipo de expresión que busca su matriz en la realidad más visceral de Latinoamérica: la América colonizada, sometida, explotada; la América mítica del indio y del negro, del conquistador y del criollo; la América de naturaleza exuberante; la América en perpetua revolución. Esto supone un nuevo posicionamiento del artista ante el mundo que lo rodea. En efecto, los escritores y pintores americanos toman conciencia en esta etapa de que para crear una obra que los trascienda deben asumir una posición en relación al contexto al cual pertenecen. Los artistas latinoamericanos hacen propia aquella consigna de José Martí: “Es preciso ser a la vez el hombre de su época y el de su pueblo, pero hay que ser ante todo el hombre de su pueblo”.

Bibliografía

- Bejar, María Dolores. (1997) *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Camnitzer, Luis. (2008) *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: Casa Editorial HUM.
- Carpentier, Alejo. (1997) *El reino de este mundo*, México: Compañía General de Ediciones.
- Carpentier, Alejo. (2007) *Razón de ser*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Chiampi, Irlemar. “Realismo maravilloso y literatura fantástica”, *Revista ECO* 229 (1980): 79-101.
- Traba, Marta. (2005) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

COSTUMBRES Y VIOLENCIAS DE UNA REALIDAD LITERARIA EN COLOMBIA.

Diana Carolina Pedraza Poveda
Universidad del Tolima

Resumen

Indudablemente, la literatura colombiana y latinoamericana, ha estado dividida por diferentes periodos, que en gran medida están influenciados por el contexto socio cultural, político y económico; los cuales, siempre han llamado la atención de diferentes artistas, quienes deciden profundizar en esos momentos y es así, como plasman en sus obras las constantes que poco a poco se viven, sus visiones de mundo y los conflictos que aquejan nuestra sociedad; asimismo, en el ámbito literario, son algunos escritores, que impactados por esos contextos, inmortalizan mediante sus escritos las vivencias que a lo largo de la historia van dejando paulatinamente huellas imborrables de cada etapa que vive el país.

Con lo anterior, el presente trabajo, gira en torno a la ejecución de un análisis pormenorizado, sobre dos movimientos literarios y artísticos perdurados centralmente en la historia Colombiana; en este caso, se tomará el Costumbrismo Colombiano y La literatura sobre la Violencia, para elaborar una analogía con la novela *Las Horas Secretas*, de la escritora Colombiana Ana María Jaramillo, quien ha sido una de las grandes escritoras, que ha logrado adquirir un gran patrimonio cultural sobre la literatura escrita por mujeres a nivel nacional, refiriéndose al hecho histórico, surgido en la ciudad de Bogotá, el 6 de noviembre de 1985, conocido como ‘La toma del palacio de justicia’. En ese sentido, se identificará características específicas de los dos movimientos y contextualizándolas con dicha obra, pues gracias al momento contextual en que surgen, permite realizar el estudio en mención.

Costumbrismo colombiano

El llamado Costumbrismo Colombiano, es entendido como un movimiento eminentemente artístico y literario propio de este país, encuadrado en la última década del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX, desarrollado en el periodo de las luchas que fueron dirigidas por el ejército libertador, en tanto, éste se erige como un movimiento que posibilita la construcción de identidad, reivindicar el uso de nuestra lengua, desde el registro coloquial de la Gran Colombia, como también, la exaltación de los procesos artísticos, esto es, narrativa, pintura, música originarios de esta tierra. Lo anterior se va consolidando a través de un tratamiento estético del lenguaje: preciso, limpio, coloquial y descriptivo en el que se establece una relación con la idiosincrasia del pueblo, que por lo tanto hace que sus escritos sean muy detallistas y minuciosos, lo que logra una identidad escritural.

Asimismo, el logro de la primera independencia permite, entre otras cosas, que la literatura utilice la sátira, la burla, el humor y la caricatura como una forma y de esa manera representar las costumbres, las formas de vida y los pensamientos que por ese momento rondaban “autores de la etapa inmediatamente posterior a la Independencia, utilizaron el humor, la burla y la caricatura como una parte primordial de su estilo, a veces ácido y de perfiles muy críticos en ciertos casos”. (Reyes)

Por consiguiente, el escritor se ve expuesto a contundentes cambios socioculturales que de alguna manera lo permean y exhortan a configurar un estilo directo, coloquial, con modismos y giros muy regionales, acompañado de la mirada proyectada hacia el ‘inventario del patrimonio nacional’ y las condiciones necesarias para explorar nuevas riquezas.

Ahora bien, se puede decir que la importancia que tiene el movimiento Costumbrista dentro de la literatura Colombiana, está radicada en conocer la historia, los movimientos artísticos

que han marcado un hito en la narrativa de este país y en reconocer la incidencia en la creación literaria actual.

Literatura sobre la violencia en Colombia

Nuestro país atravesó por un momento cumbre tan desastroso, en donde el fenómeno de la violencia fue por mucho tiempo su trama, tanto así que ese tiempo estuvo denominado como ‘El periodo de la violencia’, estando enmarcado por varios acontecimientos sociales y políticos, el cual se fue convirtiendo en el punto de partida de la guerra entre bandos políticos, que para esa época se generó entre el partido conservador y el partido liberal durante la gesta de los años 1899 y 1902, aproximadamente.

Con esto en mente, aquella narrativa cuya trama se despliega a lo largo de dicho tiempo, toma como referente histórico ese momento coyuntural, para lo cual, vale la pena detenerse un poco hasta aquí, pues es importante analizar que este tiempo delimitado entre los años cuarenta hasta los sesenta sobre el conflicto armado colombiano que quienes se disputaban el poder, en este momento, eran los partidos entre liberales y conservadores, quienes desataron una consecución de masacres de alcances ininteligibles, justificados en la filiación de un determinado partido político.

Dichos sucesos, pronto fueron transferidos a un plano literario, donde se conoció como la literatura de la violencia, que se define como, “toda aquella producción novelística que refleja la situación socio-política de Colombia durante las décadas del cuarenta y cincuenta”. (Osorio, 2006) Lo que desarrolla un aspecto en particular, el cual es la ideología, pues por medio de los asesinatos, las masacres y la violencia en general, se desatan a partir de los presupuestos ideológicos, porque todo acto de violencia corresponde a una ubicación política e ideológica clara, en donde los principales exponentes de ese tiempo fueron los liberales y conservadores.

En ese sentido, la narrativa de la violencia se dividió en etapas que configuraron estructuras y estilos narrativos especiales, que en un principio se encontraban centradas en el registro testimonial de los hechos acontecidos, otros cuyas producciones intentaban superar el mero inventario, a partir de lo dicho e investigado por terceros –criterios periodísticos e investigativos– sobre el conflicto, más que de la experiencia propia, hasta creaciones de mayor trascendencia que equiparan lo histórico y lo literario en una misma narración.

Retomando las etapas que configuraron la narrativa de violencia, nombradas anteriormente, Oscar Osorio propone varios puntos que las explican mejor:

En esta fase el suceso histórico se antepone al hecho literario, esto es, el mero registro testimonial o inventario de lo concurrido, de forma descriptiva y logra evidenciar la narración pura de los hechos violentos de la época, a partir de la creación de personajes cuyas acciones manifiestan las emociones y experiencias que el escritor distingue en el hecho, sin preocuparse por la forma escritural de la obra misma ni establecer una estructura narrativa, sino que se presenta el suceso tal cual.

En otra etapa que presenta Óscar Osorio, se toma ya un detalle para establecer el mejoramiento del aspecto literario, puesto que aquí hay una preocupación, tanto en la seriedad de los criterios históricos, como en la mejoría estética de los textos, de ahí se comienza a presentar un interés por el manejo de los personajes y surge así una conciencia por el arte y una intencionalidad clara entorno a la denuncia.

Como última etapa, se encuentra reflejada una armonía entre lo histórico y lo literario, pues allí no se deja de lado la intención de propagar el hecho histórico, pero tampoco la deslegitimación del valor estético encontrado allí. Se profundiza en la exanimación de los diferentes fenómenos sociales y culturales en su totalidad, pero sobre todo, el ingenio del escritor en el tratamiento que le otorga al lenguaje.

A partir de lo ocurrido en el transcurso de estos años y luego de vivida la literatura de la violencia, surge “La literatura sobre la violencia”, que está constituida como un género propio dentro de la literatura colombiana y que aún se conoce hasta nuestros días, entendida como la manifestación ligada al contexto inherente a Colombia, como un mecanismo, cuya denuncia busca visibilizar los conflictos que vivió nuestro país.

De esa manera y como lo menciona Oscar Osorio, “La ‘literatura sobre la violencia’ es aquella en que se impone lo estético literario a lo histórico, la mirada crítica sobre el complejo fenómeno a la denuncia, el relato a la historia, los efectos de la violencia sobre los sujetos y el todo social al inventario de crueldades”. (Osorio, 2006) Es por ello que este tipo de literatura ha generado un espacio para fusionar lo histórico con lo literario en un solo sentido, es decir, tanto la historia como la literatura juegan un papel importante, porque en primera instancia las temáticas surgen desde los hechos o eventos históricos ocurridos a las personas que poblaban el país, la ciudad, los campos y las veredas; en segunda instancia, se incorpora lo estético en cuanto al tratamiento del lenguaje, aquí ya se alejan un poco del evento en sí, y dejan de ceñirse a la historia como tal, para incorporar un manejo estilístico del lenguaje que busque recrear y transfigurar la realidad, dándole un sentido literario más valioso para el lector.

La violencia enmarcada en Las Horas Secretas

Por lo tal, para aterrizar en nuestro tema en cuestión, el presente escrito, tomará como punto de referencia, la obra “Las horas secretas” de la escritora Colombiana Ana María Jaramillo, en la cual se logra identificar aspectos estéticos que se pueden contrastar con el costumbrismo y la literatura sobre la violencia. En la novela, la trama es narrada por una mujer que sostiene una relación pasional con un guerrillero militante del grupo insurgente M-19, la narradora en un intento en transmitir todo el dolor que le provoca la muerte y pérdida del “Negro” se refleja también como un símbolo de crítica a lo que surgió en el país en los años ochenta y noventa.

Se opta por trabajar la novela *Las horas secretas* que fue publicada en el año 1992, puesto que en ella recrea acontecimientos recientes de la historia de Colombia, concretamente la coyuntura política y social vivida durante parte de los años ochenta, en donde se desató el proceso de paz, el intento de reincorporación a la vida civil de los insurgentes y la toma del palacio de justicia. En la obra, se maneja una estructura narrativa que consigue atrapar al lector, pues tanto la trama, como el manejo del lenguaje hace muy fluida su lectura y comprensión de la misma “nos enfrenta a una narración precisa, contundente, sintética; en pocas páginas y palabras nos da cuenta de lo que sucedió en varios años de la historia del país”. (Calvo, 2005)

Dentro de las características propias del costumbrismo colombiano, se pueden identificar puntos intrínsecamente de la novela, como los es el lenguaje descriptivo y expresivo, pues si bien, esta es una novela que se ubica en la línea de la modernidad y en esta se expresa una escritura en la que los hechos son muy concretos y factibles al momento de hacer lectura.

No pude dormir me sentía inquieta, tenía miedo, el lugar me parecía inseguro, la cama dura, los zancudos me picaban, no tenía ganas de hacer el amor. Me levanté varias veces al baño y la ansiedad fue mayor cuando él, por tranquilízame, me mostró una pistola que tenía dizque para su seguridad. (Jaramillo 1990 57)

En ese pequeño fragmento, se hace evidente cómo la escritora manifiesta por medio un lenguaje muy cotidiano y coloquial diferentes facetas de su novela, lo cual es vivo ejemplo de cómo por medio del tratamiento del lenguaje recrea las situaciones de un carácter tal, que no se muestra grotesco ni paupérrimo, sino por el contrario se vuelve más llamativo para el lector; en general, a lo largo de la obra, se muestra en ese mismo estilo, demostrando la fluidez que la escritora maneja. De igual modo, las palabras utilizadas son muy sencillas y esto hace que sea mejor su comprensión por parte de sus interlocutores, además de esto cuando la obra maneja un estilo erótico, es muy común que se utilice este tipo del lenguaje, porque enriquece la escritura.

Esta obra, al mismo tiempo, representa rasgos costumbristas y evidencia a fondo el tema de la literatura sobre la violencia, pues Ana María Jaramillo, por medio de este escrito busca

deleitar y evidenciar aquellos momentos que fueron eminentes en el país y marcaron la historia, en ella se evidencia la violencia por parte del gobierno y el abuso de autoridad que existió y aún existe en nuestra patria Colombiana.

¿Qué haría ahora? Estaban resistiendo como héroes, pero el mundo entero era un mudo testigo de tan atroz matanza, era lenta y efectiva, era el infierno mismo. Nadie decía nada, nadie hablaba para negociar, nadie proponía un alto al fuego. El mundo entero fue cómplice del exterminio. (Jaramillo 1990 68)

Lo citado anteriormente, nos remite a los hechos ocurridos el día miércoles 6 de noviembre de 1985, que fue la toma del palacio de justicia en la ciudad de Bogotá, la protagonista está presenciando en las calles lo que pasa y relata con palabras propias lo que ve y siente de ese “infierno” que se vivió ese día histórico para el país. Allí explica la violencia concreta y simbólica de ese suceso, como se expresa en la siguiente: “Estos 25 mil cadáveres no serían problema, el verdadero encarte sería los del Palacio de Justicia. Por eso optaron por la fosa común y encima les echaron cadáveres traídos desde las faldas del volcán, contaminados con gangrena gaseosa para alejar los malos espíritus.” (Jaramillo 1990 78)

A partir de lo anterior, es indiscutible que la intención de la autora, es exponer las atrocidades de ese mal sistema, es hablar de aquellas cosas que se saben pero que todos callan, los que han silenciado su voz por miedo a la barbarie que se ha presentado como los fenómenos de la muerte y la violencia, entendiendo esto como la gran labor que cumple la literatura, al tener la posibilidad de reflejar las distintas condiciones en las que vive Colombia. Desde los 90’s hasta nuestros días se ubican crímenes que han quedado en la impunidad, asesinatos y desapariciones que han pasado desapercibidos por la actitud indiferente de los ciudadanos que dejan de lado estos hechos.

En resumen, esta novela, consigue reunir aspectos que se contrastan con los dos movimientos artísticos señalados, puesto que, por un lado el manejo del lenguaje capta los momentos como si se estuvieran presenciando en el presente, gracias a este podemos realizar una imagen mental y quizás fotográfica de lo que se vio, y por otro lado, se especifica muy bien el tema de la violencia que da la posibilidad de relatar lo que pasó en realidad, en cuanto a los discursos políticos y los diferentes momentos cumbres que vivió un país, abordadas desde la crítica a la sociedad de manera degradante y en su efecto mostrándolo como un mecanismo de denuncia a los conflictos sociales existentes.

Conclusiones

Los dos movimientos literarios, tanto la novela sobre la violencia como el costumbrismo, presentan rasgos particulares, que si bien no son iguales, demuestran algunos aspectos similares a lo largo de la percepción estética, estos se encuentran directamente representados en la obra *Las horas secretas* que paralelamente logran evidenciar un recorrido histórico-analítico, en cuanto a los movimientos políticos y sociales dados en el país, reflejando lo sucedido para generar un conocimiento más profundo sobre ello a quienes quizás no fueron partícipes latentes en estas épocas claves.

A esto se le añade, la intervención crucial que tiene la literatura, puesto que, es gracias a ella que se relatan los hechos críticos que algunos no son capaces de expresar directamente ante la sociedad, sino que acude a la escritura como método reflexivo para dar cuenta de los conflictos culturales, hacerlos palpables y crear una crítica en sus lectores con respecto a su contexto histórico y actual.

Bibliografía

Calvo, Mery Cuz. (2005). *Un acercamiento a la palabra femenina en Las horas secretas.* POLIGRAMAS 22.

Jaramillo, Ana María. (1990). *Las horas secretas.* México: Ediciones sin nombre.

Osorio, Oscar. (2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia,. *Poligramas* , 98.

Reyes, Carlos José. *El costumbrismo Colombiana.* Manual de literatura.

Territorialidades del Caribe



**LECTURAS PERFORMÁTICAS: VOZ, ACCIÓN Y ESCRITURA EN
RETRATO DE A. HOOPER Y SU ESPOSA, DE CARLOS A. AGUILERA**

**Lic. Mariana Inés Lardone
IDH-CONICET-UNC
Dra. Luciana Irene Sastre
UNC**

[...] libera un “efecto de realidad” absolutamente impredecible, que nos arroja al “bosquejo viviente” de la interpretación a realizar.
Didi-Huberman, *El archivo arde*.

Encuentro en revistas

Esta investigación comienza por la virtud de la coincidencia. En el nº 7 de la revista *Badebec*, descubrimos el texto de Idalia Morejón Arnaiz dedicado a la revista cubana *Diáspora(s)* y, más específicamente, a los cruces entre la poesía y “formas discursivas atípicas” (Morejón, 208) que sus integrantes practicaron. Es de particular interés para nuestra búsqueda el abordaje que Idalia realiza de la relación entre la performance, su registro y la circulación de los archivos a partir de la publicación de *Retrato de A. Hooper y su esposa*, videoperformance del poema homónimo de Carlos A. Aguilera. El impacto que el artículo generó en nosotras tiene que ver con que no sólo se dedica a reflexionar *sobre* una obra, sino también acerca de la importancia de la crítica como *constructora* de archivo frente a obras que, por distintos motivos y de distintos modos, están atravesadas por la desaparición.

Acerca de *Diáspora(s)*, dice Morejón:

cada número editado circuló marginalmente, como samizdat. Su objetivo fundamental, perceptible en la mayoría de sus proyecciones escriturales (poesía, crítica, ensayo) y en las performances, fue romper con la lengua del Estado, con el cuerpo de doctrina de la Nación, sobre todo en su vertiente origenista, para instalarse, más allá de lo post /nacional/ vanguardista/ comunista, en un territorio de extrañeza literaria perfectamente acoplado a la categoría deleuziana de literatura menor. Es decir, la conciencia política del proyecto es altamente codificada, pero transparente en su “terrorismo”, concentra sus procedimientos vanguardizadores en la producción de textos fuertemente codificados por lo político, fortalecidos en la creencia de que el individuo se encuentra, a la manera kafkiana/deleuziana, solo e indefenso ante la ingente maquinaria del Estado (Morejón, 208).

Haciendo de esta imagen nuestro nudo teórico, logramos definir ciertas líneas que momentáneamente organizan las reflexiones que hemos estado contrastando, disputando, reescribiendo desde que la performance se convirtió en objeto de nuestras indagaciones estéticas. Intentamos a continuación esbozar algunas guías activadas, en gran medida, para ubicar nuestra curiosidad y nuestra tarea crítica en torno a tres cuestiones que pulsán en el texto de Morejón:

la tensión entre el arte de acción, el registro crítico y la reproductibilidad,
la tradición política de la performance en América Latina,
la resignificación de la noción de archivo, entre otras vinculadas al tiempo y a la escritura, en determinado momento y territorio.

Modos críticos del archivar

Como investigadoras interesadas en el arte de la performance, nos encontramos siempre ante la paradoja de que nuestro trabajo implica retener obras que, en general se dice, han sido pensadas en relación a la desaparición y la ausencia: ya que la materia de la que están hechas es una acción realizada en tiempo presente, son obras que no se plasman en un objeto o soporte físico sino que se desmaterializan en el sentido de que no pervive de ellas un rastro objetual que implique un original. Este punto de partida está en las bases de los estudios de la performance instalado por un texto indicial de tal condición, titulado *El performance permanece*, de Rebeca Schneider (2011). Uno de los centros que gravita este ensayo es la noción de materialidad que en lo que acordamos en llamar “la cultura occidental” se otorga a aquello que deja un resto que, consensuado como tal, se pueda conservar.

Ahora bien, dado que las nociones de materia, cultura, occidente y resto nos acercan nebulosamente a lo que nos preocupa en esta ocasión, decidimos anclar en un trabajo de desarrollo conceptual que modeliza nuestro propio método. Nos referimos al trabajo de Pablo Oyarzún titulado *Anestésica del ready-made* (2000) cuya tesis cuestiona el disciplinamiento que organiza la recepción y revisa el ready-made duchampiano para conceptualizar la anestesia como momento de interrupción de las categorías útiles a la educada experiencia estética. De este modo, abordamos el estudio de la videoperformance de Carlos A. Aguilera partiendo de la localización que realiza Idalia Morejón -esto es, como parte de los cruces entre poesía y prácticas artísticas atípicas que el grupo Diásporas experimentó- y nos preguntamos por nuestra propia acción de estudio en tanto que construye herramientas para un artefacto que las rehuye.

En estas autodeterminadas coordenadas de trabajo, se nos presenta una deriva propia de las condiciones de producción del arte cubano a principios de los años 90. Una serie de entrevistas realizadas para la exposición *Cuban Performance Art of the 80s (chronology)*, realizada por InterAmerican Gallery/Miami-DADE Community College, en 1998, accesibles mediante www.youtube.com, reconstruyen los acontecimientos habilitando un imaginario alimentado por intuiciones dado lo breve de la información. Uno de los comentarios que más conmueve nuestras ideas sobre la performance es que los artistas plásticos llegan a pensar en “la acción” por la quietud a la que se veían sometidos, al ser rechazados en las selecciones para exposiciones, y la inquietud que provocan tales procesos de censura. No se trata, por lo que comprendemos en los dichos de Lázaro Saavedra por ejemplo, de las disputas estéticas en torno a la mercantilización del arte o discusiones propias de lo que consideramos una “esfera”, sino que la situación requiere de una provocación cultural que remueva todas las instituciones. En la entrevista, Saavedra comenta cómo los artistas imaginan una maratón que comience en El castillo de la Real Fuerza y termine en el Palacio Presidencial dando cuenta con ello de la urgencia con que enfrentan su rol en el espacio público.

Es a partir de estos sucesos propios de un espacio y un contexto determinado que el arte de la performance adquiere una organicidad singular elaborada entre la tensión institucional y el archivo -a testimonio recuperado en entrevistas- que excede la especie estética tal como fue primeramente pensada en otros contextos de debate. En este sentido, es claro que el mencionado texto de Schneider hace referencia a la mercantilización del arte insertándose en la crítica al capitalismo y su tratamiento de los objetos artísticos. En el panorama cubano de los años 80-90, la pregunta es más precisamente cómo tener lugar en las instituciones del arte cuando el sistema político interviene en los circuitos de recepción; ante ello, la desaparición propia de la performance brinda posibilidades más adecuadas que el arte objetual.

Ahora bien, un elemento que resulta revelador de estas revueltas tiene que ver con los momentos en que se producen indecibilidades entre esferas. Un caso paradigmático fue *La esperanza es lo último que se está perdiendo*, performance independiente realizada por Ángel Delgado en la exhibición *El objeto esculpado*, realizada en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba, en 1990. Cuenta Delgado que, ya iniciada la performance, Félix Suazo, uno de los organizadores, intentó disuadirlo de continuar la acción. La sensación que deja el relato de los hechos es que el imprevisto dejó a la institución sin herramientas eficientes para finalizar la performance pues resulta extraño que las medidas contra Delgado se tomaran

días después. Ese borde conflictivo entre la política cultural y la política del arte exhibe la fricción entre un lenguaje estético ya reconocido pero no inserto en la lógica de la exhibición, y la ausencia de instrumentos legales para interrumpir la performance. Son estos instantes, estas imágenes de lo ocurrido que hacen converger la insuficiencia de los sistemas para producir, comprender, explicar y poner bajo el manto de la ley el arte de acción. En consecuencia, para la esfera del arte el problema radica en la captación disciplinar en clave estética mientras para la esfera política se reconoce la dimensión de “obra” por el hecho de realizarse en un museo, no obstante, la desobediencia del artista conlleva un proceso judicial.

Mediante esta reconstrucción quebradiza de los acontecimientos intentamos dar resumida cuenta del enorme desarrollo de ideas sobre la materia y la materialidad en un tipo singular de temporalidad manifiesta en la acción, siempre efímera, con la que se hace performance pero cuya incisión en la experiencia a modo de “interrupción” crea la posibilidad de presenciar, mediante los criterios que propone la esfera del arte, unos sucesos frente a los que los recursos de comprensión estética heredados no nos son útiles. Nuestra tarea crítica, por lo tanto, está atravesada por la falta/falla/carencia: en general, repetimos, trabajamos con restos, memorias de lo sucedido. Esta singular acción crítica es la de archivar y, aunque sea constitutivamente contradictoria con nuestro objeto, creemos que tiene el valor de darle al acontecimiento una historicidad diferente que se sostiene por la narración. Esto es, por ejemplo, cuando mencionamos una performance lo hacemos como testimonio que ordena los restos y los recuerdos que quedaron de ella, testimonio de algo que experimentamos como espectadoras, incluso tratándose de material virtual, o que alguien, a su vez, nos transmitió. Como en un salto quiasmático, somos la extrañeza de lo más extraño de nuestro objeto de estudio. En este sentido, nos respalda la idea de Carlo Guinzburg para quien trabajar con los sucesos del pasado requiere administrar la “tensión entre narración y documentación”. Y esto no es sólo una argumentación a favor de las fallas que pudiera tener nuestro trabajo documental, es precisamente parte de nuestros objetivos recrear la potencia de aquello que no ha desaparecido sólo porque no deja resto objetual. En todo caso, algo de lo experiencial pasa al enunciado en parte de sus evocaciones que sólo son evocativas si nos comunican. Otra vez somos deudoras de las ideas de Oyarzún, pues tras la lectura de sus tesis sobre el ready-made, sobre el *impasse* que implica cierta disposición de algo donde no se lo espera, no puede menos que llevarnos a reconocer que el *allí* es compartido, que el intento de comprender es común pero que la falta de palabras para transmitir la sensibilidad de lo inesperado es íntima.

Efimeridad y modos de permanencia

Por otra parte, al ser el marco teórico sobre la performance un marco en construcción, mayormente extranjero y, por todo esto que expusimos, desplazado de cada experiencia concreta, nos coloca en otros dilemas de la legibilidad: cada objeto con el que nos enfrentamos resemantiza y discute los conceptos con los que trabajamos. De allí que, desde nuestro punto de vista, la performance en tanto acción pero también como modelo de reflexión teórica tiene la potencia de instalar debates sobre las palabras, sus pertenencias nacionales y culturales; su alcance articula las problemáticas relaciones entre arte y política pero en relación con unos objetos que señalan siempre su carácter indisciplinado en determinado tiempo y lugar, y esto sí es irrepetible, motivo por el cual hace sensibles en cada caso distintas categorías de percepción de la realidad.

De hecho, no habíamos pensado en trabajar en torno a la territorialidad cuando nos propusimos cuestionar(nos) con esta videoperformance de Carlos A. Aguilera, pero, evidentemente, el acto de pensar Cuba o el Caribe implica en sí mismo territorializaciones y así lo exige un corpus de obras que irrumpen e interrumpen un panorama identificable. Desde la sensibilidad que existe a la hora de utilizar la palabra performance, término que proviene de una lengua que se supone que no es nuestra, hasta la importancia que adquiere el lugar donde cada realización situada, la acción ausente nos lleva a buscar su hospedaje. Por ejemplo, frente a una acción como la que hizo Ángel Delgado, podemos abordar el concepto: defecar en un sector arrancado de la página de un periódico durante una exhibición grupal de artistas plásticos

cubanos, o bien, *territorializar*: el periódico es Granma, órgano de control y construcción cultural del Partido Comunista de Cuba, creado en 1965; la acción irrumpe en el espacio sin aviso ni autorización y se inserta en la temática de la muestra con la idea de un objeto “esculturado biológicamente”, según denominación del performer.¹⁷⁴

Lo cierto es que hasta aquí hemos reconstruido ese territorio sobre la base de narraciones que documentan acontecimientos irrepetibles y es esta la modalidad del archivo que consultamos. La pregunta que se nos impone es cómo atender las coordenadas espacio-temporales sin caer en una lectura determinista. Siguiendo las declaraciones de Delgado, optamos por observar, entonces, cómo entre esos dos polos, la acción y el concepto, se juega la pregunta por la tensión que nuestro objeto propone entre lo estético y lo político. Es verdad que la fuerza política en un contexto como el que aquí señalamos puja por darse la plenitud de la luz pero fundamentalmente porque la performance de Delgado interviene en una discusión estética que afecta a la institución en todas sus dimensiones.

Dijimos también que el ejercicio de *territorializar los estudios de la performance* nos hizo reinterpretar nuestras herramientas teóricas al encontrarnos con una serie de experiencias a las que llegan los artistas en determinadas condiciones culturales. Nuestra observación más sobresaliente en este sentido está asociada al concepto de efimeridad y sus potencialidades políticas. Frente a una tradición de pensamiento que asocia la no objetualidad de la performance con una crítica a la transformación de la obra de arte en mercancía, distintos testimonios de performers cubanos de fines de los ochenta revelan un *plus* que se convierte casi en un revés teórico y también contraviene las funciones de las técnicas de producción: los artistas llegan a la performance como un arte que en su materialidad tan particular les permite evadir mecanismos de control impulsados por el Estado. Esta evasión no sólo resulta de irrumpir en la escena sin aviso, cosa que se podría haber hecho colgando una pintura rechazada para la exposición, sino que resulta de la dificultad de comprender lo que está sucediendo y de apropiarlo en un objeto que lo conserve, sea para la censura y el control, sea para ensalzarlo.

Del poema a la videoperformance: un archivo anómalo

Frente a esta problemática de la acción que desaparece y el registro que la reconstruye, al apelar al formato de la videoperformance el caso de *Retrato de A. Hooper y su esposa* propone nuevas modulaciones. Rápidamente, y a los fines de los planteos que nos interesa realizar aquí, en la videoperformance la acción está pensada para ser registrada por una cámara. De este modo, la fugacidad le da paso a un nuevo modo de permanencia producido por el formato del audiovideo, que sin embargo no implica necesariamente caer en aquello que la desaparición de la acción quería evitar, es decir, la transformación en mercancía, la reproductibilidad, la suspensión de la comprensión, etc. En este caso, acción y archivo llegan juntos al receptor y no por separado. De esta manera, se genera un tráfico alternativo de la performance que pone en juego otros modos de relación del arte con el tiempo y la Historia. En el tipo de performance atravesado por la desaparición, la relación con el tiempo no es la de la Historia por su resistencia a formas tradicionales de la permanencia, como dice Mitchell:

ese medio (el de la performance) es el tiempo no histórico. El flujo del tiempo se abre brevemente para posibilitar el acto de performance y luego, muy luego, se cierra para recuperar su fluyente estado original. Sólo queda, para algunos, quienes lo vieron, un esquivo recuerdo. (Mitchell, s/n)

¹⁷⁴ Suely Rolnik, en *Furor de archivo* (2010) y refiriéndose específicamente al arte de los setenta, advierte el peligro de que la comprensión de prácticas producidas en Sudamérica pase por modelos forjados en el eje Europa Occidental-EE.UU., ya que de esta manera se reduce la “potencia pensante” de estas obras donde las disputas políticas están sutil y complejamente jugadas en la técnica misma de la obra desde procedimientos que se acercan más a lo micropolítico. Nuestro ejercicio de territorializar el objeto con el que estamos trabajando parte de esa preocupación.

Por el contrario, el gesto primero de ligar la performance al video, y con ello al archivo, reinserta el acontecimiento en el flujo histórico pero para disputar de otra forma los sentidos que allí se están gestando, reinsertión fortalecida por la labor crítica, ya que podríamos haber encontrado *Retrato de A. Hooper y su esposa* en youtube, sin más datos, como un video más. Así, se despliegan nuevos procesos vinculados a la efimeridad, la reproductibilidad, la territorialidad y la convergencia de los lenguajes artísticos que desafían las fronteras políticas y estéticas.

Cabe aclarar, sin embargo, que hablar aquí de archivo no implica hablar de un momento de inmovilización que anule la potencia destabilizadora de las prácticas artísticas, como veremos. Más bien, al pensar en la videoperformance, pensamos en que la desaparición corroe las formas hegemónicas de archivo atravesadas por la dominación/reducción y la durabilidad, ahora, no anula la “potencia pensante” (Rolnik, 118) de la obra “para hacer factible su continuidad en función de las fuerzas que piden paso en nuestro presente (128).

La videoperformance que nos interpela en este momento, específicamente, está compuesta por una voz que recita el poema de Aguilera mientras vemos una boca cuyos movimientos están desfasados del decir que oímos: entre imagen y sonido hay un abismo que no es el habitual. Este modo de permanencia que el autor agencia, cuestiona las categorías genéricas operando una serie de cortes que enrarecen los hábitos de recepción: la voz no le corresponde al movimiento de la boca, el poema es narrativo pero con versos de una o dos palabras, la lectura parece escritura, la enunciación es tan maquínica que agota la escucha y la vacía convirtiéndose en significante puro. De este modo, se logra esquivar la reproductibilidad del arte como mercancía generando nuevas formas de asociar arte y política alejadas de las estrategias pedagógicas/zantes obvias. Él mismo lo dice con las siguientes palabras, al mismo tiempo que reflexiona sobre la insularidad como un aislamiento de la literatura cubana con respecto a la modernización vanguardista:

Retrato de A. Hooper y su esposa era un juego – y una burla – con la tradición poética cubana, que por haber “crecido” al margen de las “grandes experiencias de vanguardia” es bastante represiva en sí misma. A su vez, era una suerte de homenaje (absurdo si se quiere) a algunos fragmentos de la obra de Bernhard. (Dimkovska, [2006] 2008)

Su respuesta ante estas condiciones de producción, su proyecto estético responde a la construcción de ese espacio diferencial, que en tanto interrumpe el habitual flujo de estrategias de comprensión y experienciación estética, podemos llamar “anestético”. En palabras de Aguilera, arte y política se encuentran en ese espacio-tiempo sin disciplina:

una reflexión sobre la literatura, los géneros, lo que queda fuera-dentro de determinadas experiencias, la tradición... Casi todos mis libros se basan en esta “dialéctica,” en esta obsesión sobre el límite y en cómo se puede construir una diferencia, no sólo literaria, sino también política en la literatura.

Consideraciones finales hacia un posible régimen estético antihermenéutico

No se trata sólo de tomar distancia respecto de la narrativa oficial en cuanto a temáticas o contenidos, sino de transformar los procedimientos narrativos mismos, quebrando radicalmente la continuidad, la dialéctica, para probar la superposición, la discontinuidad, las fugas, los sinsentidos, los tabúes, lo irreconciliable pero también lo reconciliado pedagógicamente. Aun cuando en el poema que la voz recita en el video hay una temática sobre la propiedad, el capital, la intelectualidad, etc., gana el agotamiento que la voz produce en el receptor y la imposibilidad de seguir la narración.

Idalia Morejón señala la importancia de la voz en la obra de Aguilera, a la que entiende como “sinécdoque corporal” que indica que “la voz original se ha perdido”. De algún modo

sentido que esa voz deshumanizada, ajena a su órgano fonador, habla el discurso de otro. Lo que sucede aquí es que, otra vez, podemos abordar la videoperformance en sí misma, o podemos interceptarla con el poema narrativo escrito por el artista. Teniendo en cuenta que se trata de un poema “vertical” (Dimkovska, [2006] 2008), la primera contienda es con la palabra encriptada por una escritura anómala:

La
tarde
en
que
Hooper
,
Andrew
alias
“
el
granjero
”

Hooper [...] (11)

Entonces, por un lado, la voz se escucha agotada, desajustada del ritmo vocal y con ello afecta el discurso en la medida que su entonación está agotada también.

Todos sabemos lo que significa la tensión entre voz y escritura en América Latina, también sabemos el poder de la oratoria política en nuestra historia, pero qué sucede mediante la ruptura de ilusión de unidad. En clave psicoanalítica Mladen Dolar dice algo precisamente pertinente en relación a la operación aguileriana:

La lección que esto enseña es que, precisamente, la experiencia directa de la unidad de un cuerpo, a cuya totalidad orgánica pareciera adecuarse la voz, implica necesariamente un engaño: para penetrar hasta la verdad hay que *destruir su unidad*, concentrarse uno por uno en sus aspectos por separado, y luego permitir que este elemento coloree toda nuestra percepción. En otras palabras, lo que hallamos aquí es otro caso de la consigna antihermenéutica de Freud: hay que interpretar en detalle, no en masse. Ubicar cada rasgo de un ser humano en el Todo orgánico de la persona implica perderse no sólo su significado sino el auténtico significado del Todo mismo (Dolar, 11).

Entonces, entre el orden del poema y su dimensión de lectura, hay una asimilación que la voz viene a hacer chirriar pues desentona, no puede modularla. De este modo, la transferencia de un lenguaje a otro inhibe la hermenéutica, y así, hace difícil el seguimiento del relato. Es más, podríamos imaginar que la voz es la resonancia de la escritura, como ese sonido interior del escribir respondiendo a la mecánica de la mano. A modo de resumen de lo dicho hasta aquí, y retomando la afirmación de Dolar, podemos pensar, por un lado, que al enrarecer la unidad de la boca y la voz, el sujeto y sus palabras, el sonido y la escucha, el sentido y las palabras, Aguilera trabaja, desde la misma técnica, con nuestras experiencias estéticas de recepción. Ese *impasse* producido en nuestra subjetividad. En todos los casos, cada vez que intentamos explicar, el enrarecimiento está mediado por el cuerpo y la experiencia cuando atraviesa la narración.

La video-performance exagera la distancia fantasmática entre el sujeto y la voz al romper la correspondencia entre boca y sonido, como indicando que ese relato es de otro, un otro que enuncia mecanizadamente sobre una boca independiente, independizada del habla, que modula, saborea, simula, relaja sin decir nada. Esta dispersión de objetos constitutivos vuelve a reunirse en la obra según nuestra lectura y escritura, con lo cual se da al mismo tiempo una acción de fractura y de recomposición enrarecida pero plausible de posterior interpretación, es

decir, de un trabajo de transformación de los dispositivos de exégesis: transitamos un camino de la anestesia a una estética constantemente problematizada. Más aún, hoy virtualizada, la obra nos llega de otro tiempo, en contravención con la efimeridad de la voz pero en consonancia con los dispositivos del registro. Vale decir al final, que hemos hecho de estos versos raros que nos cuentan de Hooper nuestra poética crítica:

han
considerado
ese
lugar
,
como
un
locus
evidente
de
orden
y
,
no
,
como
un
locus
donde
se
podría
pensar
el
orden (24-25)

Bibliografía

- Aguilera, Carlos A. (1996). *Retrato de A. Hooper y su esposa*. La Habana, Ediciones Unión.
- Didi-Huberman, Georges (2012) *.El archivo arde*. Tr. al español de Juan Antonio Ennis. Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
Consulta: 20-06-2015
- Dimkovska, Lidija (2006). “Pogovor Lidije Dimkovske s carlosom Aguilera”, *Revista Sodobnost*, n. 70, abril, Ljubliana, Eslovenia. Tr. al español de Todd Ramón Ochoa. Disponible en: <http://jorgealbertoaguilar.blogspot.com.es/2008/02/e-n-t-re-v-is-t-a-c-r-l-o-s.html> Consulta: 20-06-2015
- Dolar, Mladen (2010) . *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- Michell, Jorge (2010). “Hipótesis para un arte poshistórico. Acto performativo, flujo y sentido”, *Observaciones filosóficas* 11. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/hipotesisparaunarte.html> Consulta: 20-06-2015

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Morejón Arnaiz, Idalia (2014). “Repertorio de poesía y performance. Cuba años 90. Entrevista a Carlos Aguilera y video performance”, en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7, p. 207-221.

Oyarzún, Pablo (2010). *Anestésica del ready-made*. Santiago, LOM.

Rolnik, Suely (2010). “Furor de archivo”, *Revista electrónica Estudios Visuales* 7, p. 115- 129.

Schneider, Rebeca (2011). “El performance permanece”. *Estudios avanzados de performance*. Ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes. D.F.: Fondo de cultura económica, p. 215-240.

**REPRESENTACIONES DEL INTELLECTUAL DENTRO Y FUERA DE HAITÍ
EN *BROTHER I'M DYING* DE EDWIDGE DANTICAT**

**Alejandra Sánchez Kornfeld
Universidad de Chile**

Introducción

Los cambios en las estructuras políticas y económicas no afectan sólo las esferas sociales y privadas, sino que también la posibilidad que los artistas e intelectuales insertos en un campo cultural¹⁷⁵ determinado tienen para discutir ciertos temas, en cuanto su relación con el *habitus*¹⁷⁶ hegemónico legitima o no su discurso. Ello, porque si bien el campo cultural es autónomo, de todas formas dialoga con el campo de poder al cual se enfrenta o adhiere. Sin embargo, para la conformación de este campo cultural autónomo es necesario primero un campo de poder que le permita desarrollarse sin pretender “(...) legislar en materia de cultura en nombre de una autoridad que no fuera propiamente intelectual (...)” (Bourdieu, *Campo intelectual* 10) y un espacio público que admita la circulación adecuada de los textos, en relación al público lector y a los productores literarios. ¿Qué ocurre entonces con el campo cultural cuando está restringido por un Estado dictatorial y la esfera pública por ende no está abierta para todos los individuos? ¿Cuáles son las estrategias que los escritores e intelectuales deben utilizar en esos casos para expresarse en contra del campo de poder? Ejemplo de ello es el pueblo haitiano, que debido a las intervenciones internacionales y a una sociedad altamente segregada, ha resultado en el debilitamiento de su campo cultural y el estrechamiento de la esfera pública, dejándole poco espacio a los artistas e intelectuales para crear contra discursos estructurados y capaces de incidir en el campo de poder.

Retrato y crítica de lo anterior es la novela *Brother I'm dying*, de la escritora Edwidge Danticat, quien representa la evolución del espacio público del Haití postcolonial a través de su propia historia y la de su familia, utilizando una narrativa testimonial para así darle un carácter personal y auténtico a la crítica social inscrita dentro del relato. De ahí surgen las figuras de dos intelectuales que desafían a esta esfera pública que los margina y anula como individuos. En primer lugar, a partir de la figura de Uncle Joseph, la autora esboza a un posible intelectual capaz de conformar un espacio de contra público dentro de una nación donde la esfera pública está, si no clausurada por una dictadura, abierta sólo para unos cuantos. Por otra parte, la autora se perfila a sí misma a través del proceso escritural y de las estrategias de posicionamiento y negociación dentro del campo cultural al cual pertenece, como una intelectual que intenta incidir en el campo de poder para crear un contra discurso que intenta desnaturalizar ciertos conceptos y valores que atentan en contra de la identidad¹⁷⁷ de gran parte de la comunidad haitiana.

De esta forma, con el propósito de dilucidar estas dos representaciones del intelectual, en primer lugar se indagará en la dialéctica entre la vida de Uncle Joseph y los cambios políticos que suceden en Haití desde 1950 hasta el 2004, centrando la atención en los cambios que dicho personaje debe realizar para adecuarse a las rápidas transformaciones de la esfera pública. Luego, se analizarán las estrategias de negociación y formas de posicionamiento que Edwidge Danticat

¹⁷⁵ El campo cultural “es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones –la del artista consagrado y la del artista maldito por ejemplo- y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o a cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás” (Bourdieu, *Razones prácticas* 60).

¹⁷⁶ Los *habitus* “implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego” (*Campo de poder*, Bourdieu 120) y todo el banco de valores y bienes simbólicos que constituyen al sujeto y al campo al cual pertenece. El sujeto participa del campo, al igual que el campo participa de su subjetividad.

¹⁷⁷ Se entiende por identidad “al punto de encuentro, al punto de *sutura* entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan <<interpelarnos>>, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de <<decirse>>” (Hall 20).

utiliza para instalarse en un campo cultural que está fuera de su país de origen, con el fin de transformar dicho campo y, así, traspasando los límites, incidir con su discurso en el campo de poder. Todo esto, para desentrañar el discurso sociopolítico que se esconde tras la novela y cuáles son las posibilidades de cambio que la autora propone en su diálogo con la sociedad.

Capítulo I

La esfera pública “designa el foro de las sociedades modernas donde se lleva a cabo la participación política a través del habla” (Fraser 97) y que puede estar a favor o en contra de las políticas del Estado. A diferencia de esta última institución, los integrantes de la esfera pública no tienen atributos legales, sino más bien es a partir de la opinión pública que esta “entidad” ejerce presión al Estado para que se haga responsable de ciertas materias ciudadanas. Sin embargo, como lo expresa Fraser, “estas condiciones eventualmente se erosionaron cuando los estratos no burgueses ganaron acceso a la esfera pública” (100) y dejaron en evidencia la división social y la lucha de clases se posicionó en el centro del debate. Así, la esfera pública, idealmente democrática, se revela como un espacio que le garantiza a un público restringido la capacidad de gobernar y se convierte en el lugar institucional de mayor importancia para la construcción del consentimiento que define el modelo dominante.

Justamente esto es lo que ha sucedido en Haití donde la aristocracia mulata ha tomado el poder. Desde entonces, según Fouron, la sociedad haitiana se ha caracterizado por su segregación y dominio de una elite cerrada, que sistemáticamente le ha negado a las masas urbanas y a los campesinos, cualquier posibilidad de aspiración legítima al poder. Esto lo han logrado manejando tanto la riqueza material como el *habitus* de la esfera pública hegemónica, al desprestigiar la lengua creole, el vudú y las herencias africanas, para privilegiar el francés, la religión católica y la cultura europea; todos rasgos característicos de la clase alta haitiana. Ello, debido a que el *habitus* garantiza la continuidad de las prácticas de dicha comunidad a través del tiempo, pues ningún tipo de dominio puede sostenerse sin hacer creer que las bases sobre la que se sustentan sus creencias son naturales. De ahí que es mucho más difícil combatir un mundo donde la violencia es simbólica en vez de física, pues la lucha radica es desnaturalizar los estereotipos y concepciones de los grupos dominantes, que han llegado ahí marginando las costumbres de los subordinados. Además, la aristocracia mulata ha logrado mantener al pueblo subordinado aliándose con los militares, la clase negra emergente compuesta de tecnócratas y algunas adineradas familias negras recién llegadas a la isla, con los cuales han manejado al Estado y la economía del país. Consiguiendo así su riqueza a base de lo que Fouron denomina la monopolización del comercio doméstico e internacional y usando al Estado para extraer riquezas de las masas. (Fouron 133). De ahí que este sector dominante se alinee siempre con gobiernos que permitan el libre acceso de Estados Unidos y organismos internacionales al mercado. Con esta actitud que segrega, la esfera pública se transforma en un espacio cerrado e impenetrable para las masas, cuya mejor opción es construir un espacio contra público. Es decir, formar esferas con discursos diferentes que desafíen a la esfera dominante y que, a la vez, valide la identidad de los excluidos.

En la novela la autora explora a partir de la figura de Uncle Joseph, las posibilidades que un ciudadano fuera del poder social y económico tiene para ingresar y actuar en una esfera pública de la cual ha sido marginado y por la cual ha sido violentado física y simbólicamente. Este personaje es un sujeto que en su juventud, cuando la agricultura deja de ser un modo viable de ganarse la vida, se traslada del campo a la capital. Ahí, decide situarse en el barrio de Bel Air, el cual se caracteriza por ser en sí un ícono de la marginalidad, además de contener una importante carga histórica relacionada con la lucha por la justicia social. Rasgos que la autora se preocupa de seleccionar y mencionar para situar físicamente a este importante personaje en un entorno que si bien fue efectivamente su hogar, en la novela carga con un valor simbólico determinado, pues “the hill in Bel Air [...] has been the site of a famous battle between mulatto abolitionists and French colonists [...] More than a century later [...] when the U.S. Marines landed in Haiti [...] Haitian guerrilla fighters, called Cacos, organized attacks against U.S. forces from Bel Air”

(Danticat 29). De esta forma, ya al momento en que Uncle Joseph se separa de su hogar paterno para construir su propia familia, éste se posiciona en medio de un lugar cuyo valor simbólico manifiesta la elección y validación de la lucha del pueblo en contra de la dominación.

Además, no hay que olvidar que Bel Air fue el centro de los seguidores de Daniel Figiolé, héroe de Uncle Joseph y político que fundó el *Mouvement Ouvriers-Paysans* (MOP), cuya ideología socialista se centraba en darle a los obreros y campesinos la posibilidad de acceder a la esfera pública dominante que hasta entonces estaba controlada por la elite mulata. Proponía que el progreso del país radicaba en políticas de empoderamiento de la raza negra, porque como explicaba el protagonista, “certain people think that in order for the country to progress, only the rich minority need succeed. This country cannot move forward without the majority. Without us” (Danticat 31). Figiolé, a pesar de permanecer en el gobierno solo por diecinueve días, le otorga a Uncle Joseph un propósito y un rol en su comunidad, pues lo hace ver que es posible crear un espacio alternativo donde reconstruir una identidad social, que a pesar de haber sido destruida sistemáticamente por el grupo social dominante, sigue latente. Por eso le parece tan importante recalcar durante la difusión de los discursos de Figiolé en su casa, que el verdadero poder radicaba en sus mentes, no en las armas (32), pues descubre el poder del discurso y de los bienes simbólicos.

Sin embargo, si bien Uncle Joseph iba encaminado a convertirse en un intelectual, tal como lo define Said, es decir, como “un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, una filosofía o una opinión para y en favor de un público” (Said 30), el derrocamiento de Figiolé y la consiguiente asunción al poder del dictador François “Papa Doc” Duvalier a la presidencia, le hicieron darse cuenta de la precariedad del poder político de Haití. Así, para llenar su vacío ideológico “he joined a Baptist congregation [...] using the time he would have spent at demonstrations and meetings to go to church. The Baptist offered the promise of a peaceful and stable life” (Danticat 33). Podría argüirse que Uncle Joseph optó por aliarse con la estabilidad de los vencedores en vez de considerar la experiencia de los subordinados, mas él no se cuadra con el gobierno de turno, si no que elige quedarse en Haití peleando de la única forma posible. En otras palabras, si deseaba quedarse en la isla, no podía desafiar abiertamente a la dictadura, pues hay que comprender que al asumir Duvalier el poder, la esfera pública se cierra completamente y no hay espacio para la discusión racional respecto a los problemas sociales de la minoría, pues cualquier disidencia era acallada con métodos violentos y represivos.

Como consecuencia de lo anterior, la esfera pública se retrae y lo único que el personaje puede hacer para quedarse activamente en Bel Air es crear comunidad y educar, es decir resguardar a su grupo de la violencia y otorgarles capital simbólico, para así asentar las bases para la creación posterior de una contra esfera pública subalterna que desafíe el poder. Convertirse en pastor Bautista es la estrategia que utiliza para desafiar al campo de poder en su propio territorio¹⁷⁸. Uncle Joseph vendría siendo un *protointelectual*, en el sentido de que intenta allanarle el terreno a los críticos que vendrán, pues se da cuenta que la violencia y la falta de educación no permitirán el surgimiento de un espacio organizado y estable capaz de confrontar al Estado. Frente a esta realidad, Uncle Joseph elige la religión. Esto último se da como una consecuencia circunstancial en la vida Joseph Danticat, sin embargo lo importante, tal como está expresado en la novela, no es la doctrina Bautista ni los contenidos teológicos y morales de las prédicas, sino la función que cumplía en su comunidad en Bel Air, donde muchos de los asistentes a su parroquia habían sido también seguidores de Figiolé. Uncle Joseph además de predicar en la parroquia, se preocupó de establecer una escuela, un comedor y luego un hospital, es decir, otorgarle a los vecinos de Bel Air la posibilidad de surgir y formar la comunidad que el Estado y la elite les negaba. Además, en sus prédicas, tal como lo expresa Mira, el padre de Edwidge, “he talked a lot about love. God’s love, the love we should have for one another. He knew all the verses for love. [...], he would have made a very good politician, but my brother was a better

¹⁷⁸ Claro está, que este análisis no surge a partir de la persona de Joseph Danticat si no del personaje Uncle Joseph, que si bien está basado en el primero, la articulación que de él se da en el texto, permite estas interpretaciones. Lo que se pretende en este artículo, es dilucidar cómo la autora representa la posibilidad de un agente de cambio dentro de la isla.

preacher” (Danticat 35). Es decir, lo importante para la autora no es el contenido religioso de las prédicas, si no el valor de comunidad, de conformar un *habitus* representativo que los reconstruya como individuos. Así, dentro de la violencia desatada que impedía toda posibilidad de crear algo nuevo y mantenía al pueblo recluido en su posición social, él les daba las herramientas intelectuales y valóricas para salir de su condición.

Cuando la mayoría de los ciudadanos prefieren irse al exilio, ya sea por profesar ideas distintas o por susto a que los mate un *mouton* solo por decir algo incorrecto, Uncle Joseph decide quedarse. Sin embargo, a medida que avanzan los años la situación se va poniendo cada vez más difícil, pues la represión y la extrema pobreza en que el gobierno mantenía a la población provocó a fines de los años setenta un éxodo masivo de la población haitiana. Es justo en este período cuando el personaje comienza de a poco a perder su voz, hasta finalmente quedar mudo producto de un cáncer que resulta en la extirpación de la laringe. Resulta trágico el hecho real de que a alguien que trabaja con su voz se le quite la posibilidad de hablar, sobre todo si de ello depende el placer de su diario vivir. De ahí que al volver a Haití, Uncle Joseph se muestra contrariado, desesperado y deprimido por no poder expresarse más que con gruñidos inaudibles que debían ser interpretados por su sobrina y nieta. Si consideramos lo que dice Fraser respecto a que “la participación implica poder hablar con “la propia voz”, de manera que se construya y exprese simultáneamente la propia identidad cultural a través del modismo y estilo” (118), Uncle Joseph, quien fue siempre un gran orador, pierde la posibilidad de participar en la comunidad que tan rigurosamente ayudó a construir. Ni siquiera puede despedirse de *Granmè Melina* en su funeral, momento en que se concentra la frustración y dolor de aquel que había cambiado su voz por una cura (Danticat 75). Es el dolor de aquel que ha sido tan marginado y violentado simbólicamente a través de la desacreditación de todo aquello que lo identifica (es haitiano, viene del campo, habla Creole, vive en Bel Air, dentro de otras cosas), que finalmente ha quedado invalidado para hablar. Dentro de la isla no hay espacio para un discurso que no sea el dominante, cualquier otro es acallado o desprestigiado, con ello viene el silencio y la muerte de cualquier legado que haya quedado de la tradición haitiana, en este caso, representado por *Granmè Melina*, su vida y sus historias. En cierta forma es el precio que debe pagar al quedarse en Haití; relegado y apartado en un espacio amurallado desde fuera por los prejuicios, donde reside el otro al que se le teme y aparta, el “sidoso de nacimiento”, ladrón, inculto y subdesarrollado, cuyo discurso no es valioso y por ende se silencia y se olvida.

Sin embargo, en 1983 cuando viaja a Nueva York a controlar su enfermedad, descubre la posibilidad de volver a hablar utilizando una laringe artificial y si bien, como él mismo expresa, “to my ear [...] it sounds like two voices, my own voice inside my head and the one you hear. I know that voice is going to sound strange to people [...] but it’s better than not speaking at all” (Danticat 132). Este hecho coincide con eventos políticos importantes, como el comienzo de las revueltas en contra de Jean-Claude Duvalier, quien es derrocado finalmente en 1986. En otras palabras, está la esperanza de que comience a abrirse un espacio para la disidencia, un espacio de contra público que se contraponga a aquella esfera pública que ha ostentado el poder por tanto tiempo. Es el momento también en que aquellos haitianos que viven en el extranjero comienzan a unirse en protesta y mostrar los problemas del Caribe, aunque en un idioma prestado: el inglés. Debido a la presión de esta comunidad, que visibilizó los conflictos dentro del país que se derrumbaba tras la devastadora lucha entre dos facciones de los militares, diferentes organismos internacionales intervinieron y en 1990 el General Prosper Avril renuncia y tras unas elecciones democráticas, Jean-Bertrand Aristide asume la presidencia en febrero de 1991. Si bien Uncle Joseph lo considera un buen candidato y le recuerda a Figolé, no le interesa ya entrar en política, pues se acabó la época del idealismo político, lo importante es velar por las necesidades básicas de su comunidad. Por eso se queda en Haití a pesar de las revueltas.

Tras el golpe de estado que derroca a Aristide siete meses después de haber asumido el poder, comienzan varias protestas en Bel Air en contra del gobierno militar, las cuales son acalladas a la fuerza, quemando casas y matando a cientos de los vecinos de Uncle Joseph, quien en lugar de irse a otro lugar, se levantaba cada mañana a contar los cadáveres botados en las calles de Bel Air. (Danticat 139). Queda claro entonces, que aunque significara poner en riesgo su vida, mientras su comunidad lo necesitara, él se quedará ahí, identificando los cuerpos y haciendo un registro de las personas muertas, para que sepan, para que nadie olvide que ahí fueron asesinadas

personas reales, con nombre y apellido y familiares que los extrañan. Por eso evita además las protestas y hablar en contra de los militares, no porque los apoye o por cobardía, sino para poder permanecer ahí donde sabe que lo necesitan; es una estrategia, la única posible si desea ser la voz crítica dentro del país. Su función es totalmente distinta a la de un intelectual en una zona de paz, aquí su mayor valor y contra discurso radica en no dejar olvidar, en ser la memoria de las atrocidades cometidas.

Sin embargo, el 2004 cuando Uncle Joseph queda atrapado en medio del combate entre las pandillas antigubernamentales y los Militares haitianos ayudados por las fuerzas “pacificadoras” de la ONU y es finalmente acusado por su propia comunidad de traidor, no le queda otra que dejar Bel Air. Se paraliza al ver la violencia que aquellos que él mismo ayudó y vio crecer profesaban hacia él; la intervención extranjera finalmente había roto el precario equilibrio que había logrado sostener estos últimos años con los pandilleros. Los golpes de estados, las matanzas perpetradas por los militares y la MINUSTAH, los ofrecimientos de dinero a los ciudadanos que reportaran a los miembros de las pandillas y todo aquello traído desde fuera de la comunidad, había logrado generar tal clima de terror y violencia que la confianza en el otro no era una opción. Cualquiera podía ahora ser un traidor, incluso aquel que los alimentó, educó y guió durante tantos años. Queda claro entonces que estas operaciones de paz ordenadas por la ONU para “salvar” a Haití de la violencia, no hicieron más que intensificar las divisiones internas, agregando enemigos al escenario y dejando a ciudadanos inocente expuestos a los vaivenes de esta lucha. Así, amenazado de muerte, Joseph Danticat se ve forzado a abandonar su comunidad sin aquellos registros que daban testimonio de lo que ahí algún día existió. Más aún, cuando logra llegar a Estados Unidos y es detenido en un lugar de tránsito para inmigrantes ilegales mayoritariamente haitianos, y le quitan todo derecho humano y muere como consecuencia de aquel maltrato, se entierran junto a él las memorias de este Bel Air que alguna vez fue el punto de inicio del primer país del Caribe liberado por los propios esclavos. Todo lo que queda es la imagen impartida por la prensa internacional, de una sociedad incapaz de gobernarse por sí misma, donde todos sus ciudadanos son violentos y se agreden unos a otros.

En definitiva, Uncle Joseph podrá no ser el modelo de intelectual crítico que desenmascara las tretas del poderoso y expone las verdaderas razones tras los diferentes pactos políticos, sin embargo podría decirse que él logró adecuar los principios de la función del intelectual a las circunstancias que le tocó vivir, para así intentar inscribirse como agente de cambio y voz de la memoria, sin tener que salir del lugar al cual deseaba transformar. Luchó contra el campo de poder dentro de su propio espacio, doblegando sus reglas sin romperlas, lentamente intentando incidir en él e instalar desde ahí el cambio. Lamentablemente, a pesar de los innumerables intentos, la creación de un espacio de contra público con bases discursivas y racionales, no es posible aún en Bel Air debido a la violencia y divisiones sociales que interrumpen y no dejan ver la realidad tras los disturbios; verdad que Edwidge Danticat intenta develar en esta novela.

Capítulo II

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, los grandes países reorganizaron sus estructuras políticas, económicas y sociales, tomando parte ya sea por Estados Unidos como el Imperio capitalista, o la U.S.S.R como el gran modelo comunista. De esta acomodación global no quedan fuera los países del Caribe, muchos de los cuales habían hace poco logrado independizarse – aunque bien precariamente- de los colonos europeos. Así, aprovechándose de la precariedad económica en que muchos países habían quedado tras la explotación colonia, Estados Unidos, a través de diversas organizaciones internacionales, intervino en los problemas políticos de muchas de las naciones caribeñas, para así sacar provecho económico de la segregación social y pobreza de los países en cuestión. Se articula entonces un nuevo tipo de dominación, diferente al de la época de la colonia, pero que de todas formas implica un campo de poder situado fuera del país en cuestión, donde el poder no es ejercido por una nación-estado si no por organizaciones globales. Este período de aparente libertad nacional, es denominado por Raphael Dalleo como

*poscolonialidad*¹⁷⁹, en cuanto, “is meant to convey the sense signified by the term “postmodernity” of the new context that goes beyond political status to include economic, social, and technological changes” (*Introduction*), en contraste con el término poscolonial, que solo alude a lo político y no a un cambio en la totalidad de la esfera pública.

En este período, el control no se ejerce siempre físicamente, como ocurrió en la modernidad, si no que se intervienen los discursos sociales de las diferentes esferas públicas en todos los niveles, a partir de los medios masivos de comunicación, con los cuales el intelectual debe combatir. Sobre la necesidad de mantener el poder y proteger los intereses económicos propios, se articula un discurso de ayuda y protección de los organismos internacionales hacia los países caribeños; discurso que las elites rescatan y validan, en cuanto les otorgan el poder económico y social. Por ello, en este período la función de los escritores es repensar los estereotipos de raza, clase, género y cualquier otro tipo de rasgo que implique una identidad social relacionada con la época de los escritores anticoloniales, quienes, sin intención, ayudaron a la conformación de la actual esfera pública: burguesa y exclusiva. Debido a lo anterior y a la creciente influencia de los medios masivos de comunicación, los escritores de la poscolonialidad perdieron el aura de autoridad que envolvía al intelectual anticolonial (Dalleo, cap. 7). Esto los sitúa en una difícil posición; la de encontrar el rol público de la literatura en una sociedad poscolonial, cuyas transformaciones sociales, políticas y económicas han exiliado al escritor de la esfera pública. Por eso, muchos de los intelectuales encontraron en los estudios culturales un espacio “to channel the utopian aspirations once invested in literature” (Cap. 8), mientras otros buscaron crear nuevos horizontes literarios a partir de la novela testimonial o de la inserción de la cultura popular en sus relatos, todos los cuales implican “nostalgic attempts to reconstruct the anticolonial relationship between writer and public while acknowledging its impossibility” (*Introduction*).

Con respecto a Edwidge Danticat, es notable el esfuerzo que ella realiza para recrear este vínculo de una manera estratégica, es decir, aprovechando su posicionamiento en el campo cultural y el conocimiento de las reglas, critica el mismo espacio que la acoge como escritora, sin perder por ello su legitimidad tanto en la academia como en el mercado. Podría decirse que son variadas las críticas políticas presentes en la novela, pero la más patente y la que desafía frontalmente la esfera pública en la cual está inserto el campo cultural al que ella pertenece, es la crítica en contra del gobierno de Estados Unidos. El hecho de que haya ganado variados premios, como el *National Book Critics circle Award For Autobiography*, y que la academia la reconozca como una excelente escritora, además de ser profesora universitaria, la sitúa en una posición privilegiada dentro del campo cultural, lo cual además legitima su discurso. Asimismo, muchas de sus novelas se han convertido en *bestseller*, lo cual le da la validación del mercado, logrando así romper el círculo academicista que excluye al público de la relación con la obra y atomiza el campo cultural. Esto último es de suma importancia para la autora, quien se esfuerza por conectarse con el público lector a través de la historia de sus novelas, de ahí que cuando se le pregunta si sus novelas y cuentos son un tratado político ella responde: “I hope it’s all that, but I think If I set out to write it that way, I’ll write a tract [...] I am first telling an engaging story that then leads people to think and question and possibly act for change” (Palmer 352). Claramente su foco está en incidir en la opinión pública a través de su literatura, aunque sabe que es un trabajo delicado y arduo dado que “a lot of readers facing my work have a load of stereotypes in mind. Some are willing to release them. Others are not” (347). Por eso, al escribir sus relatos, Danticat se sumerge en las reglas del juego, que conoce muy bien, y las utiliza de tal forma de poder, al mismo tiempo, entregar lo que se espera de una autora caribeña –una literatura personal, que se enfoque en su lugar de origen, comunique los problemas propios de esa área y cómo ella ha logrado conciliar su identidad- con una fuerte crítica política a la esfera pública y a la comunidad que constituye los propios lectores que la convirtieron en *bestseller*.

Para lograr esto, Danticat, utiliza una mezcla entre el testimonio (si lo vemos desde la perspectiva de la historia de su tío) y la autobiografía para desarrollar un contra discurso político que acusa y evidencia las injusticias cometidas por los organismos internacionales hacia Haití

¹⁷⁹ Dalleo lo llama *postcoloniality*, pero al no encontrarse una traducción oficial del texto, en este trabajo se utilizará la palabra *poscolonialidad* como su traducción al español.

poscolonial. Para ello, une los eventos familiares con los políticos, crea un entrelazado que deja en claro como los problemas políticos de Haití no son un abstracto, sino que es una realidad que afecta a personas particulares con identidades reales, como su Uncle Joseph, quien tuvo que huir de su hogar para evitar ser asesinado por las pandillas, o su padre, quien imbuido en una vida monótona y sin sentido, vivía con el temor de ser asesinado por los matones de la dictadura. Todos hechos particulares, que le sucedieron a personas con nombre y apellido y cuyas historias fueron presenciadas por la novelista, como nosotros podemos ver pasar frente a nuestros ojos la vida de nuestros familiares. No se trata aquí de arquetipos ni estereotipos, sino de personajes reales que representan el diario vivir de una comunidad determinada del Caribe¹⁸⁰. Es esta encarnación de los personajes lo que le otorga autenticidad a la historia en un momento en que las técnicas literarias han perdido fuerza al no representar a aquel sujeto subalterno a quien supuestamente se le estaba otorgando voz por primera vez. De ahí que, al comienzo de la novela, ella aclare: “I write this things now, some as I witnessed them and today remember them, other from official documents, as well as the borrowed recollections of family members. But the gist of them was told to me over the years, in part by my Uncle Joseph, in part by my father [...] this is an attempt at cohesiveness” (Danticat 25-6). Establece con estas palabras la autenticidad de los hechos, por eso además no aparecen en su historia personajes de la elite mulata, ni la vida privada de los políticos y militares, pues no corresponden a la historia personal de la escritora en Haití.

Al escribir sobre la problemática haitiana, Danticat no deja que el público olvide la existencia y el sufrimiento del país o que se deje guiar por los comentarios de la prensa o discursos oficiales de los organismos internacionales. Ella entrega el otro lado de la historia, el que no alcanza a llegar a los demás países, transformándose así en la voz de aquel que no puede hablar, como su tío, de quien se había vuelto doble interprete “both from silence to voice and Creole to English” (Danticat 129). Le da voz al que no tiene, al que se le ha silenciado por que no se le entiende o porque su versión de los hechos devela realidades que no se quieren mostrar. Por eso además la autora escribe en inglés, pues sabe que si bien no es su idioma primero, es el idioma que le da tanto la posibilidad de llegar a un mayor número de personas, como de pelear en el campo de batalla del enemigo utilizando sus propias armas. Por eso, a lo largo de todo el relato se cruza como un constante un contra discurso que pone en tela de juicio el discurso oficial de la participación “altruista” de Estados Unidos en los conflictos haitianos desde los años cincuenta hasta ahora. Para ello, Danticat realiza una conversión de sentido y de valor a los acontecimientos históricos y familiares, al hacerlos objetos de reflexión y material de su novela, procesándolos de acuerdo a las reglas del campo cultural y de su relación con el campo de poder.

De ahí, sin expresarlo directamente, si no remitiéndose a hechos familiares, visibiliza cómo Estados Unidos, a través de los organismos internacionales como la ONU o el Banco Mundial, ha utilizado y manejado al gobierno de Haití para lograr sus propósitos económicos, incluso a veces haciendo caso omiso de la violencia dentro de la isla. Ejemplo de ello es que durante la era de Duvalier, donde la represión era absoluta y había temor e inestabilidad, los organismos internacionales no intervinieron, pues no era ni un gobierno socialista, como Figolé, ni interfería con el capitalismo, pues al país podían importarse zapatos y prendas que incluso dejaron sin negocio a la manufactura nacional, como ocurrió con el padre de Edwidge, quien prosperó como sastre “until the 1960s, when used clothes from the United States [...], became readily available” (Danticat 49). Asimismo, cuando después de que derrocan a Aristide por no respetar los acuerdos con los organismos internacionales, suceden una suma de actos violentos en manos del ejército de la ONU, donde miles de vecinos de Bel Air mueren, siendo testigo y víctima de este suceso el tío de Edwidge, el discurso oficial se refirió al tema anunciando que sólo dos personas murieron durante la operación. (Danticat 178). Sin embargo la autora, a través del testimonio de su tío, recrea el otro lado de la historia “undoes history as it has been written by preserving subjective, non-chronological accounts of her family’s recollections of historical and

¹⁸⁰ Incluso, en una entrevista que le hacen respecto a otras novelas, ella es enfática respecto a sus personajes y responde frente a la pregunta de si son arquetipos: “Maybe some novelists think like this, but I don’t think of my characters as archetypes. I think of them as people, individuals like you and me. Otherwise, I’d be writing myth and not the types of stories I do” (Palmer 349).

political incidents as well as every day violence” (Dufault 100). Por eso es tan importante la escena donde su tío, obsesivamente salía todas las mañanas a reconocer los cuerpos mutilados en las calles, escribiendo en su libreta los nombres de cada uno de ellos, personalizando así estas muertes, dándoles un rostro y una historia, la cual su tío conocía bien.

Por otra parte, el contra discurso de la autora también se enfoca en revisar y reconstruir el estereotipo de Haití que se ha ido construyendo en el resto del mundo. Estereotipo que no ha hecho más que ayudar a Estados Unidos a perpetuar su dominio sobre dicha nación. De ahí que a los medios de comunicación lleguen reportes altamente racistas como el siguiente: “<<It is a physical sweep of the streets>>, Daniel Moskaluk, the spokesman for the UN trainers of the Haitian police, will later tell the Associated Press, <<so that we can return to normal traffic in this area, or as normal as it can be for *these*¹⁸¹ people>>” (Danticat 172). ¿Qué se refiere al decir “*these people*”? Danticat no lo responde directamente, pues como ella bien sabe, lo conveniente no es un ataque frontal, si no de soslayo dar una respuesta, mostrando personajes que no quieren violencia, sino paz y prosperidad para su nación, como ella, Uncle Joseph o Marie Micheline, quien muere como resultado de fuego cruzado entre diferentes facciones de los militares. Ejercicio que tanto caos ha causado en Haití y que fue entrenado por los Estados Unidos en la época de la *United Fruit Company*. Tal como presenta un periodista respecto a su muerte, Marie Micheline “was in many ways a reflection of Haiti and its potential, a flicker of light frustrated in its attempt to shine” (Danticat 135). Finalmente, lo que subyace toda la historia es quién es el real responsable de que estos intentos de “luz” sean frustrados. Creo que Danticat lo resume claramente cuando, en la novela, expresa la vivencia de Leoné

Like my uncle, Leoné had spent her entire life watching the strong arm of authority in action, be it the American marines who’d been occupying the country when she was born or the brutal local army they’d trained and left behind to prop up, then topple, the puppet governments of their choice. And when the governments fell, United Nations soldiers, so-called peacekeepers, would ultimately have to step in, and even at the cost of innocent lives attempt to restore order (171).

Es decir, no hay duda en la novela que la intervención internacional, a través de la violencia física y simbólica ha ido destruyendo a la comunidad haitiana, socavando cualquier posibilidad de surgimiento social o económico. Esto es lo que Danticat quiere reflejar en su autobiografía, cómo al reconstruir su vida, debe incorporar en sí, como parte de su identidad, esta violencia que le es constitutiva a un nivel personal y familiar. Mas no es sólo la reconstrucción de su identidad lo que para ella es importante, sino la posibilidad de devolverle a la literatura la su posición en el espacio público como una herramienta de cambio, lo cual logra de forma extraordinaria al validar su contra discurso con la autobiografía.

Conclusiones

A lo largo del análisis de la novela *Bother I’m dying*, se han perfilados dos tipos de intelectuales, cada uno forjado de acuerdo al entorno en que se desarrolla y a la posición que ocupa en el campo en el cual se desenvuelve. Por una parte, encontramos a un tipo peculiar de intelectual como lo es Uncle Joseph, quién decide quedarse en Haití porque “exile is not for everyone. Someone has to stay behind, to receive the letters and greet family members when they come back” (Danticat 140). Sin embargo con esta decisión, él también limita su posibilidad de acción como intelectual, pues se encuentra en un campo cultural sesgado, donde la elite mulata sostiene el poder económico, político y cultural, que ha creado un campo de poder con un *habitus* altamente excluyente y segregador. De todas formas, él logra conformar un espacio estratégico para que los marginados puedan validar su identidad y así a partir de la conformación de una comunidad cohesionada, incidir en las políticas del país.

¹⁸¹ La cursiva es mía.

Por otra parte, Danticat, quien se muda de Haití y se radica en Estados Unidos, aprovecha su posición como intelectual destacada, para demostrar a partir de su narrativa cómo la identidad grupal o nacional es una realidad construida (Said 53) y que la literatura es un espacio aún válido para construir, deconstruir y reconstruir identidades. Al mismo tiempo, maneja el *habitus* del campo cultural al cual pertenece y comprende que un ataque frontal no es la estrategia adecuada para generar este cambio, lo cual no la detiene, sino que la lleva a la comprensión de que si bien los escritores son los que ayudan a definir las reglas del campo literario, entonces, ella debe manejarlo para cambiar su rango de posibilidades. Al mismo tiempo, nosotros como lectores, debemos entender que un “close reading of the work of particular writers can show both how they understand the position available to them and how they work to change the range of possibilities” (Dalleo, *Preface*).

En definitiva, a través de la novela, Edwidge Danticat actúa como puente entre los que se quedan y se van, dándole un enfoque distinto a lo que normalmente se ha dado en los estudios culturales, donde se ha validado y analizado el efecto del exilio en los sujetos desarraigados y que viven en territorios que no les pertenecen de “nacimiento”, pero no se ha puesto el énfasis en descubrir ya sea cómo se apropian de estos lugares a partir de las vivencias y los lazos afectivos que ahí desarrollan o cómo utilizan ese espacio ganado para denunciar lo que ocurre en sus tierras de origen.

Bibliografía

- Bourdieu, Paul (2002). “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessor: 9-50. Impreso
- _____ (1997) . “Para una ciencia de las obras”. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama: 53-90. Impreso.
- Dalleo, Rapahel (2011). *Caribbean Literature and the Public Sphere. From the plantation to the postcolonial*. Virginia: University of Virginia Press. Archivo Kindle.
- Danticat, Edwidge (2007). *Brother, I'm Dying*. Nueva York: Vintage Books. Impreso.
- Dufault, Roseanna (2010). “Edwidge Danticat’s Pursuit of Justice in *Brother, I’m Dying*”. *Journal of Haitian Studies. Special Issue on Re-Conceiving Hispaniola*. 16.1: 95-106. Archivo PDF.
- Fouron, Georges y Nina Glick Schiller (1996) . “Haitian Identities at the Juncture Between Diaspora and Homeland”. *Center for Migration Studies special issues*. 13.4: 127-160. Impreso.
- Fraser, Nancy (1997). “Pensando de nuevo la esfera pública”. *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición <<postsocialista>>*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores: 95-133. Impreso.
- Hall, Stuart. “Introducción: ¿quién necesita <<identidad>>?” *Cuestiones de identidad cultural*. Ed. Stuart Hall Y Paul du Gay (2003). Buenos Aires: Amorrortu editors: 13-39. Impreso.
- Palmer Adisa, Opal (2009). “Up Close and Personal: Edwidge Danticat on Haitian Identity and Writers Life”. *African American Review*. 43.2: 345-355. Archivo PDF.
- Said, Edward (2007). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Debate. Impreso.

TERRITORIALIDADES DEL CARIBE: UNA SERIE ENTRE EL CARIBE Y EL ATLÁNTICO

Nancy Calomarde
Universidad Nacional de Córdoba

En su artículo, “La vuelta de Cuba a las Américas”, del pasado 25 de febrero, publicado en el diario madrileño *El país*, Rafael Rojas, uno de los más destacados intelectuales del exilio cubano, afirmaba- a propósito del acercamiento entre la Casa Blanca y La Habana- que inicialmente la ideología nacionalista revolucionaria cubana había pensado a Cuba como un país ubicado en la frontera entre las dos Américas. Las voces más radicales de esa tradición iniciada con Martí, no descuidarían la preocupación por la independencia insular, independencia especialmente respecto del siempre acechante intervencionismo de Estados Unidos, sin llegar a la fractura diplomática o a la confrontación militar. La última opción, la de una ruptura bilateral con Washington, carecería de antecedentes históricos hasta 1960 y solo se podría explicar en el contexto de la Guerra Fría y la alianza de la dirigencia revolucionaria con Moscú, afirma Rojas.

Debajo de esa trama en un texto de ocasión, pueden escucharse las voces de una intensa polémica cubana, muchas veces desatendida, en uno de sus matices. Una prolífica bibliografía se ha ocupado desde diferentes perspectivas de repensar el lugar geopolítico y geocultural de la isla, su carácter insular, su signifiante bifronte de puerta de acceso a “la otra” América, sus cruces, hibridaciones y ambigüedades: Cuba es la cárcel- norteamericana de Guantánamo pero está también la isla cubanoamericana de Miami. La isla ha sido pensada, además, como la actualización del paraíso terrenal que desde el relato de las crónicas construyó el mito de la (segunda) isla del descubrimiento. También ha sido estudiada como el territorio épico de la revolución latinoamericana: desde la isla se proyectaría a todo un continente la gesta política, un modelo propio y alternativo de sociedad y de estado. Ahora bien, dentro de esa trama, y pese a la desatención de la crítica, una sesgada línea de lectura, ha atravesado las discusiones. Se trata de una operación que articula el discurso letrado cubano en torno a un repertorio de imágenes, metáforas, argumentaciones y sentidos respecto de la localización de la isla dentro de dos universos contiguos aunque leídos principalmente como antitéticos. Dicha operación modula un discurso idiosincrático que ubica a Cuba en el espacio imaginario del Caribe o en el espacio imaginario de Atlántico. El carácter liminar y acuático del insularismo configurado en el cruce oceánico habilita, no solamente una zona de proximidades territoriales y sentidos históricos de pertenencia, familiaridad, comunidad, sino -de modo sobresaliente- una determinada configuración geocultural que proyecta una genealogía, un sistema de alianzas y un universo de sentidos peculiar respecto a las experiencias de territorialidad.

El autor de *la isla sin fin*, al retomar la noción de frontera, actualiza algunas de esas voces del pasado, un repertorio de textos que piensa el lugar de la isla como frontera-nexo entre las Américas. Así concebida, a partir de una serie de metasignificantes que organizan una constelación de ideas, proyectos estéticos y políticos y diversas formas de discursividad, la ubicación de Cuba en el genotexto Atlántico permite un doble operación: por una parte construye una genealogía occidentalizadora y cosmopolita que selecciona cierta idea de la excepcionalidad insular “la isla distinta en el cosmos o la isla indistinta en el cosmos” de Lezama; pero también cierta familiaridad cósmica con otras experiencias geoculturales: la idea de “nuestras islitas” (para referirse a la hermandad cubano española) de María Zambrano (1948).

Esa rica red que la cultura letrada interroga en un abigarrado abanico de textualidades, se ordena en tenso dialogismo con la otra versión de la insularidad cubana forjada en la imaginación del Caribe. Regresar a Cuba al espacio simbólico de las Antillas, vale decir, al Caribe, a esa otra tradición del pensamiento ensayístico y literario, implica también modular una experiencia sobre la territorialidad insular desde una matriz radicalmente otra. En esta otra serie, los metasignificantes que van adhiriendo y complejizando la lectura pueden ordenarse en la secuencia base: Cuba-Caribe-Caníbal-cuerpo, ritmo, inmanencia, África, raza, soledad. Guillén y Piñera, enmarcan esta constelación sin agotarla, una tradición cuyo texto probablemente más

paradigmático sea el de 1971, *Calibán*, de Roberto Fernández Retamar. Recordemos, por otra parte que se trata de una tradición que no estuvo exenta de contradicciones a la hora de procesar su sentido en el discurso revolucionario y que si bien Retamar cifró y universalizó esos contenidos asumiendo-invirtiéndolo el lugar del monstruoso Caribe-caníbal- Caliban, Vitier- el otro intérprete y operador ideológico del discurso revolucionario- la vio como regresiva, tanto que para 1948 había procurado sortear ese peso muerto de la cultura cubana con el mito de la teleología insular.

Por otra parte, estas tramas casi nunca se han dado de manera transparente ni carecido de múltiples contaminaciones. Vale la pena retomar, las tensiones sobre ambos paradigmas que registra la revista de *Orígenes* a los largo de sus doce años de vida. La idea de la insularidad resulta central en el sistema poético del mundo que organiza Lezama, es la isla que despierta a la poesía con el grupo Orígenes, vale decir renace al sentido y modula el mito. Ahora bien esta visión se tensa violentamente con otras versiones que cohabitan. Tal el caso de Virgilio Piñera, representante conspicuo de la tradición de la intrascendencia, del no, de isla como cuerpo, del Caribe, una posición que haría pública muy tempranamente con el poemario de 1942, *La isla en peso*. En el poema *Isla* donde

Se me ha anunciado que mañana,
a las siete y seis minutos de la tarde,
me convertiré en una isla,
isla como suelen ser las islas.
Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,
y poco a poco, igual que un andante chopiniano,
empezarán a salirme árboles en los brazos,
rosas en los ojos y arena en el pecho.
En la boca las palabras morirán
para que el viento a su deseo pueda ulular.
Después, tendido como suelen hacer las islas,
miraré fijamente al horizonte,
veré salir el sol. La luna,
y lejos ya de la inquietud,
diré muy bajito:
¿así que era verdad?

En 1944, una nota de Pérez Cisneros dedicada a comentar la obra de Portocarrero, en el primer número de la revista *Orígenes* señalaba:

Todo indica que muy pronto diremos lo atlántico como hemos dicho lo mediterráneo. El océanos nos **trae en suspenso todas las culturas**; las olas roen y destrozan nuestro promontorios ilógicos; llenan el mar todos los ríos interiores. Y el mar les da la sal y les da la vida. (Pérez Cisneros, 1944:45)

La teleología Atlántica que inscribe la nota “todo indica que muy pronto...” hace ostensible la conciencia cultural de un grupo destinado a forjar una utopía transhistórica y transgeográfica capaz de desplazar la hegemonía mediterránea por la de un mundo reunido bajo otra lógica. Se trata de una lógica que no desplaza del centro a la vieja Europa sino que la reinventa bajo un sistema nuevo sistema de alianzas. Es eso lo que permite la utopía Atlántica: unir América con Europa bajo el signo desjerarquizador de una diálogo entre pares. El mar aparece dibujado en su doble movimiento: por un lado corroe “los promontorios ilógicos” de una cultura encerrada, aislada, excesivamente insular y por otro lado revivifica trae “la sal y la vida”. La contracara de “la maldita circunstancia del agua por todas partes” piñeriana, del mar como artífice del aislamiento y la condena a ser solo cuerpo caribeño. Agrega el autor: “Si el interior es “río perdido en la arena”, río desangrado, “provinciano”, la cultura atlántica sería “confusión y mezcla” que es lo mismo que decir “vitalidad” (45). En este mapa, La Habana constituye la paradigmática ciudad atlántica, “emulsión ideal de tres continente realizado por cables

submarinos y compañías de barcos, como la vía romana costera realizó en otros tiempos el braceaje de África, Asia y Europa” (45).

El conjunto de esa mezcla vivificante que Pérez Cisneros lee en la obra de Portocarrero es lo que le permite concluir que “Solo con lo atlántico abarcamos a la vez la línea nórdica, lo monstruoso románico, lo barroco español, el hieratismo indo-mexicano, el romanticismo emotivo criollo, la rigidez bizantina, lo depurado gótico, la asepsia novecentista, todos presnetes y vivos en esta obra” (46). La operación de sacar a la isla de la tradición caribeña implica sustraerla de la condena al aislamiento, a repetirse a sí misma, a mirarse las entrañas, a corporizarse. Implica también desplazarla de la herencia de “bruma, confetti, vermina, podredumbre y descuartización hacia una cultura de “acordes, religiones, sumas y simultaneidad”

Vivifica y destiñe, religa en otra trama las experiencias culturales de sujetos de otras geografías, la tradición atlántica, la tradición de los hombres que hacen *Orígenes* inventa otra isla, otro dibujo y tonalidad como los que percibe en la obra comentada, donde grieta, lodo, transparencia y cristal, “cuajan” en la obra como en la cultura, sin hacer síntesis, coagulan en un lugar otro que transforma sin anular las diferencias:

Atlántico que lo destiñe todo. Atlántico teñido de barroco español, iluminado a la vez por una luceta de medio punto románico y por el puro esplendor del Malecón al mediodía (46)

El flujo y el diálogo que el artículo plantea pone en escena el reemplazo de una lógica de lo sucesivo por otra de la simultaneidad, vale decir entra en sigiloso diálogo con artículos del mismo número, especialmente con el editorial en el que los directores afirmaban estar en contra de la dilatada vastedad de un mundo cuantitativo y sucesivo, de herméticas forma de clausura y de dionisiacas descargas populares, frente a ese universo el hombre de letras debe operar “su fiera selección”. Frente al aislamiento, “el fragmento y la desventura de habitar con tristeza sus porciúnculas”, los editores proponen otra aventura, otra forma de nutrición (9). Esta operación hace visible el sistema través del cual están gestando el proyecto de *Orígenes*, sistema que integra no solamente el mito de insularismo tan caro a Lezama, sino también la noción de barroco como programa cultural que terminaría de cuajar en el trabajo de 1957, *La expresión americana*.

En efecto, la nota se ubica en el centro de una cartografía de la territorialidad cubana que no ha dejado de producir intervenciones. El texto de 1937, de autoría lezamiana pero producto de un diálogo, *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, configura una de las matrices fundacionales de esa genealogía: la idea de cultura litoral, desde la isla distinta en el cosmos o la isla indistinta en el cosmos de Lezama, hasta las isletas de María Zambrano, están sintetizadas en el proteico coloquio.

El segundo texto dentro de esta superpobalada serie en el que me detendré, se publica en un año crucial para Cuba y para el mundo, 1989: *La isla que se repite*, libro de ensayos que permitió la consagración de su autor, Antonio Benítez Rojo, residente en Estados Unidos desde 1980. Desde un locus diaspórico y en el contexto de una profunda reevaluación de los discursos culturales de la tradición cubana, el trabajo se organiza en una factura crítico-ficcional que somete a una operación deconstructiva y resemantizadora ambos legados. En el texto, una serie de líneas teóricas asociadas a las teorías de la posmodernidad, resultan combinadas con elementos provenientes de la deconstrucción y la semiología (propios de los ochenta). Esa clara adscripción se rearticula en el uso de un lenguaje que acusa su cuño teórico. A través de diversas operaciones, el Caribe se configura en torno a una serie de nociones tales como *metaarchipiélago*, *performance* y *caos*, *free-play*, *supersincretismo* y *ritmo-polirritmo*. La visible pregnancia de autores como Francois Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Paul de Man se combinan en una propuesta que, desde una estrategia lúdica y metafórica, reelabora nociones provenientes de la teoría científica del caos. Por último, como ha señalado De la Campa “su comprensión del Caribe deriva sobre todo de su previo conocimiento histórico del Caribe colonial: sincretismo, mitos religiosos e iconográficos, así como del anclaje filológico que desempeña para abordarlos” (De la Campa: 23).

El lúcido trabajo del autor de *El Caribe y su apuesta teórica* rastrea las fuentes del ensayo de Benítez Rojo: la tradición novelística cubana (Carpentier, Sarduy, Cabrera Infante) y la crítica

producida en la academia norteamericana (González Echevarría, Enrico Mari Santí y Gustavo Pérez Firmat). Sin embargo, y a pesar de que el mismo texto dedica sendos ensayos a Fernando Ortiz y a Guillén, su lectura no repara en lo que- a mi juicio- configura la matriz discursiva del pensamiento sobre la territorialidad insular en la tradición cubana: la tensa discusión del ensayismo literario (aunque no de modo excluyente) en torno la pertenencia de Cuba a la geocultura oceánica. Dentro de esa tradición, Ortiz, con la noción de transculturación tanto como con la zaga de textos dedicados a estudiar la cultura de los afrodescendientes en el Caribe, configura un punto de inflexión.

La interpelación a la pertenencia de Cuba a esos campos antagónicos, estuvo presente desde el ensayo de fines del XIX, atravesó el debate vanguardista de antropólogos, historiadores, escritores, ha sido reinventado en la modernidad-contramodernidad origenista y en el proyecto cultural de la revolución. Más tarde, los procesos migratorios en su incesante crecimiento durante la era postrevolucionaria configurarían una trama de intelectuales diaspóricos que piensa a Cuba desde un lugar de enunciación paradójica, ya que a partir de la dislocación espacial no ha dejado de resemantizar esas tradiciones y proponer su relectura, haciendo interceptar las matrices en pugna de la tradición intelectual cubana con la red de discursos teóricos y académicos que circulan en las metrópolis desde las que dialogan.

La isla que se repite, si bien se detiene en algunos episodios del Caribe anglófono, está centrado en un repertorio de textos cubanos y en especial en las tradiciones en pugna. La crítica literaria y las cartografías sociopolíticas provenientes de las ciencias sociales configuran el terreno sobre el cual se organiza la textualidad. Desde ese lugar, Benítez Rojo se propone una relectura del Caribe a partir de pensar lo insular- en rigor, su verdadero objeto de reflexión es la isla de Cuba- como metaarchipiélago vale decir como un puente entre islas que conecta de manera asimétrica América del norte con América del sur. La marca que rearticula esa experiencia cultural común estaría dada en la experiencia del Caos, entendido como heterogeneidad, complejidad, dinamismo, tensión: un conjunto discontinuo de “condensaciones inestables, turbulencias, remolinos, racimos de burbujas, algas deshilachadas, galeones hundidos, ruidos de rompientes, peces voladores, graznidos de gaviotas” (433). La noción de caos implica el doble movimiento de desorden, lo que bulle en la naturaleza, y ciertas regularidades dinámicas que se repiten globalmente. Vale recordar que Lezama hablaba del barroco inserto en un doble movimiento de tensión y plutonismo, ruptura y reorganización dinámica e inestable de las partes en un nuevo todo precario. Para Benítez Rojo la idea de Caribe implica un proceso que desatiende la teleología en función de dinámicas que absorben lo marginal, lo residual, incoherente e impredecible. Hace interceptar a esa lógica de la fuga, la regularidad necesaria ínsita en la trama de la conservación. Se trata de una isla que “se repite” dentro de la dinámica de la inestabilidad, en el envés de un discurso de la diferenciación incesante y su paso hacia la nada. La noción de Caos le permite eludir el riesgo de la disolución, recuperando a la vez cierto movimiento cosmopolita que le sirve para expandir la cultura cubana: para entenderla en su pulsión de apertura y a la vez en su movimiento centrípeto- a la manera del plutonismo lezamiano- reunir, religar provisionalmente las diferentes geoculturas de las que se conforma ese metaarchipiélago: “desplegándose y bifurcándose hasta alcanzar los mares y tierras del globo, a la vez que dibuja mapas interdisciplinarios de insospechados diseños” (434)

Sin embargo la metáfora geográfica adquiere en su análisis una nueva figuración mítica, despojando a la Isla lezamiana de su excepcional cuasi ontológica “la mar violeta añora el nacimiento de los dioses/ nacer es aquí una fiesta innombrable”, pero también dislocándola de su contracara, la isla de la negatividad desnuda piñeriana, el pueblo mudo, la isla trágica. Pasado por el sesgo de la teorías poestructuralistas y de la lectura de deleuziana, el ensayo del Benítez Rojo reelabora lúcidamente esos pretextos que le provee la tradición. La construcción de la otra idea-metáfora, el “metaarchipiélago” opera reapropiándose del carácter mítico, la reinventa como isla-centro pero a un tiempo impide su fijación. Esta isla no es ninguna de las islas que conocemos, afirma Benítez Rojo. Ni Jamaica ni Aruba ni puerto Rico, ni Miami ni Haití ni Recife, se trata de una Antilla Hipotética y por ello imposible de fijar. Al eludir toda forma de localización y de geografía, la vuela categoría transhistórica y transgeográfica. Como la Héléade o el gran archipiélago Malayo, esta isla mítica atraviesa casi toda la geografía global, y puede encontrarse tanto en Sevilla como en un suburbio de Bombay, “en una fonda cantonesa de 1850,

en una almacén de Burdeos en tiempos de Colbert, en una discoteca de Manhattan y en la saudade existencial de una vieja canción portuguesa” (434).

El nuevo cosmopolitismo que diseña el texto integra al diálogo entre las Américas y a ellas con Occidente, el sistema de heterogeneidades culturales que configuran la forma de la otredad insular. Como se advierte, la operación de Benítez Rojo negocia por una parte con el lugar de la excepcionalidad insular y por otra con su apertura: la metáfora del metarchipiélago le permite a la vez inscribirse como punto de conexión entre las dos Américas y aproximarse a Occidente. Al tiempo que hace pesar sobre esa noción de isla la tradición del mito, desagregándola de la cadena de referentes empíricos la vuelve matriz fundadora de metáforas. De este modo, la metáfora viene a interpelar la tradición del insularismo en de sus dos vertientes, principalmente reordena la serie de isla-mito aunque dislocada de la pulsión teleológica.

No se propone trazar un nuevo mapa como entre las los Américas porque los mapas de orden terrestre y pragmático solo sirven para la geopolítica de las estrategias militares y financieras que remiten a una primera lectura del mundo. Sino propone funcionar como lectura otra, como huella de esa “cierta manera” de la caribeñidad y rearticular en una lectura metafórica el mito y la historia, los procesos complejos de diseminación- interiorización, de plantación, esclavización, mercantilismo, migración y violencia que atraviesa a la región y que lo conecta a la tradición de la Insularidad caribeña con la historia global. Afirma Benítez Rojo:

(...) el enchufe que cuenta es el que hace la máquina Caribe cuyo flujo, cuyo ruido, cuya complejidad atraviesa la cronología de las grandes contingencias de la historia universal, de los cambios magisteriales del discurso económico, de los mayores choques de razas y culturas que ha visto la humanidad (435)

Por último, el trabajo propone también una contralectura de la tradición Atlántica desde una perspectiva poscolonial al hacer visible los procesos de dominación política y económica que incluyó ese paradigma. Desde dicha economía discursiva del Atlántico, se construye la máquina Caribe, basada en la economía de la plantación como modelo económico, político y cultural. Instalada en el Caribe y acoplada al Atlántico y al Pacífico desde el siglo XV, la máquina consolida un sistema capitalista global desde los inicios de la modernidad hasta el presente, produciendo millones de esclavos africanos además de una red económica y política que vincula a India, China, capitalismo mercantil e industrial, subdesarrollo africano, guerras imperiales, rebeliones revoluciones, dictaduras y “un estado socialista no libre”, concluye el ensayista.

Seamos realistas, el Atlántico es hoy el Atlántico (con todas sus ciudades portuarias) aunque alguna vez fue producto de la cópula de Europa- ese insaciable toro solar- con las cotas del Caribe; el Atlántico es hoy el Atlántico- el ombligo del capitalismo- porque Europa en su laboratorio mercantilista concibió el proyecto de inseminar la matriz caribeña con la sangre de África; (...) (436)

Coda

Eludir la dictadura de la geografía, imagina Benítez Rojo; o bien volver a la ella para pensar desde metáforas espaciales y metáforas de movimiento que mitigan el peso avasallador de la teleología insular, tal como imagina Iván de la Nuez:

Comienza un punto en que el arte aparece como una geografía para circunnavegar, para entender ese asunto delicado que es el de saber estar en el planeta. Y al revés, se torna al punto fundador del espacio cubano, en el que la geografía –una ciencia bastante despreciada por la modernidad insular– operaba como un arte para morar en el mundo. Así lo entendió nuestro primer cartógrafo, Martín Fernández de Enciso, quien en su *Summa Geografica*, escrita en el lejano siglo XVI, nos adelantó que la suya era una obra que trataba “largamente del arte de marcar” (1997: 137).

Las huellas de ese arte de marcar permite armar una genealogía ensayística, literaria y crítica permite también reponer esas discusiones en un conjunto de trabajos académicos recientes, donde conviven discursividades tan disímiles como el imprescindible trabajo de Ana Pizarro, *El Caribe un archipiélago de fronteras fluidas*, la línea de los Estudios Transatlánticos que organiza por Julio Ortega- donde las problemáticas del Caribe y su transterritorialidad ocupan un sitio destacado-o “Próspero y Calibán, capítulo sorpresa”, un artículo de diciembre último De la Nuez a propósito del todavía hipotético postbloqueo.

Las huella de la antigua discusión Caribe o Atlántico continúan susurrando en tantísimos textos y configuran las marcas de una inconclusa conversación cubana, “*envés de la trama*” que imagina aquél lugar interoceánico en el mundo y las rutas de los caribes transterritorializados lidiando con la saturada discursividad insular “ese momento en el que Calibán, percatado de la inutilidad de su lucha, opta por abandonar la ínsula y atraviesa el océano para explorar, sobrevivir, dejando algún rastro en el mar” (de la Nuez, 1997: 150).

Bibliografía

Benítez Rojo, Antonio (1989) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.

De La Campa, Román (2012) *El Caribe y su apuesta teórica*, en <http://www.celarg.org.ve/>. Fecha de consulta 23 de mayo de 2015.

De La Nuez, Iván (1997) “El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura de los noventa”, en *Encuentro*4-5, pp 137-150.

Fernández Retamar, Roberto (2004) “Calibán”, en *Todo Calibán*, Buenos Aires: Clacso.

Lezama Lima, José “Noche insular, jardines invisibles”, *Obras Completas*, México: Aguilar.

----- (1975) *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, en *Obras Completas*, México: Aguilar.

----- (1975) *La expresión americana*, en *Obras Completas*, México: Aguilar

Perez Cisneros, Guy (1944) “Lo atlántico en Portocarrero”, *Orígenes N°1*, pp 44-45

Piñera, Virgilio (2000) *La isla en peso. Obra Poética* (ed. Y comp. De Antón Arrufat), Barcelona: Tusquets.

Rojas, Rafael (2015), “La vuelta de Cuba a las Américas”, en diario *El país*, 25 de febrero, pp 2-3.

Zambrano, María (1958) “La Cuba secreta”, *Orígenes N°20*, pp 63-69.

DEL EXILIO A LA EMIGRACIÓN: LA (RE) CONSTRUCCIÓN DE LA CUBANIDAD EN EL CINE A PARTIR DEL PERÍODO ESPECIAL

Lic. Anabella Castro Avelleyra
Universidad de Buenos Aires

Ambrosio Fornet (2001) reflexiona sobre la visión “simplista y maniquea” que las obras artísticas expresaron durante largo tiempo en torno al tema de la migración. “El que se iba, dejaba de existir, simplemente; desaparecía de mi vista y de mi vida; se convertía en un fantasma”, sostiene. Y se pregunta, “¿También nosotros, vistos o evocados desde allá, adquiríamos esa cualidad fantasmal?”. “Lo cierto es que nos alimentábamos de negaciones recíprocas, como si yo sólo pudiera afirmar mi identidad negando la tuya, que por lo demás no era tan distinta de la mía” (Fornet, 2001). Así, la identidad del cubano insular se definía por la negación de la del emigrado. Esto comenzó a modificarse a partir de la crisis económica que debió afrontar Cuba como consecuencia de la caída de los socialismos reales y el ingreso en el Período Especial en Tiempos de Paz. Mauricio Álvarez Arce (2006) señala que en la década del noventa el gobierno cubano encontró la “necesidad de matizar la imagen del emigrado no como ‘exiliado’, sino como comunidad externa con vínculos familiares y sociales en su país de origen” (Álvarez Arce, 2006: 37). Consideramos que este viraje lexical se explica por el intento desde el Estado de configurar una comunidad más amplia e inclusiva para afrontar las incidencias negativas de la crisis sobre la sociedad y la gobernabilidad. Así, la afirmación de identidades positivas aparece como consecuencia favorable de los problemas económicos que azotaron al país. Esto se manifestó a su vez en el cine, donde se podrían señalar tres momentos en el tratamiento de la temática: el primero, marcado por la des-estigmatización del migrante y la empatía promovida entre personaje y espectador, en *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993); el segundo, caracterizado por el retorno del emigrado y la reconciliación propuestos por *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001); y el tercero, en el que la circulación y la constitución de identidades transnacionales parecen estar a la orden del día, como lo demuestra el film *Amor crónico* (Jorge Perugorría, 2012).

Fresa y chocolate. Des-estigmatización y empatía.

Para estudiar cómo los procesos migratorios inciden en la configuración identitaria es necesario, en principio, revisar el concepto de nación, quebrando barreras geográficas y conceptuales. Como señala Liliana Suárez Navas (2008), son importantes los aportes de Benedict Anderson (1993), quien permite pensar a la nación y el nacionalismo como construcciones socioculturales, rompiendo con nociones territorializadas. En *Fresa y chocolate* el concepto de *cubanidad* implica una construcción de tipo sociocultural, a partir de las características del personaje de Diego (Jorge Perugorría), sobre todo en lo que refiere a su formación intelectual. La nación cubana parece construirse a través de las fotografías y objetos que pueblan las paredes de La Guarida (hogar de Diego) y que aluden a los principales referentes culturales del país, comenzando por José Lezama Lima. El ingreso de David (Vladimir Cruz), un revolucionario ortodoxo, en ese espacio y en la vida de Diego pone de manifiesto la voluntad de configurar un concepto de comunidad más extensivo. A medida que el contacto y los mecanismos de comprensión entre ambos personajes se profundizan, David suma a la pared su propia concepción de la *cubanía* (imágenes revolucionarias) y en este encuentro se va construyendo una *cubanidad* más amplia e inclusiva. La película narra la historia de Diego, un intelectual homosexual que, siendo partidario de la Revolución, intenta hacer escuchar algunas críticas a las autoridades. Esto lo empuja a abandonar el país, pero el vínculo creado entre el personaje y el público hace que no se lo vea como un anti-cubano. Su partida produce un quiebre en el modo de representación de la

problemática en el cine, debido a la profunda empatía que el espectador establece con el protagonista. Désirée Díaz (2008) sostiene, respecto a este personaje, que

(...) lo que en otro momento hubiera sido impugnado totalmente, cuando los que partían eran calificados todos, indistintamente, como “gusanos”, “escorias” o “vendepatrias”, provoca ahora una identificación emocional, una simpatía. Si hay algo que queda bien claro es que Diego no es un vendepatrias y, de esta manera, el filme no solo propicia la revalorización de muchos que tomaron la decisión de partir o se vieron compelidos a hacerlo, sino que erosiona el discurso político que identifica la permanencia en la isla con la nacionalidad (Díaz, 2008: 180).

Así se produce la des-estigmatización del migrante, que ya no es necesariamente un “gusano”, sino simplemente un cubano que pasa a vivir en otro lugar.

Néstor García Canclini (2002) señala que, anteriormente,

(...) tener una *identidad* equivalía a ser parte de una nación (...), una *entidad* espacialmente delimitada, donde todo lo compartido por quienes la habitaban –lengua, objetos, costumbres– marcaría diferencias nítidas con los demás. Esos referentes identitarios, históricamente cambiantes, fueron embalsamados en un estadio “tradicional” de su desarrollo y se los declaró esencias de la cultura nacional (García Canclini, 2002: 39).

El conflicto en *Fresa y chocolate* gira en torno a la posibilidad de ruptura con esa identidad tradicional configurada como estática a partir del triunfo de la Revolución, con su iconografía y conceptos cristalizados. Superado el obstáculo epistémico que Suárez Navas (2008) denomina “nacionalismo metodológico”, podemos avanzar en la reflexión sobre lo transnacional.

Miel para Oshún. Retorno y reconciliación.

Seyla Benhabib (2006) señala que “la *territorialidad* se convierte rápidamente en una delimitación anacrónica de funciones materiales e identidades culturales” (Benhabib, 2006: 291). Sostiene a su vez “que las culturas se forman a través de interacciones y diálogos complejos con otras culturas, y que sus límites son fluidos, porosos y controvertidos” (Benhabib, 2006: 297). La ruptura con el nacionalismo metodológico, que en lo cinematográfico parece haber sido realizada por *Fresa y chocolate*, nos permite pensar las identidades y las culturas en estos términos. *Miel para Oshún* se erige así como película bisagra que propone una nueva mirada sobre las migraciones de retorno, haciendo hincapié en la apuesta por la reconciliación con los emigrados. El protagonista del filme, Roberto (Jorge Perugorría) se vio obligado a abandonar el país de niño, por decisión de su padre, y ya de adulto retorna en busca de sus raíces y de su madre (es inevitable en este punto pensar tanto en la biológica como en la patria). Sandro Mezzadra (2005) califica a los migrantes como “ciudadanos de la frontera” que viven una “doble conciencia” y un “doble espacio político y cultural” (Mezzadra, 2005: 100). Plantea que los flujos migratorios contemporáneos implican un “continuo y contradictorio movimiento de desterritorialización y reterritorialización de la experiencia”, por lo cual determinan “una verdadera descomposición prismática del espacio y de la pertenencia” (Mezzadra, 2005: 102). Roberto materializa esa doble conciencia y doble espacio de pertenencia en los que intenta constituir su identidad. Homi Bhabha (2003) propone el concepto de “entre-medio” de la cultura. Este implica que, en los tránsitos migratorios, las personas llevan una parte de su cultura total que se desarrolla en un nuevo espacio. Sostiene que “esta cultura *parcial*, es el tejido contaminado pero conectivo entre culturas: a la vez imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas. Se trata de algo así como el “entre-medio” [*in-between*] de la cultura, desconcertantemente parecido y diferente” (Bhabha, 2003: 96). Así parecen configurarse los rasgos culturales de Roberto.

Al trabajar la migración, María Laura Méndez y Pablo Farneda (2010) recuperan una cita de Edward Said que plantea el concepto de “conciencia contrapuntística”. Ésta remite a que los

migrantes son conscientes al menos de dos culturas y ambientes y así “los hábitos de vida, expresión o actividad en el nuevo ambiente ocurren inevitablemente en contraste con un recuerdo de cosas en otro ambiente. De este modo, tanto el nuevo ambiente como el anterior son vívidos, reales, y se dan juntos en un contrapunto” (Méndez y Farneda, 2010: 120). La *cubanidad* así puede redefinirse a partir de la “apertura hacia un exterior, hacia un afuera constitutivo y constituyente de un nos-(en tanto que)-otros” (Méndez y Farneda, 2010: 113). Esta “conciencia contrapuntística” es visible en *Miel para Oshún*. Roberto, construye su identidad a partir de sus experiencias en los Estados Unidos (donde nunca llega a ser considerado un “igual”, un “ciudadano estadounidense”), así como también desde los recuerdos de la infancia en Cuba y la búsqueda constante de sus raíces, motor de la trama del film. Lo contrapuntístico, en él, se manifiesta de modo traumático. En un tramo de la película Roberto tiene una crisis en la que expone los conflictos de su identidad: “¿Qué es lo que ustedes creen que ha sido mi vida? ¿Qué he tenido una vida feliz? Pues no. No sé quién soy, coño. Si cubano... americano. Si el uno o el otro. (...) Yo soy la nada”. A medida que avanza el metraje su actitud emocional irá cambiando y en el final logrará resolver el conflicto de su identidad, integrando los componentes cubanos y los estadounidenses en una “conciencia contrapuntística”. No es menor en la trama tampoco el espíritu de “reconciliación” que inunda el film. “Es terrible que hayan sido víctimas de ese momento en el que les tocó vivir”, dice en un momento Pilar (Isabel Santos), la prima de Roberto, refiriéndose a sus padres. “Y cada uno pensaba que hacía lo mejor. Es que no pensaron que las decisiones que tomaran en ese momento después podrían ser definitivas. Por eso no podemos culparlos”. “Yo no le guardo rencor a mi padre (...) Él también fue una víctima”, dirá él luego. “Nosotros somos ahora los adultos que fueron ellos hace treinta años. No nos equivoquemos nosotros. O al menos intentémoslo”, concluirá Pilar.

Amor crónico. La circulación y lo transnacional.

El concepto de conciencia contrapuntística reaparece en *Amor crónico*, pero el conflicto en Cucú Diamantes es menos traumático que en Roberto debido a que es ella quien elige emigrar, por curiosidad, por amor, y pasa por varias ciudades hasta que se asienta en Nueva York. “Yo nací en Párraga y a los diecisiete me fui a Roma por amor al arte, y a los veintidós me fui a Nueva York por amor a la música, y ahora estoy de vuelta a Cuba, por amor a la tierra colorá. Como ves, lo mío es crónico”, sostiene. Ambas películas problematizan el tema en dos momentos histórico-políticos distintos, en los que el debate social en torno a la temática del exilio, la emigración, el retorno de los emigrados y su aceptación por parte de la sociedad cubana se encontraban en distintos niveles. La película de Humberto Solás, en 2001, es la primera en trabajar como temática central la problemática del retorno a Cuba de los hijos de los exiliados, su recibimiento por parte de la sociedad cubana y la búsqueda de la constitución de una identidad integral. De allí que el film presente la cuestión de la identidad como un conflicto que atraviesa la narración hasta su resolución final, en la que los personajes cubanos y cubano-americanos van cambiando su opinión y su actitud con respecto al “otro” y avanzan en la constitución de un “nosotros”. Si en el 2001 el explícito abogar en pos del perdón y la reconciliación entre exiliados y no exiliados era necesario, ya no parece serlo once años después, cuando Jorge Perugorría realiza *Amor crónico*. Nadie debe perdonar a Cucú su emigración (que no es exilio, y ello no es un dato menor) ni ella debe justificarlo más allá que para consigo misma, en ese reconocerse conciencia contrapuntística, identidad transculturada. Este personaje pone el foco sobre las identidades transnacionales. Ana Inés Mallimaci Barral (2012) cita al trabajo de Nina Glick Schiller, Linda Basch y Cristina Blanc-Szanton (1992) para definir a lo transnacional como “los campos sociales que relacionan a los países de origen y de asentamiento” (Mallimaci Barral, 2012: 78). El migrante es comprendido así como moviéndose entre y teniendo presencia en ambos espacios. A partir de estos procesos transnacionales, el concepto de identidad nacional debe ser repensado. Alain Tarrius (2000) plantea que “el orden que se presentó tanto tiempo como universalmente edificador de las legitimidades de las identidades, el vínculo con el lugar y las diversas manifestaciones sedentarias que lo generan ya no tiene ahí realmente ni sentido ni jerarquía” (Tarrius, 2000: 40). Méndez y

Farneda (2010), en vinculación con los procesos migratorios, trabajan el concepto de “condición mestiza”, a la que califican como

(...) una condición subjetiva incompleta, inacabada, (como toda condición subjetiva) pero aún más radicalmente trastocada: la situación mestiza implica y supone la invención de un territorio bajo la propia piel, la extrañeza de llevarse el mundo consigo cada vez, para reinventarlo en otro lugar o en otras condiciones. (...) la condición mestiza está ligada al desarraigo, no siempre y necesariamente espacial, sino más bien identitario; está ligada a la necesidad de reinención (Méndez y Farneda, 2010: 119).

De modo similar, Alain Tarrus, señala la existencia de migrantes

(...) que improvisan, precisamente a partir de sus experiencias circulatorias, identidades mestizas entre universos cercanos y lejanos, transnacionales frecuentemente, imponiendo a la oposición clásica entre los nuevos y los suyos, entre ser de aquí o de allá, otra forma trídica, es decir en constante proceso: el ser de aquí, el ser de allá, el ser de aquí y de allá a la vez (Tarrus, 2000: 41).

A partir de esto, Tarrus plantea la “construcción de identidades fluidas referidas a los espacios-tiempos de las circulaciones”. Se refiere a sujetos “capaces de estar aquí y allá a la vez”, de entrar “en universos de normas que les son extrañas sin por eso dejar las suyas”. Plantea así “una sociología o una antropología de las idas y vueltas, de las entradas y salidas, de los mestizajes que señalan la aparición de otras sociabilidades que las sugeridas por las problemáticas de las inserciones lentas y largas” (Tarrus, 2000: 51). Es interesante la “antropología del movimiento” propuesta por Alain Tarrus ya que supone que “cualesquier movilidad social, cultural, económica *deja huella* en el espacio y en el tiempo” (Tarrus, 2000: 45). Así, su noción de territorios circulatorios permite “describir y decir de qué manera hoy el ser de aquí y de allá es simultáneamente posible” (Tarrus, 2000: 66). Cuando Cucú dice “demasiado cubana para vivir en Nueva York y demasiado neoyorkina para vivir en La Habana” podemos inferir que ella no es ya de aquí ni de allá, sino de aquí y de allá a la vez, dueña de una identidad mestiza.

Conclusiones.

A partir del ingreso en el Período Especial y el cambio en la percepción de los cubanos que viven fuera de Cuba, concebidos ahora como “emigrados”, se produce una construcción positiva, rica y múltiple de la *cubanidad*. De acuerdo a Silvia Giraudó (2010) es importante comprender la identidad como encarnada en una experiencia. Esto es visible en el cine, que presenta los conflictos encarnados en los personajes, en un camino paulatino que pasa por diversas etapas. A principios de la década del noventa se quiebra con el nacionalismo metodológico (Suárez Navas, 2008), pudiendo apreciar a la *cubanidad* como construcción sociocultural en permanente movimiento y constitución constante, derribando los estereotipos negativos y estigmatizantes construidos en torno a los migrantes. Iniciando el nuevo milenio, ya se comprende a la *cubanidad* como no territorializada (Benhabib, 2006; Mezzadra, 2005) y a los migrantes como individuos que constituyen su identidad desde una doble conciencia y pertenencia (Mezzadra, 2005), en un entre-medio de la cultura (Bhabha, 2003). Finalmente, en los últimos años, habiéndose incorporado ya estas concepciones, es inevitable pensar la *cubanidad* en el contexto de lo transnacional¹⁸², haciendo hincapié en la condición mestiza (Méndez y Farneda, 2010) de los migrantes.

¹⁸² Lo transnacional aparece también, en *Miel para Oshún* y *Amor crónico* en lo que refiere a géneros cinematográficos, ya que ambas películas se construyen como *road-movies*.

Bibliografía

- Álvarez Arce, Mauricio (2006). *La transformación del discurso oficial y la representación del Modelo político cubano en la década de los noventa*, Seminario de tesis, México, Flacso.
- Benhabib, Seyla (2006). *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*, Buenos Aires, Katz Editores.
- Bhabha, Homi K. (2003). "El entre-medio de la cultura", en Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Díaz, Désirée (2008). "Los otros. Exilio y emigración en el cine de la Revolución", en Berthier, Nancy (ed.), *Cine y revolución cubana: luces y sombras*, Valencia, Archivos de la Filmoteca, Junio.
- Fornet, Ambrosio (2001). "La diáspora como tema", La Habana, La jiribilla (www.lajiribilla.cu).
- García Canclini, Néstor (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós.
- Giraudó, Silvia (2010). *Revolución es más que una palabra. Fidel Castro en la tribuna*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Mallimaci Barral, Ana Inés (2012). "Movilidades y permanencias. Repensando la figura del movimiento en las migraciones", *Migrantropología - Revista Electrónica Temas de Antropología y Migración* N° 3, Pág: 77–92.
- Méndez, María Laura y Farneda, Pablo (2010). "Interculturalidad, transculturalidad, mestizaje y diferencia", en Giaccaglia, Mirta (comp.), *Efectos de la razón moderna. La interculturalidad como respuesta*, Paraná, Fundación La Hendija.
- Mezzadra, Sandro (2005). *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*, Madrid, Traficantes de sueños.
- Suárez Navas, Liliana (2008). "La perspectiva transnacional en los estudios migratorios. Génesis, derroteros y surcos metodológicos", en García Roca, J. y Lacomba, J. (eds), *La inmigración en la sociedad española*, Barcelona, Bellaterra.
- Tarrius, Alain (2000). "Las circulaciones migratorias: conveniencia de la noción de 'territorio circulatorio'. Los nuevos hábitos de la identidad", *Relaciones* 83, vol. XXI.

LA CIUDAD, ESCENARIO CONTRAUTÓPICO EN *BAILE CON SERPIENTES* DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

Lic. Cynthia Callegari
Universidad de Morón

América ha sido desde su origen un escenario propicio para la ficción utópica, un territorio donde se pudo vivenciar el Paraíso o el Edén. Ya en las crónicas de los conquistadores se lee la adecuación de un territorio geográfico a un imaginario implantado: la soñada aventura de un mundo público (colectivo y plural) donde brille la riqueza de la palabra y el deseo latente de finales felices, presentado como un espacio alternativo del mundo real. Cuando nos referimos a la literatura utópica estamos hablando de ficciones que describen el funcionamiento de un estado ideal, no localizado en un lugar específico, perfectamente pensado tanto desde el punto de vista político, social, científico y en ocasiones religioso, donde los habitantes cuentan con una predisposición natural a aceptar las leyes y normas de convivencia.

Gisella Heffes en *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, nos propone pensar las ciudades como el territorio donde se ve la tensión de la vida moderna. En su texto se plantean tres períodos: el Romanticismo, en el que se establece la *ciudad civilizada* y que tiene como proyecto político la creación de los Estados nacionales. El Modernismo que corresponde a lo que denomina la *ciudad anarquista*, con el advenimiento de un nuevo orden social por la inmigración. Y el Posmodernismo de la *ciudad amoderna* que es la ciudad global, donde las antiguas fronteras se desvanecen y emergen nuevas espacialidades desterritorializadas, nuevas subjetividades y una nueva forma de socialización. La ciudad amoderna condensa el vertedero residual que todas las épocas fueron descartando. Como la añoranza por un tiempo pasado o paraíso perdido según García Canclini o como lo enuncia Josefina Ludmer, la superposición de temporalidades y la presencia de “islas urbanas” del pasado en el presente, en multiplicidad y descomposición. Los sujetos sociales se aglomeran y hacinan, desaparecen las ciudades utópicas y la ciudad fantasma colapsa hasta las ruinas. Las fronteras económicas y políticas han sido reemplazadas por un nuevo tipo de “arquitectura conceptual”, esta geo/biopolítica determina la coexistencia de agudas concentraciones de poder y pobreza. Las redes de urbes imaginarias asimilan aquellos elementos desechados por las ciudades desarrolladas: guerra, violencia, miseria, hambre, mercado negro, mendicidad.

En los textos de Castellanos Moya, *Baile con serpientes* (1996), *El Asco*. Thomas Bernhard en San Salvador (1997), *El arma en el hombre* (2001), *Insensatez* (2004), *La sirvienta y el luchador* (2011) –por sólo mencionar algunos- la ciudad se presenta como un espacio donde circula la violencia. Si bien en algunos casos hay referencias precisas a San Salvador, también se plantea cierta indeterminación que permite pensar en cualquier ciudad caribeña. Es una geografía amenazante cuyas esculturas urbanas las constituyen el shopping y el country, donde prima el individuo, lo privado y el yo como consecuencia de la post-globalización de los años '90. Se va configurando una imagen contrautópica o espacio degradado en cuyo escenario el entramado social se ha quebrado por la fragmentación social, la pobreza, el narcotráfico y la desocupación. Gisella Heffes establece que la ciudad moderna es el escenario donde se cristaliza un conglomerado social: “La modernidad no constituye el pico de la civilización sino más bien una forma más refinada de la barbarie” (Heffes 2008 14)

La ciudad posmoderna es el marco donde se ponen en crisis los relatos, en el sentido de tumbar las totalidades de la historia o la legitimidad de lo que el hombre ha podido alcanzar puesto que constituye la manifestación distópica de la utopía de la modernidad. Sobre este punto afirma Daniel Dei: “El componente utópico de la Posmodernidad, en cambio, se exaspera como distopía, un mal lugar en las prácticas sociales y se expresa como denuncia catastrófica, como ultimidad de las formas y como desarticulación del cosmos.” (Dei 2008 91)

Bajo este contexto, nos interesa indagar cómo *Baile con serpientes* de Horacio Castellanos Moya tematiza y cuestiona el principio de seguridad y contención que han brindado, en su origen, las ciudades al hombre civilizado. La ciudad nace como urbe donde se ponen en juego las leyes del mercado. El trazado y diseño urbanístico es regulador de acciones y roles

sociales porque en la ciudad cada institución cumple hegemonícamente sus objetivos, así, el transeúnte que pasea por sus calles puede sentirse lúdicamente un aventurero y un conquistador pero siempre amparado por sus límites y protecciones. Veremos en este texto que la ciudad destruye los principios reguladores del orden social. Aunque constituye la promesa y el desafío de ser un pequeño mundo a explorar, lleno de experiencias corporales y emocionales ya que permite el desplazamiento dinámico y visual, en estas ciudades circula la violencia y la enajenación. Aquí se recorre una ciudad donde los sueños y deseos utópicos caen en desuso. Las certezas y contenciones del mundo burgués se corrompen y destruyen en el deambular frenético de personajes y situaciones violentas, fuera de toda lógica y causalidad.

Tránsito urbano por lecturas bifurcantes

Baile con serpientes en el nivel del relato o argumento narra historias atravesadas por el dolor y la soledad. Eduardo Sosa –narrador al comienzo y al final de esta novela dividida en cuatro partes- es un sociólogo desocupado que vive con su hermana y lleva una vida aburrida en un barrio periférico de una ciudad llamada Macrópolis. Un día los habitantes del barrio notan la presencia de un destartado Chevrolet amarillo estacionado en la calle, fuera de la Villa; allí vive un mendigo, Jacinto Bustillo, ex contador de una fábrica, echado a la calle por un conflicto amoroso con su secretaria, lo que desató su actual condición de homeless. Los vecinos quieren denunciar esta presencia a las autoridades. Sosa se obsesiona con la situación, intenta varios acercamientos y finalmente logra que Jacinto Bustillo deje acompañarlo en su búsqueda de basura aprovechable. De pronto, Eduardo Sosa mata a Bustillo con su navaja. De ahí en adelante Sosa sufre una profunda metamorfosis. Se viste con los harapos del asesinado y regresa al Chevrolet amarillo lo que permitirá usurpar su identidad. Al entrar, se da cuenta de que no está solo: cuatro serpientes viven en el auto. Él las bautiza con los nombres Carmela, Loli, Valentina y Beti. Así, Eduardo se encuentra vagando por las calles de la gran ciudad en el Chevrolet. Los cinco van sembrando el terror por la ciudad, asesinan a sus habitantes, al mismo tiempo que van averiguando las razones por las que Bustillo se encontraba viviendo en la calle. Las autoridades siguen su pista creyendo que van detrás de Jacinto Bustillo, pero no conseguirán nunca atrapar al verdadero asesino, que, tras un día de vida acelerada, vuelve a casa de su hermana sin ser siquiera sospechoso.

Este relato resignifica la lógica del género de la literatura utópica, recordemos que en ella -por lo general- un personaje viajero, navegante, naufraga o llega de forma extraordinaria a un lugar asombroso, inhabitual y sorprendente. En este caso, casi sin proponérselo, Sosa deambula “viaja”, sufre su “naufragio” personal dentro de una ciudad. Vive experiencias insospechadas (como el encuentro con las serpientes) y padece incertidumbres. Transmite la sensación de no saber con claridad la razón de cómo llegó hasta allí, ni de comprender dónde se encuentra y por qué.

Si nos adentramos en el nivel del discurso podremos establecer ciertos rasgos preponderantes que nos permiten establecer las líneas estéticas de la poética del desencanto sobre el escenario de la ciudad amoderna: tres voces narrativas generan la ruptura del patrón narrativo convencional, la historia se construye simultáneamente desde tres instancias narrativas o puntos de vista diferentes. Una voz es la del sicótico, que aparece en la primera y cuarta parte, como sujeto de la enunciación, éste emplea la primera persona sin esclarecer su identidad: “Yo era el vecino ideal para fisgonear a ese individuo. Desempleado, sin posibilidades reales de conseguir un trabajo decente...” (Castellanos Moya 2012 12)

Este personaje, desempleado aunque ha cursado sociología, se encuentra fuera del mercado laboral, ocupa su vida en leer los periódicos y mirar televisión, de modo tal que llena su tiempo libre con relatos. Recién conoceremos que se llama Eduardo en la segunda parte, cuando lo nombra un testigo del caso: “Don Eduardo quizá podría ayudarles, él incluso platicaba con ese vago, ella los había visto. ¿Por qué no le preguntaban a él? Vivía con su hermana Adriana y su cuñado Damián, en el segundo piso del edificio B.” (*Id.* 77)

La segunda y la tercera parte emplean narradores en tercera que hacen foco en Lito Handal quien se encarga de la investigación policial y en la periodista Rita Mena quien va a realizar la cobertura mediática, respectivamente.

Los narradores son homodieéticos, puesto que son personajes dentro de la historia que cuentan. Todas estas instancias usan el tipo temporal tardío, lo que le da a la historia una vitalidad y un aire nuevos, para que todo pueda ser comprendido y la historia esté delimitada con su principio y su final claros y al mismo tiempo sorprendente ya que cada narrador ensambla su relato en el que lo antecede, completando o mostrando otra perspectiva sobre los mismos sucesos.

Estas perspectivas o puntos de vistas se posicionan, a la vez, desde tres géneros discursivos específicos: así en la primera se pasa de descripciones fieles a la realidad a un relato con elementos fantásticos. Al nivel real pertenecen las descripciones de los personajes y de sus respectivas situaciones. Pero la aparición de las serpientes y su accionar como personajes autónomos que le cuentan a Sosa los detalles de la vida de Jacinto Bustillo, nos introduce en la clave fantástica a fin de exponer una historia marcada por infidelidades, envidia y venganzas. El ámbito fantástico se hace notar, por ejemplo, en el hecho de que las serpientes hablen, piensen, consuman drogas y hasta tienen sexo con Eduardo Sosa. Una serpiente incluso se enamora de él.

La meta de las serpientes es que su nuevo dueño les dé más libertad, porque ellas anhelan hacer cundir el pánico en la ciudad y asesinar a muchas personas, para así vengar la vida fracasada de Jacinto Bustillo. El plan da resultado y Sosa, obsesionado con la vida de Bustillo, permite que las serpientes salgan del auto. Desde el momento en que los cinco llegan a un centro comercial, el caos se expande por la ciudad inconteniblemente y comienza la extraña transformación de Eduardo Sosa en Jacinto Bustillo. Las serpientes matan enloquecidamente.

La segunda parte responde a las características del relato policial, Handal recibe e investiga el caso: cientos de personas han muerto en forma terrible a causa de mordidas de serpientes e incluso el presidente del país ha tenido que ser evacuado del palacio presidencial. Él va tras pistas para reconstruir la verdad de los sucesos. Si bien el investigador necesita encontrar una lógica criminal a la sucesión de acontecimientos violentos, en la investigación se percibe una fuera de lógica en la sucesión de muertes y de los movimientos por la ciudad.

El reporte que leyó Handal era escueto: un hombre como de cincuenta años, con facha de pordiosero, había llegado en un viejo auto destartado tipo americano al centro comercial, y cuando los vigilantes le pidieron que se fuera, salieron las serpientes a atacarlos; enseguida avanzaron por los pasillos hacia el supermercado, creando pánico entre empleados y transeúntes. (*Id.* 58-59)

No hay plan previo, ni estrategia en este suceder irracional de la violencia: “-¡Mierda!... exclamó el subcomisionado. La hipótesis de que Jacinto Bustillo quería tan sólo dañar a su mujer se tambaleaba; el sospechoso parecía haber enloquecido.” (*Id.* 87)

El detective Handal realiza un caótico viaje por la ciudad que desde el punto de vista de la policía, se convierte en un escondite laberíntico por donde transita, inalcanzable, el criminal. Cada uno por su lado, sin encontrarse nunca, recorren barrios de clase media, zonas industriales, basureros de fábricas, centros comerciales, el antiguo centro histórico de la ciudad, la carretera hacia el puerto, el Palacio Negro y la Casa presidencial.

Según el detective, la cacería acaba en el cementerio de autos; la novela, sin embargo, no finaliza ahí pues desde el punto de vista de Sosa, se narra su huida y el regreso a casa, con su identidad original. A su desdoblamiento corresponde tanto la división textual en dos historias simultáneas de los mismos hechos y la división del espacio mayor de la ciudad en dos zonas, una correspondiente al criminal y la otra al detective.

Al mismo tiempo que se sucede la investigación policial, en la tercera parte, la reportera Rita Mena investiga los hechos periodísticamente y se ve involucrada en medio de la historia. Con su crónica nos posicionamos desde una mirada diferente, porque se focaliza desde un punto de vista femenino, se pone el acento en lo pasional e intuitivo, contracara del mundo misógino, perverso y violento de los demás personajes. Rita escribe sobre los acontecimientos para

transmitirlos públicamente a la sociedad, expone sus dificultades, enuncia y se preocupa por la materialidad del lenguaje: “Ella le dice que con la muerte de Ferracuti el caso ha tomado otro rumbo y tienen que volver a discutir qué enfoque deberá darle al reportaje.” (*Id.* 108) Su relato pone en escena las dificultades que plantea la escritura, cuando ella indaga y reflexiona sobre el oficio de escribir, nos sitúa frente a la imposibilidad que tiene el lenguaje y la escritura de asir la Verdad. Se pone en abismo la problemática de la escritura y de la representación, ya que buscar el género adecuado para difundir la noticia es, a la vez, una toma de conciencia sobre la materialidad de la escritura, un gesto metadiscursivo: “Ella debe regresar de inmediato al periódico, a discutir con Matías, para ordenarse, si no, con tanta información le será imposible estructurar el reportaje.” (*Id.* 110)

También, nos resulta inquietante y significativo que ella sea la única elegida por “Jacinto Bustillo” –Eduardo Sosa- para dialogar con él:

Pero el timbrado del teléfono la regresa del ensueño.

Levanta el auricular.

Una voz gangosa y profunda, como de viejo borracho, masculla:

-Usted no me conoce, pero ha escrito sobre mí y le gustaría conocerme. Mi nombre es Jacinto Bustillo... (*Id.* 128)

Rita, cronista y confidente, es autorizada para difundir los hechos: “Ahora sí puede escribir con libertad, explayarse, relatar con pelos y señales el pánico de los poderosos, desfogarse en primera persona, sin eludir su propia cobardía, hasta su descontrol inicial.” (*Id.* 130)

Tanto Handal como Rita Mena aparecen también en otras novelas de Horacio Castellanos Moya como *Insensatez*, *La diabla en el espejo*, *Donde no estén ustedes* y *El arma en el hombre*, y permiten una conexión macrotectual con su universo estético donde domina la construcción de una ciudad violenta que hace de los personajes seres vulnerables y, por supuesto, desencantados en relación con el tiempo y el espacio que transitan.

La utilización de diferentes voces narrativas, tanto como de diversos géneros discursivos, le otorgan a la novela el carácter polifónico que permite tematizar, desde la materialidad de la escritura, el concepto de lo inasible que es la verdad. No se puede acceder a ella como una totalidad, sólo se enfocan perspectivas, miradas, posibles sucesos y motivaciones en territorialidades y temporalidades múltiples y fragmentadas. Un mismo acontecimiento es narrado una y otra vez desde distintas voces y géneros. La misma historia o suceso se presenta desde distintos puntos de vista, como si fuera un relato cíclico. Eduardo Sosa, convertido en Jacinto Bustillo, realiza actos violentos y sin sentido que buscan explicaciones desde la lógica policial y desde la perspectiva periodística, pero se llega nuevamente al sinsentido ya que nunca se esclarece la verdad. Sólo se exponen tensiones y conflictos que relativizan las certezas.

La ciudad, espacio contrautópico

Una estructura fragmentaria y la superposición de relatos en el que uno continúa en otro van presentando las acciones de Eduardo Sosa. Todo se desencadena de forma paroxística durante el tiempo acotado de tres días, dentro de un texto donde interactúan lo privado (la vida del protagonista) y lo público (el poder político, la investigación policial y el relato periodístico), lo interior (automóvil) y lo exterior (calles, trazado urbano), el centro y la periferia.

La estructura urbana ofrece el ambiente propicio para el desarrollo de los hechos violentos, las calles son recorridas por criminales, detectives y también periodistas. Es una ciudad inquietante, un espacio en el que se asesina, se consume droga, hay sexo y violencia; de modo que la aceleración de los acontecimientos nos conduce a verla transformada en un actor más: se trata de un personaje dentro de ese desencanto y cinismo en el que deambulan los demás personajes, que nos advierte (a través del engaño, la seducción y la trasgresión a lo establecido) que el orden establecido y las normas de la vida social han caducado.

Si tomamos como referencia los conceptos de Beatriz Sarlo sobre el shopping center, es elocuente que el primer ataque que realiza Sosa y las serpientes sea justamente a ese espacio urbano:

...eran un par de vigilantes del centro comercial. Vaya lata. Lo mejor sería esperar a que se cansaran de estar bajo ese sol y se fueran a comer. Carmela se había puesto tensa, erguida sobre su cabeza, comenzaba azúmbar.

-Tranquila –le susurré-. Ya se van a ir.

Pero los tipos no se iban, sino más bien hablaban de llamar a una grúa para sacar el auto del estacionamiento, porque una mugre de esa calaña desentonaba con los reglamentos del centro comercial [...] los vigilantes perdieron todo su aplomo cuando vieron que Beti caía reptando sobre el pavimento y se dirigía hacia ellos, irguiendo su cabeza plana, con los ojillos más criminales que nunca y la lengua zumbante. Arrancaron en estampida, aterrorizados. Pero Carmela tenía otro carácter, y apenas estuvo afuera se lanzó por los aires y cayó enrollada en el cuello de uno. El pobre no pudo defenderse: el impacto y la presión lo hicieron cadáver en el mismo instante. (*Id.* 30)

Beatriz Sarlo plantea que el shopping o centro comercial debería ser el escenario que asegura alguno de los requisitos que se exigen de una ciudad: orden, claridad, limpieza, seguridad. Aquí se muestra su vulnerabilidad, no puede cumplir con los principios que se le atribuyen. Toda la ciudad es sinónimo de violencia y se expresa el desencanto frente a la modernidad que se materializa en diferentes situaciones a modo de *performances* que exponen la violencia por la violencia misma.

Eduardo Sosa, transita continuamente sin plan estratégico, por una ciudad-laberinto que tiende a borrarse. Dicho territorio se va configurando como una nueva cartografía global, mientras se expone la inseguridad de habitarla. En el recorrido que realizan en la primera parte Don Jacinto y Eduardo se trazan formas urbanas disruptoras: al explorar márgenes, tugurios, zonas rojas de prostitutas, exponen no-lugares, la marginalidad adquiere presencia y legitimidad “Entonces enfilamos hacia la zona roja, donde la sordidez se enseñoreaba en cada antro.” (*Id.* 21) Allí, se explora el sexo/obsceno y se produce una transgresión a los órdenes artificialmente impuestos: “-Me voy a comer esta carnita...-masculló Coco, frotándose las manos. Imaginé que el sarnoso tenía intenciones conmigo, pero más bien se abalanzó a la bragueta de don Jacinto, quien lo dejó hacer, dando sorbos a la botella, respirando con mayor agitación...” (*Id.* 23)

La cuarta parte, que cierra el ciclo, pasa del relato fantástico al realista. Eduardo Sosa llega al punto de partida, el retorno al hogar, vuelve a la casa de su hermana y no explica qué le sucedió ni por dónde estuvo.

Les dije que necesitaba tomar una ducha, rasurarme y ponerme ropa limpia antes de contarles. Me metí al baño. Ella llamó entonces al subcomisario Handal para informarle de mi regreso, pero éste se encontraba en esos momentos extremadamente ocupado revisando escombros de una huesera donde Jacinto Bustillo, las serpientes y el Chevrolet amarillo habían sido calcinados por el fuego de los lanzallamas y las bombas incendiarias. (*Id.* 168-169)

Enmascarado bajo la identidad de Jacinto Bustillo, luego de deambular y ejercer actos atroces por una ciudad-escenario donde ejerció una violencia creciente, logra burlar la investigación policial y la crónica periodística. Silencia, oculta y omite la verdadera historia. No se esclarecen públicamente los sucesos y la verdad de los acontecimientos.

En conclusión, en *Baile con serpientes* se produce una crítica a una sociedad en la que todo puede corromperse, muertes absurdas e incomprensibles, lejanas de la lógica policial o de las explicaciones periodísticas, conducen a un retorno a la barbarie: tanto las vidas de los habitantes como los pilares debilitados de su gobierno se exponen como inútiles e inservibles. Como hemos visto, en una ciudad por donde circula la violencia y la enajenación, se destruyen

los principios reguladores del orden social. Prima el sinsentido y los sueños y deseos utópicos no podrán realizarse.

Bibliografía

- Castellanos Moya, Horacio, (2012) *Baile con serpientes*, Bs. As. Tusquets.
- , (2008) *Tirana memoria*, Bs. As. Tusquets.
- , (2008) *Insensatez*, Bs. As. Tusquets.
- , (2008) *El asco*, Bs. As. Tusquets.
- , (2008) *El arma en el hombre*, Bs. As. Tusquets.
- , (2011) *La sirvienta y el luchador*, Bs. As. Tusquets.
- Dei, Daniel H., (2008) *Lógica de la distopía*, Bs. As. Prometeo.
- Fornet, Jorge, (2005) *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*, Latin American Studies Center, University of Maryland, Collage Par.
- García Canclini, Néstor, (1997) *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba.
- Heffes, Gisela, (2008) *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Lipovettsky, Gilles, (1987) *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama.
- Ludmer, Josefina, (2010) *Aquí América Latina*, Bs. As. Eterna Cadencia.
- Sarlo, Beatriz, (2009) *La ciudad vista*, Bs. As. Siglo XXI.

UN CARIBE DE AGUA DULCE EN LA SAGA POLICIAL DE GONZALO ESPAÑA

Mg. Erika Zulay Moreno
Universidad Nacional de Córdoba

Si bien en el imaginario territorial del caribe se da por hecho que se trata de un área marítima, debemos mencionar que en el caso del caribe colombiano esta región se extiende a ciudades que no necesariamente están cerca del mar pero que encuentran comunicación con el mismo a partir de un afluente fluvial: el río Magdalena.

El río Magdalena es sin duda la arteria fluvial más importante de la geografía colombiana, nace al suroeste del país y desemboca en la costa Atlántica, específicamente en la ciudad de Barranquilla, este río atraviesa el país de sur a norte. Hace más de veinte años existe una iniciativa popular por crear una nueva provincia a la cual se le dé el nombre de Magdalena Medio, la iniciativa surge por varias razones pero principalmente queremos mencionar una que tiene que ver con la idiosincrasia propia de sus pobladores, se trata de una región cuya población ribereña posee una cultura y unos hábitos muy arraigados que se relacionan con la vida cerca del agua.

La cultura del Magdalena Medio tiene grandes similitudes con la cultura del caribe, en sus gustos musicales, gastronómicos, algunas afinidades fonéticas, entre otras razones. Es precisamente en ese escenario que el escritor Gonzalo España [1945, Bucaramanga, Santander, Colombia] presenta una saga policial cuyo personaje principal es el fiscal Salomón Ventura; un personaje bastante peculiar si tenemos en cuenta que su lugar de origen es Bogotá y desde esa mirada evalúa las acciones de unos pobladores que le son distantes en sus comportamientos y hábitos. Ventura cambia el clima frío de montaña para combatir la impunidad en la calurosa Alcandora, un puerto fluvial petrolero desde el cual narra algunos crímenes acontecidos a finales del siglo XX. Alcandora es una representación ficcional de Barrancabermeja, el puerto petrolero más importante en el Magdalena Medio. Las novelas a las que hacemos referencia son: *Mustios pelos de muerto* (2001), *La canción de la flor*, (2008), *Un crimen al dente* (2000) y *El caso Mondú* (2011).

Lo que ofrece Gonzalo España en el concierto de propuestas de una escritura actual de la nueva novela policíaca en América Latina es un provincialismo marcado, en un intento por buscar las raíces de los problemas de Colombia. (Pöppel 265). En este caribe, denominado en esta propuesta como caribe de agua dulce intentamos hacer un acercamiento a las formas urbanas disruptivas, es decir a la manera como se narra la ciudad, sus márgenes, los tugurios y esos no-lugares que aunque están posiblemente a la vista de todos son territorio-isla de la superficie urbana, un exterior-interior social como lo denominaría Ludmer (2004): un abajo que habita la superficie.

Consideraciones generales sobre las novelas

La saga policial de Gonzalo España ofrece cuatro títulos como ya hemos mencionado; en estas novelas, el crimen se presenta como un reflejo de la sociedad, es decir, la sociedad es vista desde el crimen. Para comenzar, llama la atención que, siguiendo el derrotero de los maestros del género policíaco como Agatha Christi y Sir Arthur Conan Doyle, por citar algunos nombres, Gonzalo España tiene a un único protagonista de las hazañas narradas en las cuatro novelas, el fiscal Salomón Ventura, quien habita un espacio ficticio que también se repite, Alcandora, siendo el cronotopo y el protagonista de los ejes de la saga. Cabe resaltar que, como héroe de la novela moderna, el fiscal se acerca más al arquetípico del idealismo abstracto, llegando incluso a parecer un antihéroe. El sueño del fiscal Ventura es instalar allí la justicia. Y aunque él por lo general

fracasa, se convierte junto con el abogado Cristófor [quien realmente soluciona los casos] en una utopía de justicia; estos personajes no son solamente una referencia literaria a grupos de personajes en otras series de novela policiaca sino que son ante todo un reflejo de la realidad abstrusa y absurda.

Volviendo al contexto en que se desarrollan las tramas, hemos mencionado que Alcandora, será la ciudad en la que suceden los crímenes y el lugar en el que se dará paso a las investigaciones de Salomón Ventura; acerca de Alcandora nos dice Pöppel:

Gonzalo España eligió como escenario de los casos de su fiscal la mencionada ciudad Alcandora, con los mechones siempre encendidos de su refinería, que, por cierto, tiene muchos rasgos de la actual Barrancabermeja, en pleno Magdalena Medio de Colombia. Sin embargo, este escenario le brinda al autor todas las posibilidades para crear su mundo ficcional. (Pöppel 263)

El tiempo en que transcurren las historias se puede ubicar en la década de los noventa, época en la que se creó la figura de la Fiscalía colombiana como entidad de la rama judicial encargada de la instancia de investigación de los hechos punitivos.

Esta fidelidad del autor colombiano hacia el contexto en el que se enmarca la acción de sus novelas policíacas, no es gratuita: es el escenario perfecto para mostrar la lentitud y los sinsentidos del sistema judicial, el ideal inalcanzable tras el que va el protagonista, la sinrazón que lo hace evocar a Liz, su esposa, sabiéndola perdida por una causa que cada vez menos se muestra como válida, la búsqueda de la justicia.

Todas las novelas van a contar con un grupo de personajes que van evolucionando a medida que se desarrollan las historias pero que en esencia hacen una caricatura de la justicia:

Con la institucionalización de las fiscalías, Salomón Ventura decide ponerse al servicio de la justicia en este lugar antes tan importante por su puerto, pero que ahora no ofrece sino un aspecto desolador. Su esposa no aguanta ni el clima ni el tedio, y regresa a Bogotá. Muy pronto, el entusiasmo del soñador Ventura choca contra la realidad del sistema judicial. La policía no dispone ni siquiera de los medios técnicos más elementales. Cualquier examen de laboratorio va a la capital Mayolis para regresar con el resultado, si es que regresa, meses después. Sus intentos de enseñarle al inspector Mondragón algunos conocimientos básicos sobre procedimientos legales progresan muy lentamente. Nunca consigue que el secretario ad hoc, el responsable de los protocolos de todos los crímenes, y todos los levantamientos, deje de mostrar su vocación literaria en los documentos oficiales. Tampoco logra conseguir un fotógrafo oficial, de modo que el reportero del periódico local se encarga de tomar las fotos de los cadáveres, para publicar invariablemente una copia en la próxima edición del diario. A este curioso pandemónium de ayudantes de investigación, se juntan el asistente del médico legista, el carro maloliente del inspector, las cada día nuevas flores de la secretaria que está profundamente enamorada de su jefe y el joven abogado Laurentino Cristófor con su brazo paralizado (Pöppel 263, 264).

Configuraciones del caribe de agua dulce en las novelas de España

En las novelas de Gonzalo España que se inscriben en el género policial, prevalece la noción de crimen e impunidad; sin embargo, otros tropos se van configurando en el hacer de estas historias que nos llevan a plantear la hipótesis de que quizás algunos aspectos culturales nos llevan a recrear un escenario que bien podría parecerse a los imaginarios creados alrededor de la noción

del caribe. Los aspectos que a continuación vamos a mencionar son: el clima, la música, la gastronomía y el uso del lenguaje, específicamente algunos idiolectos.

La primera novela de la saga, *Implicaciones de una fuga psíquica* (1995) que luego se reeditó bajo el título de *Mustios pelos de muerto* (1999)¹⁸³ nos presenta los datos iniciales sobre los personajes que seguirán construyendo esta saga literaria, llama la atención que hay un fuerte contraste entre las costumbres del recién llegado fiscal y su esposa provenientes de la capital Bogotá al puerto de Alcandora: “La marimorena comenzó apenas al descender del avión. Bastó el aletazo de calor sofocante que invadió el interior de la nave tan pronto abrieron la portezuela.” (España 2001 18)

Bogotá es una ciudad ubicada a 2600 metros de altura sobre el nivel del mar y mantiene una temperatura promedio anual de 14 grados centígrados, a causa de su gran altitud, tiene un clima frío de montaña; mientras que por otra parte, Alcandora [Barrancabermeja ficcionalizada] está a 75,94 metros de altura y con una temperatura promedio anual de 28 grados, es la sexta ciudad más calurosa del país. De hecho de las diez ciudades más calurosas, tres de ellas no pertenecen al caribe colombiano, aspecto que queremos señalar como una de las principales características que sustentan nuestra hipótesis sobre un caribe de agua dulce en la región del Magdalena Medio colombiano.

Precisamente el clima será la causa de la primera batalla que pierde el fiscal Ventura en este puerto y es con su esposa, una psicóloga de la capital que considera como una tortura y literalmente un suicidio el hecho de querer establecer una vida en Alcandora. Liz no solo soporta las condiciones climáticas y la pobreza del pueblo, sino que tampoco soporta la constante irritación que le impone vivir junto a una refinería, de hecho se escuchan exclamaciones como: ¡Huelo a negra! (...) El clima de Alcandora le producía alarma por lo que pudiera causarle a su piel. (...) – No podré resistir este infierno. No me acostumbraré (España 2001 20, 22, 24)

Hay constantes menciones del clima en cada una de las novelas que componen la saga, de hecho en su segunda novela, *Cinco disparos y una canción* (2008) se hace una descripción del clima para hablar de alguna manera, a manera de metáfora, del estado de los personajes:

Durante las siguientes semanas la rudeza del clima se tornó insoportable, al punto de que durante la noche era casi imposible dormir a causa de la humedad y las tormentas, y durante el día la temperatura se elevaba tanto que se vivía amodorrado. (España 2008 67)

Este episodio sucede tras una entrevista fallida que le hace el fiscal Ventura a una presunta culpable. El clima es de este modo, una metáfora del sentir interno de los personajes y de la lentitud de la justicia. Se trata de una atmosfera enrarecida que sume al fiscal en una etapa de pesimismo que coincide con el discurso proferido por el ministro de justicia en el cual afirmaba que el país rebasaba la más alta tasa de criminalidad en el mundo, y al mismo tiempo la más baja en efectividad judicial. Respecto a la inconclusividad o asertividad al momento de solucionar los crímenes nos dice Guillermo Tedio:

(...) el Caribe es un espacio donde el calor y el bochorno, dos malestares del tórrido trópico, hacen que las cosas y proyectos queden inconclusos y se practique la costumbre casera del “mientras tanto” y la interminable espera de “mañana lo termino”(…) Esa inconclusividad del mundo caribe es una especie de herencia maldita, de acostumbramiento genético quizás, de habitus del genoma caribeño, que no solo hace inacabados a los propios nativos sino que atrapa a todos los extranjeros que caen por estas tierras, embrujados por el trópico que los acoge, mastica y devora

¹⁸³ En esta ponencia se trabaja con la edición de 2001.

en una especie de abrazo sensual del que no pueden escapar y en el que mueren plácidamente. (Tedio s.p.)

En cuanto a la música, tema central precisamente de la segunda novela de su saga *La canción de la flor* (1996) reeditada como *Cinco disparos y una canción* (2008) se investiga el asesinato de Carlos Randel Sotomonte, un ex-cantor de óperas. Si bien no es precisamente la ópera, la música con la cual identificamos el caribe, sí pueden mencionarse algunos hitos dentro del desarrollo cultural del caribe colombiano, como la estadía en Cartagena de Indias, de Oreste Sindici, el italiano autor de la música del himno patrio. Este músico italiano llegó a Cartagena y decidió tomar la ruta del Río Magdalena para llegar a Bogotá. Algo similar ocurre con Carlos Randel, personaje de la novela de España, quien por medio de su travesía por el Río Magdalena llega a Alcandora.

Carlos Randel Sotomonte, ex cantante de ópera detenido por los imprevistos del destino y los encantos de una buscona llamada Marlena en la olvidada Alcandora, pretendió continuar en el puerto la que había sido su vida, proseguir la carrera del arte, y por eso fundó la primera y única escuela de bel canto que se haya establecido en el lugar. (España 2008 97)

El principal elemento devorador en el fragmento anterior es la mujer. Todos esos extranjeros que llegan por trabajo o aventura, y luego sus hijos y sus nietos son cautivados por mujeres cuya belleza salvaje los atrapa. No es que exista un género musical único con el que se identifique el caribe, sus sonidos son mezcla de múltiples instrumentos, costumbres y fusiones que han sido posibles por el intercambio cultural que ofrecen los puertos; precisamente Alcandora es uno de esos puertos principales que recibe toda clase de música; por su principal afluente, viajan todo tipo de ritmos que van creando diferentes gustos, escuelas y costumbres.

También en cuanto a la música, quisiéramos destacar un ritmo que fue muy popular en la década de los ochenta y que nace de la fusión entre la música electrónica y algunos ritmos del caribe, se trató de un nuevo estilo del carimbó que comenzó a reproducirse en todo el noreste de Brasil y se llamó lambada. Un ritmo pegadizo, llamativo,ailable, una melodía evocadora y sensual que acompañaba a una danza de pronunciados movimientos de caderas. Se trataba de la adaptación caribeña de la canción andina *Llorando se fue*.

(...) la lambada había hecho irrupción en el puerto. Se bailaba en las calles, en los bares, en los aposentos, en el interior de los buses, en las cocinas; (...) se bailaba en el club de los altos ejecutivos de la petrolera, se bailaba en cualquier lugar del pequeño mundo. Para esta música contagiosa no existían barreras sociales, ella homogenizaba las diferencias de clase. (España 2011 52)

Este aspecto va a ser ampliamente desarrollando en la última novela de la saga bajo el título *El caso Mondiué*. La mención al carácter fiestero de lo que denomina España como un lugar en ese *pequeño mundo*, es tal vez otro de los imaginarios más arraigados respecto a la cultura del caribe, una sociedad que trabaja, estudia o realiza cualquier otra actividad al ritmo de la música de moda, como si la músicaailable fuera una extensión de la existencia propia de los habitantes del caribe.

El tercer aspecto al que nos referiremos en esta ponencia tiene que ver con la gastronomía, tema sobre el cual gira la trama de la tercera novela titulada *Un crimen al dente*, (2000) mención directa desde su título que nos lleva a descubrir el asesinato del dueño del restaurante italiano del puerto.

Para aquellos cuya vida transcurre cerca del agua, nada más inmediato que sus platos se nutran con lo que les ofrece este preciado líquido, por eso no es de extrañar que en la novela se mencionen platos con exquisitas recetas a base de pescado. Si bien está el restaurante italiano

como protagonista de la historia, a la par de las pastas, los ñoquis, los raviolis y las famosas salsas como el pesto, se mencionan platos como: la ensalada de frutos del mar y las zarzuelas de diversidad de pescados, el plato más reconocido del restaurante: “Costaba carísimo pero la gente lo prefería a cualquier otro plato” (España 2000 101). En contraste con este famoso restaurante, también se menciona uno más modesto llamado *El popular*, cuyo plato mejor logrado era la sopa de pescado.

En cuanto a la bebida, se mencionan más los licores destilados que los fermentados, si bien por tratarse de un restaurante italiano no deja de mencionarse el vino, cobra mayor importancia el whisky. Según un informe de la firma Pernod Ricard, la costa caribe colombiana, y en especial el departamento de Bolívar, son de los mercados más activos en el sector de licores.

Para algunas firmas de licores, las regiones costeras son las más conocedoras de whisky en el contexto latinoamericano. Se puede notar la participación de esta bebida desde el acompañar una conversación como ser el licor más vendido en eventos de gran importancia, para el caso de Colombia, como el Carnaval de Barranquilla. De hecho Colombia es el tercer mayor consumidor de whisky en la región superado por Venezuela y Brasil.

Finalmente, queremos mencionar un asunto específico en *El caso Mondiú*, última entrega dentro del género policial en la narrativa de Gonzalo España. Su título se debe al uso popular y malformado de la alocución francesa *Mon Dieu* (Dios mío) *Mondiú* y *mondá* son alocuciones propias del habla de la región caribe colombiana, para el caso de la novela se hace uso de esta palabra en una de sus acepciones y es la de nombrar el órgano sexual masculino, cuando este es de gran tamaño.

La foto fue puesta a propósito en las manos de la barrendera de la planta baja del Palacio, una mulata vieja con muchas verrugas en el rostro llamada Eloísa, prostituta retirada del oficio desde hacía por lo menos tres lustros. Eloísa la tomó y la examinó como si se tratara de un acertijo. De pronto, su cara se iluminó con la luz del asombro (...) La mano con que se cubrió de urgencia los labios no impidió que la exclamación llenara todo el recinto: -¡Cipote mondiú! (España 2011 27)

En esta novela el crimen que se debe resolver está envuelto en un complot erótico, su trama gira alrededor de un relato en el cual un pobre jardinero, barrendero y analfabeta pierde la vida y las familias más adineradas del puerto se ven envueltas en este escándalo, en un país que se caracteriza por su impunidad, la muerte de un hombre sin dinero no tendría tanta trascendencia si su muerte no estuviera conectada con hombres y mujeres de poder.

El muerto, José Bonifacio, era conocido por su incapacidad cognitiva, tanto que se le apodaba como el bobo de la calle novena, desde el momento de su asesinato y tras filtrar unas imágenes en el periódico local, los habitantes de Alcandora también conocieron que Bonifacio tenía un miembro viril muy grande y que las mujeres de élite en esa ciudad gozaban de sus favores sexuales; más allá de lo caricaturesco que pueda parecer esta trama, tras la investigación de este caso se van conociendo casos de corrupción y delito entre los empresarios más influyentes de la industria petrolera.

Una tarde despaché a la criada con un encargo que le tomaría varias horas en la ciudad y lo tomé de mi cuenta [a Bonifacio], lo arrastré al baño y lo lavé, lo acaricié, lo excité y luego lo violé a mi entera satisfacción, haciendo con él el amor como se hace con un burro. (...) Fue así como logré convertirlo en un instrumento dócil y maravilloso (...) porque excedía en tamaño y vigor a todo lo necesario. (...) En más de una ocasión necesité guardar cama luego de usar brutalmente sus prodigios. (España 2011 212, 213)

El origen más lógico de la palabra viene del verbo “mondar”, que significa pelar. Pero los costeños decidieron acoger otra teoría, más colorida: dicen las leyendas locales que la palabra cobró vida como consecuencia del encuentro de dos mundos, cuando las prostitutas francesas llegaban al Caribe para buscar fortuna en los burdeles con los comerciantes y se encontraban con la privilegiada constitución física de los negros.

Pero si bien esa puede ser una explicación, algunos atribuyen ese fenómeno lingüístico a otros visitantes:

“La United Fruit Company trajo a la región a un personal jamaiquino para trabajar en las plantaciones de banano, eran muy grandes y muy fuertes; los fines de semana se ‘mamaban’ en ron todo el billete y cuando llegaban donde las buenas chicas, se bajaban los pantalones y ellas solo podían decir ‘¡Mondieu!’”, cuenta el escritor Luis Guillermo Martínez en el documental *La mondá*, que produjeron Andrés Vega y Elkin Ramos en el 2012, y es uno de los primeros acercamientos documentados a la etimología de la palabra. En el mencionado Carnaval de Barranquilla, una de las comparsas más importantes en el mismo y con mayor participación es el desfile de las marimondas, una especie de máscara con formas fálicas.

Todas las cuestiones anteriormente mencionadas no representan explícitamente la intención del escritor Gonzalo España por aproximarse al caribe colombiano y sus costumbres; este ejercicio más bien responde a un intento por entender la vida de los habitantes de un puerto fluvial y dar una visión a la hipótesis de un caribe de agua dulce ficcionalizado en la saga de España.

Bibliografía

España, Gonzalo. (2000) *Crimen al dente*. Bucaramanga: SIC Editorial

_____ (2001) *Mustios pelos de muerto*. Bucaramanga: SIC Editorial

_____ (2008) *La canción de la flor*. Bogotá: Editorial Panamericana

_____ (2011) *El caso Mondiu*. Bogotá: Ediciones B

Pöppel, Hubert. (2001). *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Tedio, Guillermo. (2007) “*Maracas en la ópera o la reescritura de algunos hitos culturales e históricos en el Caribe colombiano*”, en *Biblioteca Virtual Universal*. Disponible en formato PDF en: <http://biblioteca.org.ar/libros/152012.pdf>

Vega, Andrés. (2012) *La mondá*. Documental. Disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=F5AzfeKvMvI>

ISLARIOS DEL PRESENTE: (RE) CONFIGURACIONES

Lic. María Florencia Donadi
Universidad Nacional de Córdoba / CONICET

En un texto de 1903, publicado póstumamente en 1909, Euclides da Cunha escribe:

La isla de Marajó, constituida por una flora selectiva, de vegetales adaptados al medio pantanoso y a la inconstancia del fondo lodoso, es un espejismo [*miragem*] de territorio. Si la desnudaran, quedarían sólo las superficies rasas de los pantanos [*mondongos*], desapareciendo al nivelarse el agua, o, algunas puntas rocosas de arenisca endurecida esparcidas por allí, en la amplitud de una bahía. A la luz de las rigurosas deducciones de Walter Bates, comprobando a su vez las conjeturas anteriores de Martius, lo que está allí, bajo el disfraz de la vegetación [*mata*] es una ruina: restos dismantelados del continente, que otrora se estiraba, unido, desde la costa de Belém hasta la de Macapá (Cunha 1909 12. La traducción es mía)¹⁸⁴.

Miragem es el espejismo, ilusión óptica producida a partir de la imagen. Bajo el disfraz, la ruina. El disfraz es la ilusión y la realidad, la ruina. De esta tensión da cuenta el espejismo, de esa distancia entre ambas. Esta asociación entre ruina e imagen es central para pensar la metáfora de la insularidad en su operatoria literaria en la serie que se esboza en este texto y, a su vez, para pensar su operatoria a la hora de reflexionar sobre las territorialidades en su complejidad del presente.

Inicialmente, esta asociación entre isla y espejismo se instituye en hilo conductor para abordar, a través de este texto, una reflexión en torno a cierto dibujo territorial, la isla, y su formación de archipiélagos literarios, críticos y teóricos. La propuesta de estas líneas, es, entonces, concentrarse en cierta deriva de una metáfora territorial en sus rearticulaciones, reapropiaciones y transformaciones.

Como se deja entrever, metáfora y desplazamiento van de la mano: la metáfora es en sí misma un desplazamiento inherente a la función significante del lenguaje, pues se entiende como figura por la cual la mente aplica el nombre de un objeto a otro, gracias a un carácter común que los aproxima. Así entendida, la metáfora insular es personaje principal de estas líneas y se vincula inextricablemente a uno de los dispositivos de su narración: el viaje. Sin embargo, nunca se sabe donde comienza y termina la metáfora. Una palabra abstracta se forma por la sublimación de una palabra concreta. No sólo la lengua, sino toda la vida intelectual reposa en un juego de transposiciones, de símbolos que se puede llamar metáfora (Diccionario crítico – Documents). La metáfora es también una especie de fenómeno óptico en el que se logra la unión de dos pensamientos distintos en simultaneidad. “Podríamos agregar que en ella se impone una mirada *estereoscópica*, abarcadora de dos imágenes distintas en un solo acto de visión” (Oliveras 2009 56)¹⁸⁵.

¹⁸⁴ “A ilha de Marajó, constituída por uma flora seletiva, de vegetais afeitos ao meio maremático e ao inconsistente da vasa, é uma miragem de território. Se a despissem, ficariam só as superfícies rasadas dos “mondongos” empantanados, apagando-se no nivelamento das águas; ou, salteadamente, algumas pontas de fragedos de arenito endurecido, esparsas, a esmo, na amplidão de uma baía. Á luz das deduções rigorosas de Walter Bates, comprovando as conjeturas anteriores de Martius, o que ali está sob o disfarce das matas é uma ruína: restos dismantelados do continente, que outrora se estirava, unido, da costa de Belém à de Macapá (...)” (12).

¹⁸⁵ Añade, más adelante, Oliveras: “En consecuencia, las llamadas artes del tiempo, como la poesía, el relato o el mito, cuando metaforizan se acercan a las artes del espacio. Esto significa que ellas mueven a la imaginación a condensar en una misma porción de espacio dos objetos de reinos distintos. La captación del ‘deviene’ pasa a ser en estos casos vívida captación del ‘es’” (64).

Asimismo, el desplazamiento hacia el sentido que propone la metáfora y su productividad en la vida del pensamiento se propone aquí, en inicio de reflexión sobre los préstamos literarios y crítico-teóricos.

Entre dos conceptos espaciales antagónicos, tierra y mar, según las tradiciones occidentales –por ejemplo, contenidas en los relatos bíblicos– que representan estabilidad e inestabilidad, lo fijo y el movimiento, respectivamente, existe un punto donde esos dos espacios parecen converger: el río. Los ríos aparecen como figuras excéntricas, pues sus aguas corren sobre la tierra en un circuito delineado, lo inmóvil de las márgenes se une a la fluidez de la corriente, lo estático a lo inconstante. Su marca es la ambigüedad entre dos universos contradictorios (Freire Gomes 2001).

Plínio Freire Gomes, precisamente, señala que esa dicotomía en torno al río dará lugar a dos simbologías opuestas aunque ligadas: una, en que el río es representado como *terminus* natural, como marco de una identidad colectiva que no puede ser superado sin algún tipo de peligro, pues del otro lado se extiende un territorio habitado por pueblos salvajes; la otra asocia al río, ya no a la demarcación de un territorio, sino a la idea de que sus aguas forman un *fissum* geográfico (fisura, grieta o falla), una hendidura (*fenda*) en el paisaje, los ríos tendrían la posibilidad de permutar los espacios, de ser atajos que rompen el confin de dos dominios comunicados (47-48).

El río es la figuración a partir de la cual se posibilita, entonces, la pretensión de esta ponencia de poner el acento en una tónica que se delinea como un *igarapé* más que como un *varadouro*. Este último es el corte rígido y transversal que conecta un río con otro por tierra; el *igarapé*, por el contrario, representa los pequeños e intrincablemente navegables cursos de agua, es un pequeño río, que nace entre la vegetación y desagua en un río mayor, es vía (de comunicación), pero es también el canal estrecho entre una isla fluvial y otra o entre una isla y tierra firme, con posibilidad de pasaje apenas por una canoa.

Islas

El número 4 de la Revista SIWA, publicada hacia fines de 2014, está dedicada al *Islario general de todas las islas del mundo*. La revista abre, a manera de editorial, con un exordio a “La insularidad como objeto y condición” del que se rescatan aquí algunas ideas centrales. Las islas, dicen los editores, “tornan inquietos los mapas, los obligan a enmendar su plana, a desdecirse. Ningún error, en la historia de la cartografía, ha provocado tanto revuelo como la mención –con lujo de detalles–, de islas que jamás existieron” (5). Vuelven a vincularse las islas y los espejismos y, asimismo, las islas y los mapas a través de una relación agónica.

La mayoría de los mitos geográficos incumben a islas; tal es así que los mitos de origen de cielo e infierno de la tradición occidental se figuraron en islas. “Al tratarse de universos cerrados en sí mismos permiten el libre ejercicio de todos los caprichos, los derechos, las aberraciones. Si el Paraíso es una isla, algunas de las más célebres cárceles también lo son” (5). Las islas tienen su propio género literario, nombrado como “islario”: “un atlas que comprende exclusivamente mapas de islas” (*Ibid.*) con indicaciones de su posición, las distancias entre unas y otras, su extensión, sus límites y su historia.

Si bien la palabra “islario” es hoy una palabra marginal, ausente, el encanto y la seducción de las islas parece perdurar en formas sorprendentes, no sólo en la literatura o en las ciencias geográficas, sino como metáforas cuya potencialidad de reflexión filosófica, teórica y crítica aún ofrece un panorama para el pensamiento de la contemporaneidad. Esa persistencia y ese deseo de escribir sobre las nuevas islas, las redefiniciones de límites y confines, de zonas y regiones, es decir, sobre los cuestionamientos y configuraciones de las territorialidades (latinoamericanas) en el siglo XXI, reinscribe la palabra “islario” en estas reflexiones en torno a aquellos bordes que se resquebrajan al ser desplegados. El objetivo consiste en pensar una operatoria literaria y crítica que se elabora en el presente, en un aquí y ahora de América Latina, que se pregunta por las redefiniciones de matrices fundamentales, tales como espacio y tiempo, territorialidad y

temporalidad a partir de las condensaciones de sentido que, espectralmente, se condensan sobre la las ínsulas y sus metáforas.

La isla remite a un imaginario en el que la literatura ha jugado un papel fundamental y sobre el que la crítica ha abrevado regularmente, y aún continúa haciéndolo, para reflexionar sobre las complejidades de lo contemporáneo.

Trazar un islario de la geografía y, junto a éste, en yuxtaposición, montaje o superposición, un islario de la imaginación sería una tarea imposible, tal es la profusión de la escritura en torno a este espacio singular. Los relatos se multiplican al infinito. Sin embargo, retomando el vínculo entre isla e imagen –y en especial la espectralidad y el espejismo- que rastreamos en nuestra cercana literatura desde *La invención de Morel*, propongo un recorrido reticular por algunas islas en sus tensiones con los mapas y desde una (dis)torsión de la mirada (de la retina) para elaborar una imagen de las preocupaciones del presente en las matrices arriba mencionadas.

Antes de dar comienzo a ese itinerario, deben hacerse dos consideraciones de índole metodológica: por un lado, establecer el vínculo específico entre isla e imagen y, por otro lado, definir las pervivencias de los (mito)imaginarios en torno a las islas a partir de la *anacronía*.

En cuanto a la primera de esas consideraciones, la relación isla-imagen, a la que aludimos a través de la cita de Euclides da Cunha, se establece en términos de *espejismo*, ilusión, que implica la distancia con lo real. A menudo, las islas aparecen ligadas a la posibilidad o la búsqueda de una experiencia –junto a su registro imagético, la fotografía-, o como simulacros a escala que esconden una “verdad oculta”. El espejismo connota la figuración de lo doble y contiene la tensión entre original y copia o entre ilusión de origen y reproducción seriada.

En segundo lugar, las imágenes (insulares) se observan en sus pervivencias y yuxtaposiciones temporales a partir de la perspectiva propuesta por Didi-Huberman de la anacronía de las imágenes: “las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto (...) la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino”.¹⁸⁶

Zona intersticial y visión estereoscópica: “La isla a mediodía”

“La isla a mediodía” de Julio Cortázar, relato que conforma *Todos los fuegos, el fuego*, descubre, sin lugar a dudas, una zona, claramente representada por la isla como espacio y porción territorial, que se elabora como concepto literario: una zona intersticial.

La isla de Xiros se instala en el imaginario del personaje como un espacio irreal, condensación de su deseo manifiesto en la mirada obsesiva y seducida. La isla *obnubila* a Marini, a tal punto que solo la visión a mediodía –cuando la sombra se reduce al mínimo- es clara, mientras que en otras ocasiones es borrosa: la fotografía de la isla “salió borrosa”. El verbo obnubilar se liga al velo, aquello que oculta. Así, se establece una correlación entre la figuración de esta isla y el espejismo de una posible nueva vida¹⁸⁷.

Es notable el hecho de que Marini fotografíe ese territorio insular condensación de sus deseos por una temporalidad diferente, deseo de una especie de corte con su presente, particularmente notable si se consideran las teorizaciones de Barthes, quien sostiene que una fotografía

¹⁸⁶ Disponible en:

http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_rea_l.pdf

¹⁸⁷ Es indecible, además, la cuestión acerca de la ilusión, el ensueño o la realidad de la isla: “Nada de eso tenía sentido, volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros. Todo estaba falseado en la visión inútil y recurrente; salvo, quizá, el deseo de repetirla, la consulta al reloj pulsera antes de mediodía, el breve, punzante contacto con la deslumbradora franja blanca al borde de un azul casi negro, y las casas donde los pescadores alzarían apenas los ojos para seguir el paso de esa otra irrealidad”.

...puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (1989 35-36).

El *espectro* es el fantasma que retorna a través de esa presencia que es la fotografía. Coincidencia que se volverá terrible para el personaje hacia el final del cuento “La isla a mediodía”: la muerte parece ser el único corte posible en temporalidades entremezcladas para Marini. Esa fotografía que “salió borrosa” se vuelve la borradura de su propia existencia. Otra vez, la imagen que la fotografía devuelve, antes del final fantástico y fatal, es la de una zona intersticial pues ese “estar presente” de la fotografía es también el estar entre (*inter-esse*), estar entre el *operator* y el objeto o sujeto fotografiado (el *spectrum*), es la distancia, es el entre: entrelugar que nos permite pensar nuevamente el estatuto de ese territorio que desplaza el deseo del personaje: isla, que como metáfora es asimismo desplazamiento y movimiento hacia lo discernible, es un viaje hacia lo visible (Kristeva 1994), es un intento de alcanzar el sentido, pulsión hacia el sentido: esa es la dinámica de la metáfora¹⁸⁸. La isla del relato de Cortázar se convierte en metáfora de las zonas intersticiales, de esos espacios intermedios, ya que

La isla es, ante todo, una geografía ambigua, pues “entre el océano que es el límite de lo conocido y lo infranqueable y el continente que se identifica con lo conocido y la civilización, existen tierras mediáticas que son las islas, que participan de uno y del otro, geográfica, psicológica y quizás metafísicamente. Están, en cualquier caso, en el límite del mundo, ni fuer, ni en él, en la franja indiscernible del interior y el exterior” (Delgado Pérez 40).

La isla es un espacio que condensa para el personaje la posibilidad de un tiempo diferente y un lenguaje diferente en el que la comprensión es posible en gestos de humanidad; encarna la posibilidad de conjugar dos modalidades de lo viviente: lo estable del espacio terrestre con lo fluyente o incesante de lo marítimo.

A través del relato, accedemos a ese espacio intersticial en el que se convierte esta isla, pues hay dos órdenes que se tocan (realidad e irrealidad) y es imposible decidir por uno de ellos; la isla se convierte en un *entre* espacial y temporal. Claro que hay un efecto ligado al fantástico cortazariano. Sin embargo, lo que se quiere destacar aquí es la configuración indecible de ese espacio como “entre”, sobre todo, a partir de la mirada: sus primeras aproximaciones son desde el borde, desde la orilla (y, además, desde lo alto) para luego convertirse en el espacio donde se superponen dos tiempos y dos órdenes diferentes.

En una entrevista del 12 de junio de 1976, Cortázar sostiene que, en el cuento “Reunión”, del mismo libro, quiso utilizar la visión estereoscópica.

(BE) —En un momento aludes a una “visión estereoscópica”, la cual resulta muy efectiva. No sólo evoca al hombre de ciencia que había en el Che sino que plantea una sensación humana.

¹⁸⁸ Al respecto de las relaciones entre islas y fotografías, Ezequiel de Rosso señala, en su genealogía de islas “terminales” en la literatura argentina, sostiene “En el centro de los relatos sobre islas se ubica, pues, la necesidad de registrar la experiencia. Esa experiencia, sin embargo, estará lejos de ser una experiencia de resurrección: si no se muere, en las islas se verifica, al menos, la imposibilidad de empezar de nuevo” (2014 199). Esto se observa, también, en otro cuento de Cortázar mencionado por de Rosso: “Apocalipsis en Solentiname” (1974) cuyo núcleo es el registro y sus posibilidades, pues la fotografía revela aspectos que permanecían ocultos a la realidad vista por los propios ojos.

(JC) —La metáfora parte de una experiencia personal. En determinadas situaciones críticas, quizá de peligro físico, en las que todo puede definirse en segundos, el hombre se vuelve muy claro. Tiene una visión estereoscópica, lo ve todo bajo un relieve extraordinario. Siento que en el instante de la muerte la realidad se percibe así.

Este es el espacio propuesto en “La isla a mediodía”, aquel espacio entre cada una de las imágenes que cada ojo obtiene, es decir, el espacio entre visiones diferentes, que otorga además un relieve fuera de lo normal, cierta materialidad, a la imagen¹⁸⁹.

Entre-lugar y visión estereoscópica: La ciudad ausente

La ciudad ausente, de Ricardo Piglia, avanza un poco más en esa estereoscopia. Novela compleja de corte macedoniano, adelanta algunas preocupaciones en torno a los espacios, las territorialidades y temporalidades: la máquina de traducir es una máquina de transformar que sintetiza lo que vendrá. En ese sentido, la preocupación por el origen da lugar a la preocupación por la transformación¹⁹⁰.

El personaje, Junior, configura, a partir de sus recorridos y búsqueda, un espacio que es un entre-lugar: espacio ausente-presente de la novela, entre ficción y realidad, delirio, doble, vida y muerte. Y es, justamente, la isla la que representa ese “entre” de la máquina, la isla del Tigre, doble a su vez de “La Isla”, relato producido por ella.

La máquina es un “entre” anacrónico: es una fábrica de réplicas microscópicas, dobles virtuales; pero la máquina, también, trama datos reales, se ve influida por fuerzas externas. La máquina es “pura energía”, de allí que su metáfora sea la isla:

En la isla no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable. Piensan la patria según la lengua. Los individuos pertenecen a la lengua que todos hablan en el momento de nacer, pero ninguno sabe cuándo volverá a estar ahí (...) Definen el espacio en relación con el río Liffey que atraviesa la isla de norte a sur. Pero Liffey es también el nombre que designa el lenguaje y en el río Liffey están todos los ríos del mundo. El concepto de frontera es temporal y sus límites se conjugan como los tiempos de un verbo (122-123).

La máquina es el *entre* realidad e irrealidad, es el *entre* de tiempos divergentes, *entre* realidad y experiencia (“la lógica de la experiencia es siempre lo posible”), *entre* presencia y ausencia (“la ausencia es una realidad material”), *entre* sueño y realidad (Macedonio “No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real, sino más bien una entrada”).

Como el criterio de realidad, según el Russo, se ha cristalizado, quieren desactivar la máquina. La máquina es anacrónica y, por eso mismo, peligrosa.

Ese anacronismo es creado por la máquina y, asimismo, es el dispositivo de montaje de *La ciudad ausente*. La técnica de montaje utilizada trabaja con cortes y yuxtaposiciones revelando

¹⁸⁹ Podemos contrastar esta propuesta cortazariana con la postulación de Godard sobre la idea de *estéreo* para las imágenes, a la que “gráfica” en la forma de dos triángulos entrecruzados (una estrella), para significar las diferentes posibilidades (ángulos) desde los que una imagen puede ser vista. Allí aparece la noción de intersticio, lo que sucede *entre* dos imágenes es lo que a Godard le interesa y lo que, en el cine, produce el montaje, así considerado, lo interesante no la síntesis, sino lo que se genera en la fricción, en el *in-between* del corte. En esa zona intersticial, ese *entre* una imagen y otra, residiría lo real, el abismo de la representación de la imagen, lo que permanece sin representación.

¹⁹⁰ Al respecto de la tensión origen-transformación, de Rosso sostiene que “En la isla innominada del relato, la inestabilidad de la lengua (cuya contracara es la obsesividad del registro) se torna origen. En la isla los cambios en el lenguaje son tan abruptos y veloces (“en la isla, ser rápido es una categoría de la verdad”) que las identidades se construyen y desarman sin solución de continuidad” (202). El enfoque aquí propuesto se concentra más bien en la importancia concedida a esas transformaciones que hacen inviables identidades coherentes y fijas y no en la idea de origen, sino como ficción, única vía posible.

complejidades temporales, estratos espaciales, pasado, presente y futuro conviviendo en simultánea contemporaneidad.

La ausencia, aquello que se anuncia desde el título de la novela, es el retorno del fantasma, no como un autómatas, sino como la posibilidad de lo infinito (el archivo) y no necesariamente como relato, pues el relato es un arte de la vigilancia: hay que influir sobre la realidad, sobre todo contra las experiencias, los experimentos y las mentiras del Estado.

Pero, se nos dice:

Mentir ya no es una alteración de la ética, sino una *falla* en una especie de máquina a vapor del tamaño de esta uña (...) la verdad es un artefacto microscópico que sirve para medir con precisión milimétrica el orden del mundo. Un aparato óptico, como los conos de porcelana que los relojeros usan cuando desarmen los engranajes invisibles de los complejísimos instrumentos que controlan los ritmos artificiales de tiempo (99. El destacado es mío).

Se traza aquí lo indecible a partir del concepto de *falla*, una hendidura, un giro en falso, pero a su vez, muy cercano a la verdad. Hay una reflexión en torno al concepto mismo de ficción como espacio intermedio, indecible: la verdad es un aparato óptico, pero si todo se funda cada vez y nada permanece ni puede ser recordado (de Rosso 202), subsiste únicamente una ficción, genealogías del espacio insular.

“Macedonio [dice el mismo personaje] tenía una conciencia muy clara del cruce, la orilla a partir de la cual empezaba otra cosa”. Pero él es un naufrago, no llega a la otra orilla, sino que vive en una isla (imaginaria).

Ese espacio insular metafORIZA un *entre* y se instituye como concepto que nos introduce de lleno en las reflexiones filosóficas macedonianas sobre ese espacio “inter” en el que mentir es una falla y la realidad un artificio. Piglia, en esta “novela”, suma al cono de porcelana, aparato óptico, otra mirada a partir de la máquina que crea visibles: nuevamente, estereoscopía.

Estas escrituras dialogan de manera directa con la noción elaborada por Silviano Santiago en su ya clásico ensayo “El entre-lugar del discurso latinoamericano” (1971).¹⁹¹ Florencia Garramuño sostiene que, además de ofrecer una lectura de la literatura latinoamericana, el concepto de *entre-lugar* es una tentativa de encontrar un método crítico diferente que, dejando de lado la noción de influencia, permita construir una nueva teoría sobre la literatura latinoamericana. Es necesario liberarse de la imagen de una América Latina “sonriente y feliz, carnaval y fiesta, turismo cultural”, develar el espejismo, quitar aquello que obnubila. Y esa nueva forma de pensar esta teoría va de la mano de una nueva práctica de la ficción que Garramuño identifica en transformación a partir de los años ’70 a la que, asimismo, se suma un nuevo modo de intersección entre discursos literarios, críticos y teóricos.

La noción de entre-lugar propuesta por Silviano Santiago da por tierra con los conceptos de original, historia y unidad y devuelve una apuesta a las diferencias y la valorización del pensamiento “de lo impuro”, según Garramuño (2008 55). El entre-lugar (Santiago 2000) marca el afuera de las oposiciones binarias y aporta la dimensión del tránsito, en vínculo con nociones de dispersión y de serie.

Ya no es posible –ni bueno, ni provechoso, ni inteligente- una vuelta al mundo precolonial, que señale la pura originalidad de una instancia previa e inmovible que remitiría a un cierto origen. Ni la asimilación completa de la mera copia o reflejo del allá europeo, ni el acá absoluto –previo a la colonización-, ni la adopción de un allá dudosamente pleno de la Europa colonialista y colonizadora, sino un “entrelugar” que se sirva de todo (Garramuño 2000 12).

¹⁹¹ “El entre-lugar del discurso latinoamericano” fue escrito originalmente en francés. La versión en portugués data de la publicación en libro de *Uma literatura nos trópicos* (1978) y la traducción al español aparece en *Absurdo Brasil*, compilación de Adriana Amante y Florencia Garramuño (2000).

Santiago “marca la identidad de la cultura latinoamericana como un proceso de repetición diferenciada, que en esa misma repetición está cuestionando y criticando el texto original y, con esa crítica, el concepto mismo de originalidad” (12).

Reivindicando una “asimilación inquieta e insubordinada, antropófaga” (Santiago, 2000: 71) el crítico brasileño toma las postulaciones del vanguardismo antropofágico modernista de 1928 para proponer que es en ese entre-lugar en el que se configura el discurso latinoamericano. Establece, retomando la paradoja de Pierre Menard a partir de la indistinción entre modelo y copia, el rechazo a la concepción tradicional de invención artística, la transgresión del modelo, en el movimiento imperceptible y sutil de conversión, de perversión, de inversión.

Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropofágico de la literatura latinoamericana (77).

De este modo, la serie que podría trazar este itinerario sería infinita, tal es la reapropiación de esta metáfora insular de las territorialidades del presente leídas por el bias del entre-lugar. Sin embargo, incluimos un último *excursus* por algunas consideraciones que plantea “Un arte de hacer ruinas” (2002) de Antonio José Ponte.

A la manera del río que marcábamos al comienzo, este cuento dibuja otro espacio “entre” configurado por los extensos túneles de Tuguria, que a su vez se instituye como ciudad: una ciudad hundida –un *fissum*, una fisura, como se dijo más arriba. Tuguria es un *entre* el arriba y el abajo y es, un “espacio que parecía no tener fin”, un espacio que –como sostiene el profesor D.– es tiempo. “El tiempo, como deben haberte enseñado, es un espacio más” (128). Como las dos caras de la misma moneda que el estudiante extrae del cuenco, espacio y tiempo se imbrican y condensan en la gran metáfora que es el túnel. Pero la moneda, además, es falsa: su función parece estar ligada a un código secreto: “A mí me ronca arriba / A mí me ronca abajo”. Esa moneda es un juguete, “Para uno de esos juegos donde compras y vendes propiedades”. Ese código secreto permite el acceso a ese espacio que es tiempos de la memoria y también tiempo del presente en ruinas, permite el acceso a ese *entre* tensionado entre “flotación” o “estática milagrosa” y tugarización. Nuevamente la ruina, asociada a la imagen y la metáfora de una historia de tiempos simultáneamente “apilados”, “amontonados” encarnados en la isla.

El horizonte de una isla se alcanza rápidamente si ésta se bosqueja como límite, pero si ésta se excava como un *entre*, el movimiento no se anula y se entra, aún en la aporía, es decir, con/en la dificultad para pasar. El túnel de Tuguria es la caverna, el hueco y solo se llega a él excavando: haciendo huecos, perforando la ciudad para ingresar en otra densidad que es la ruina, una densidad espectral.

Los planos de la ciudad que se despliegan en el túnel figuran que “allí existía una ciudad muy parecida a la de arriba”. Sin embargo, esa ciudad no es su doble sino que entre ambas se configura el territorio como pasadizo, como el igarapé fluvial.

Mapas

Como si Betmoora encarnara en Tuguria y ésta en La Habana, “Un arte nuevo de hacer ruinas” enseña la productividad del concepto de entre-lugar al dar cuenta que esta categoría teórico-crítica no es solo una categoría territorial, aún cuando nos permita pensar la territorialidad, sino que su potencia de pensamiento y de reflexión alcanza el cuestionamiento de las categorías sobre las que se asienta la experiencia moderna y contemporánea de la literatura. En este sentido, este relato muestra las superposiciones de diferentes temporalidades y espacialidades, todas ellas conviviendo en tensión simultáneamente: los personajes cohabitan múltiples mundos. Lo que persiste parece ser la ruina. O la ruina es su modo imagético de ser.

Se vuelve entonces a la cita de Euclides: lo que persiste es la ruina, en la imposibilidad representacional de los mapas y sus espejismos. Sólo la ruina y la imagen estereoscópica como *entre* nos permitirían abordar estas escrituras, pues es en las fallas, en las fisuras donde es posible pensar el modo en que la literatura y la crítica piensan la territorialidad del presente como una escenificación/producción de espacios no-representacionales, *liminales*, ambivalentes, fronterizos, espacios tensionados que funcionan en una relación ambigua con el tiempo. La noción de entre-lugar, a partir de la inextricable relación espacio-tiempo en este cuento, nos revela la historia como ruina, que socava la idea de una historia lineal, en tanto movimiento que avanza por un tiempo homogéneo y vacío, nos presenta más bien retrocesos y destrucciones: derrumbes y barbacoas, horizonte, pero, sobre todo, pasadizos.

Bethmoora es la ciudad abandonada y Tuguria es la ciudad ruiniforme, entre real e imaginaria.

Las islas, como espacios geográficos delimitados por cortes marítimos o fluviales, que han sido objeto de una larga tradición filosófica, histórica y literaria, asumen en la contemporaneidad un rol de dispositivo teórico-crítico, ya no en imaginarios ligados a lo utópico –que se remonta a Moro– sino como categoría para asir las tensiones, distancias y quiasmas, que se asientan en una metáfora territorial. El uso imagético de ese concepto nos informa acerca de las preocupaciones actuales por las relaciones entre literatura y territorialidad en los enclaves de fines del siglo XX y comienzos del XXI.

Bibliografía

- AA.VV. *Revista SIWA. Biblioteca Universal de Literatura Geográfica* 4, 2014.
- Amante, Adriana y Garramuño, Florencia “Prólogo”. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblios, 2000. 9-15.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Cortázar, Julio. “La isla a mediodía” en *Todos los fuegos, el fuego*. 1966. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2010.
- Cunha, Euclides da. “Á margem da história”. *Estudos vários*. 1909. Porto: Livraria Chardlron, 1922.
- Delgado Pérez, María Mercedes. “Las islas en el imaginario creador: unas maravillas bien reales”. *Revista SIWA. Biblioteca Universal de Literatura Geográfica* 4 (2014): 38-44.
- Didi-Huberman, Georges. “Cuando las imágenes tocan lo real”. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Espejo, Beatriz. “Mi Universidad fue la soledad: Julio Cortázar”. Entrevista a Julio Cortázar. *El sol de México*. 12 de junio de 1976: 14-15.
- Freire Gomes, Plínio. “O Amazonas e o Prata na mitogeografia da América”. *Revista Topoi*, septiembre (2001): 41-61.
- Garramuño, Florencia. “Silviano Santiago e a literatura latino-americana. A literatura depois do modernismo”. *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Souza Leal, Eneida (organizadora). Belo Horizonte: Editora de UFMG, 2008. 51-69.
- Godard, Jean Luc. *Godard on Godard*. New York: Da Capo Press, 1986.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

- Kristeva, Julia. *El trabajo de la metáfora: identificación, interpretación*. Madrid: Gedisa, 1994.
- Oliveras, Elena. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1992.
- Ponte, Antonio José. "Un arte de hacer ruinas". *Nuevos narradores cubanos*. Straufeld, Michi (Ed.). Madrid: Siruela. 2002. 123-139.
- Rosso, Ezequiel de. "La isla terminal: sobre algunas islas en la literatura argentina", *Revista SIWA. Biblioteca Universal de Literatura Geográfica* 4 (2014): 197-203.
- Santiago, Silvano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". *Uma literatura nos trópicos*. 1978. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000. 9-26.
- . "El entre-lugar del discurso latinoamericano". *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Amante, Adriana y Garramuño, Florencia (selección, traducción y notas). Buenos Aires: Biblios, 2000. 61-77.

EL DOLOR EN LA LITERATURA DOMINICANA EN EL CONTEXTO DE LA GENERACIÓN DE 1960

Iván Segarra-Báez

Universidad Metropolitana de Puerto Rico en Bayamón

Introducción

El tema del dolor en la literatura caribeña es una constante continua e indisoluble entre todas las islas de la zona caribeña. Cuando se analiza más allá de las ideologías políticas, estilísticas, culturales y nacionales de estas islas se encuentran puntos de intercomunicación entre una isla y las otras.

Esta investigación estudia algunos puntos de conexión, tanto históricos como literarios, entre las diferentes islas caribeñas. Por ejemplo, Jamaica es una colonia de Gran Bretaña desde 1670 donde se ha impuesto el idioma inglés sobre el idioma nacional. Haití después de ser la primera república americana que proclamara la Revolución negra en 1804, ha pasado a ser la república más pobre de América. Cuba se levanta bajo el dominio del régimen de Fidel Castro en 1959. La República Dominicana durante el período de 1930 al 1961 vive uno de los peores períodos históricos bajo la Era Trujillista y Puerto Rico desde el 1898 lucha con la invasión norteamericana. Las principales Antillas caribeñas durante largos períodos de su historia han estado a merced de metrópolis extranjeras; las cuales, de una forma u otra, han influido positiva o negativamente en el desarrollo de su vida social, cultural y política. De más está señalar, que en la gran mayoría de ellas, Estados Unidos durante algunos períodos o intervalos de tiempos se ha inmiscuido en su desarrollo cultural y nacional.

Por ello, se estudia el tema del dolor en esta zona caribeña. Hay un hilo muy fino entre la historia oficial del Caribe, la nacionalidad, la imposición, la cultura, el espacio geográfico y político con el tema del dolor. Cada una de estas islas se representa a sí misma, se reinventa y se construye a través de la historia y la literatura, como una camisa de fuerza para liberarse de su dolor más constante, más fuerte y más avasallante.

En este artículo se analiza el tema del dolor en la literatura dominicana y cómo varias temáticas repercuten en su desarrollo. Primero se presenta la Era de Trujillo (1930-1961). Luego la lucha de la frontera entre Haití y República Dominicana (1934-1937), la muerte de las hermanas Mirabal (1960), la muerte del dictador Rafael Leónidas Trujillo (1961) y cómo los poetas de la generación del sesenta (1960-1970) crean una literatura donde se presenta el dolor ya sea de forma directa o indirectamente. Finalmente se presentan las conclusiones y recomendaciones sobre el tema.

Contextualización del dolor en la literatura dominicana

Para poder entender el Caribe, la historia y la literatura se tienen que comprender los orígenes de estas islas y las idiosincrasias sociales, históricas y raciales. El hombre que no conozca la historia, por lo tanto, no puede conocer la cultura. El dolor es parte de esta historia, y aunque duela, y no se quiera escuchar hay que recrearlo para poder adelantar las investigaciones de los seres que ofrendaron la vida en el pasado y se han caracterizado como los verdaderos héroes de la historia y la literatura moderna. Se cruza o se navega por un hilo muy fino. Se espera, en el último suspiro, no caer, y seguir hacia adelante. Nunca el pasado tuvo más vigencia que ahora, cuando se conoce que el tema se sostiene por sí mismo. Pero cuidado, que la historia está ahí, y algunas veces, la desinformación y los datos imprecisos la cambian para desenfocarla. La literatura del pueblo dominicano no se puede escribir sin los acontecimientos que sucedieron en

la década de los años sesenta (1960-1970). Por ello, se rastrea el dolor mediante los eventos que acontecieron en la República Dominicana en aquella época.

La Era de Trujillo

La Era de Trujillo (1930-1960) ha sido una de las más sangrientas dictaduras armadas de la zona caribeña. El pueblo dominicano ha resistido durante más de treinta y cinco años de los abusos, la dictadura y los designios de un dictador. Esta lucha silenciosa entre las fronteras, tanto interna como externamente, ha hecho del pueblo dominicano una encrucijada que configura la personalidad dentro del mundo caribeño como uno de los países donde se ha vivido más crudamente el dolor. Trujillo mantuvo un régimen de terror por toda la isla de La Española y todavía hoy, hay designios del paso del dictador por esta isla cuando se analiza la historia.

Los asesinatos a plena luz del día, los raptos y muertes de ciudadanos de forma individual o en cercos colectivos de grupos a balazo y a machetazo limpio, impuestos por el dictador hizo que la literatura fuera un arma por donde el pueblo dominicano se expresara y diera noticias suyas al resto del mundo. En busca de esas noticias es que se inicia esta investigación sobre la literatura dominicana.

La lucha entre la frontera entre Haití y República Dominicana

La historia del pueblo haitiano y dominicano es interesante desde el aspecto de ejemplificar el tema del dolor en la literatura caribeña, ya que brinda la oportunidad de ver claramente cómo es el hombre caribeño en la génesis histórica y en el tiempo. El hombre del Caribe es pacífico, servicial y por naturaleza bondadoso. Moya Pons señala:

El caso de los haitianos sirve de ejemplo. Desde hacía más de un siglo los haitianos habían estado penetrando pacíficamente en el país asentándose en tierras agrícolas abandonadas por los dominicanos en tiempos de la Primera República. Por más esfuerzos que se hicieron en el siglo XIX por llegar a un acuerdo con Haití, nunca fue posible aclarar la cuestión de los límites fronterizos, pues el Tratado de 1874 fue un instrumento defectuoso, y las negociaciones de Lilís poco antes de morir otorgaron derechos a los haitianos sobre tierras hasta entonces reclamadas por los dominicanos. Durante muchos años, a principios del siglo XX, se procuró llegar a un arreglo sobre los límites fronterizos, el cual sólo pudo alcanzarse en 1929 durante el Gobierno de Horacio Vásquez. Pero a pesar de haberse firmado el 21 de enero de ese año un Tratado sobre la Fijación de Límites, en el país quedaron viviendo varias decenas de miles de haitianos que trabajaban como obreros de la industria azucarera o como sirvientes en las casas de familia o como agricultores y pequeños comerciantes en el sur y en la Línea Noroeste cerca de la Frontera. (Moya Pons, 2002, 518-519)

Esto indica que ambos pueblos vivían pacíficamente en el Caribe por más de un siglo compartiendo el territorio fronterizo y no existen entre los dos pueblos rivalidades en la zona fronteriza hasta que llegó la figura del dictador Rafael Leónidas Trujillo y lo cambió todo, al masacrar, perseguir y eliminar del territorio nacional a los haitianos, hecho este último que ocurrió en 1937. Ninguno de los dos pueblos, puede ser culpado por los designios inescrupulosos de un dictador sin conciencia civil, moral o espiritual. La historia ya ha demostrado que ambos pueblos viven pacíficamente. Más adelante Moya Pons añade:

Inspirado quién sabe por qué, Trujillo viajó a Dajabón a principio de octubre de 1937 y allí pronunció un discurso señalando que esa ocupación de los haitianos de las tierras fronterizas no debía continuar,

ordenando luego que todos los haitianos que hubiera en el país fuesen exterminados. En los días que siguieron al 4 de octubre de 1937, Trujillo hizo perseguir y dio órdenes de asesinar a los haitianos donde quiera que se encontraran muriendo unos 18,000 de ellos en todas partes del país, pudiendo salvar la vida aquellos que lograron cruzar la frontera o los que fueron protegidos por los ingenios azucareros que no querían perder su mano de obra. (Moya Pons, 2002, 519)

Por otro lado, Altagracia Espada plantea el discurso de la identidad de la nacionalidad, mediante la reflexión profunda que hace sobre el tema del espacio como símbolo del poder, al estudiar el paisaje, la frontera y la nacionalidad, afirma este investigador que:

El principio del espacio de territorialidad se convierte en el principio del Estado nacional moderno y todo Estado que aspire a ser reconocido como tal, debe tener su territorio y su hábitat y está llamado a protegerlo. Es en esta concepción que con más fuerza se manifiesta el vínculo entre la geografía, la historia, el poder y la idea de Estado nacional. (Altagracia Espada, 2010, 29)

Moya Pons en el *Manual de historia* (1981), aclara que los fines del dictador Rafael Leónidas Trujillo no son los de la nacionalidad, sino los del “monopolio industrial” que establece en la República Dominicana, donde toda la riqueza queda en manos del Estado y que él mismo controla. Cuando la empresa no generaba el ingreso deseado, Trujillo se la devolvía al gobierno, cuando era prospera la compraba; o sea, él mismo se servía con la cuchara grande a costilla de los ciudadanos del país. Trujillo creó un monopolio tanto político como económico, donde sólo él era el beneficiario de los bienes y riquezas del Estado.

Frank Moya Pons afirma que:

El ascenso del General Rafael Trujillo al Poder en 1930 puso en evidencia otra de las consecuencias de la Ocupación Militar Norteamericana: el indiscutible peso del Ejército Nacional en la vida dominicana en una forma totalmente diferente a como había ocurrido en el pasado, pues ahora con la población totalmente desarmada, no había ningún grupo político capaz de hacer frente en el terreno militar a los soldados y oficiales entrenados por el Gobierno Militar entre 1917 y 1924. Trujillo fue el heredero de ese cuerpo de orden creado por los norteamericanos y no tardó en demostrar que sabía utilizar a cabalidad los métodos de control que se utilizaron durante la Ocupación para luchar contra los gavilleros y reprimir cualquier tipo de oposición que se presentara. (Moya Pons, 2002, 513)

El concepto del dolor, la literatura y la historia deben ser sinónimos para un mejor entendimiento de la literatura caribeña ya que están en cada una de estas islas oceánicas, y la República Dominicana no es la excepción. El régimen de Trujillo fue uno nefasto, doloroso, cruel y abyecto para los habitantes de esta hermana isla caribeña, ya que vivieron muchas de las peores crueldades dentro del territorio nacional. Nivea de Lourdes Torres Hernández (2002), sostiene que:

El gobierno del General Trujillo siempre estuvo regido por un sistema de represión. Trujillo se dio a la tarea de perseguir, torturar, encarcelar o matar a cualquier persona que intentara realizar algún tipo de oposición a su régimen. Impuso un partido único: el Partido Dominicano, con el cual gobernó hasta 1961. (Hernández Torres, 2002, 22)

Se sabe que el tema del dolor en la literatura dominicana debe estar más allá de la época que se estudia en esta investigación; pero aquí sólo se realiza un breve y apretado recuento de la generación de escritores del sesenta, cómo se defienden del dictador y luchan por lo que cree el pueblo dominicano. Habrá que buscar la justicia más allá del tiempo de las mariposas y de los otros seres que pagaron con la vida el tema del dolor que se trabaja. La lucha por la justicia dominicana no ha terminado, apenas comienza a vislumbrarse alrededor como una de las islas marginadas, desoladas y abandonadas a su suerte. El binomio vida y muerte siempre ha estado muy presente dentro de los grandes temas de la historia y la literatura. El dolor es un tema fundamental para entender la historia y la literatura del Caribe próspero y silente que se tiene por delante. Miguel Ángel Fornerín (2004), plantea cuando habla del miedo y del régimen de Trujillo lo siguiente:

La *Era* era el final del miedo de los alzados en un país donde la polis se conformaba con el revólver. Y la policía era el oficio de los militares patriotas. Trujillo era el miedo. Su sonrisa irónica de sangre. Su rostro duro de dictador en la fotografía con quepis. Trujillo era el temor y el miedo. Apenas alboreaba mi vida cuando caía la *Era*. Tal vez también sentí el miedo. Lo encontré en las palabras de mis abuelos. “Las paredes oyen”. “Pasaban los carriles del SIM y todo se cubría de un profundo silencio”. (Fornerín, 2004, 85)

El dolor en la literatura dominicana está en todas partes y se riega por todos lados. Las paredes se personifican, tienen ojos, lenguas y oídos mortales que le dirán a Trujillo qué pasa o deja de pasar en una casa o en el hogar dominicano más cercano. Es la generación del miedo, del terror y la angustia, donde la figura del dictador está por todas partes. Hay que callar y esperar para ser parte de este tema que se desarrolla ahora. La *Era* de Trujillo se levanta como un telón para dar pasó a esta investigación; el dolor en la cuenca del Caribe.

¡Los fusiles viene, los fusiles van, se tapan los ojos, se reza y se calla durante largo tiempo! Pero ahora, no. Es tiempo de mariposas y de ver lo que no se ha visto. Después de los dictadores siempre hay un tiempo de bonanza, de ver la luz más lejos, de esclarecer la verdad y decir lo que por alguna razón se quedó atrás y no se dijo. Se espera que esta investigación habrá nuevas y futuras grietas de conocimientos para futuros investigadores que vendrán después de ella; ya que el dolor está suelto por el Caribe haciendo estragos, y ya es hora de recogerlo, acallararlo, escucharlo y detenerlo.

La muerte de las hermanas Mirabal

Tal vez, uno de los episodios más dolorosos de la historia dominicana sea la muerte de las hermanas Mirabal a manos y ordenanza de Rafael Leónidas Trujillo y su inescrupuloso poder político. El afán de crecer, del lucro personal, de sembrar el terror y el miedo, a diestra y siniestra, por todo el territorio de la nación dominicana es lo que lleva a consolidarse los intereses de las hermanas Mirabal, quienes luchan en contra del poder del dictador a finales del año de 1960. Pues ven que cada día, más personas inocentes mueren a manos del tirano. El hecho de su muerte es lo que las inmortaliza en la historia y la literatura dominicana para siempre. Dedé Mirabal (2009), relata ese último episodio, en los siguientes términos, según versión de Chujo Pimentel Líster:

Ocurrió lo que se sabe, a la salida de Puerto Plata, ese 25 de noviembre, los emboscaron en Mará Picá, los metieron al cañaverál. De ahí, el desastre. (Mirabal, 2009, 230)

La muerte de Rafael Leónidas Trujillo

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

La muerte de las hermanas Mirabal de la sección Conuco, Salcedo, acrecentó el odio existente entre el pueblo dominicano y la dictadura de Trujillo. Rafael Leónidas Trujillo se había convertido para 1960 en un tirano y los ánimos del pueblo demandaban un cambio.

Moya Pons lo sintetiza en los siguientes términos:

Una de esas conspiraciones contó con el apoyo de los servicios de inteligencia de los Estados Unidos, que también creían llegado el momento de liquidar esta larga tiranía. Alentados por ese apoyo, este grupo de hombres, dirigidos por un amigo de infancia de Trujillo, Juan Tomás Díaz, que se encontraba en desgracia a causa de la oposición política de su hermana, urdió la trama de atacar a Trujillo a balazos cuando se dirigiera a su “Hacienda Fundación”, en San Cristóbal, cosa que hicieron en la noche del 30 de mayo de 1961. (Moya Pons, 2002, 523-524)

La muerte de Trujillo se da cuando el régimen impuesto por el dictador comenzaba a mostrar indicios de debilidad y cuando el pueblo está cansado de los atropellos. Se debe resaltar que aún con la muerte de Trujillo el proceso de liberación del pueblo dominicano no se dio inmediatamente sino que las secuelas de su nefasto imperio siguieron prologándose bajo las alas del régimen que creó. Hay que recordar que toda dictadura crea un sistema de miedo y de terror entre los ciudadanos.

Las secuelas de la Era de Trujillo

Las secuelas de la Era de Trujillo se dan durante un año y medio después de la muerte de Trujillo. En ese período, la familia de Trujillo es expulsada de la República Dominicana, Joaquín Balaguer, quien había asumido la presidencia del dictador y quien era uno de sus más fieles seguidores intenta congraciarse con el pueblo bajando los precios de los alimentos básicos y eliminando los impuestos de los principales artículos. Enfrenta una huelga general que dura doce días en diciembre de 1961. Las constantes presiones lo obligan a ceder y a permitir la instauración de la Unión Cívica Nacional, organismo político dentro del gobierno. En enero de 1962, Balaguer organiza un intento de golpe de Estado al presentar una junta cívica-militar presidida por el licenciado Humberto Bogaert y dos trujillistas-balagueristas más. El pueblo dominicano en acuerdo nacional reacciona con una huelga general que paraliza el país completo. La junta cae y Balaguer tiene que huir del país hacia el exilio.

En 1962 se celebran las primeras elecciones liberales las cuales gana Juan Bosch como presidente del Partido Revolucionario Dominicano (PRD), y quién toma posesión el 27 de febrero de 1963. Pero sus ideas populistas y reformistas no cayeron bien delante del grupo de empresarios dominicanos quienes lo acusaron de ser un revolucionario como Fidel Castro. Bosch como intelectual y hombre de letras no quiso enfrentarlos. El grupo de empresario creó el Partido Acción Dominicana Independiente (ADI), quienes conjuntamente con el Consejo Nacional de Hombres de Empresa (CNHE) y los miembros de la Iglesia Católica Dominicana organizan diversas concentraciones de campesinos y protestan ante el gobierno de Juan Bosch, al cual ven como una amenaza porque piensa que tiene un ala comunista y el pueblo dominicano no ve con buenos ojos la obra de Juan Bosch en ese momento. El pueblo dominicano piensa que Juan Bosch es otro dictador más tratando de llegar al poder.

Día a día, la oposición crece y el 25 de septiembre de 1963, Juan Bosch se ve forzado a abandonar el país y es sustituido por el Triunvirato, grupo de empresario y abogados. En diciembre de ese año un pequeño grupo del Movimiento Revolucionario 14 de Junio en las montañas intenta un golpe de Estado, pero rápidamente fueron controlados y asesinados. Emilio De los Santos cuando se entera de lo ocurrido renuncia al cargo de presidente del Triunvirato, y en su lugar, sube Donald Reid Cabral.

Luego caerá el Triunvirato y el pueblo dominicano se divide en dos grupos, los que desean que vuelva Juan Bosch para que termine su gobierno constitucional y los que desean que se realice una junta militar para el remplazo del Triunvirato. Ante la inminente inestabilidad del gobierno y el surgimiento de la guerra civil que comenzó a darse en Santo Domingo el 25 de abril de 1965, el presidente de los Estados Unidos, Lyndon B. Johnson, ordena la intervención de cuarenta y dos mil soldados de la marina norteamericana con el pretexto de “salvar vidas y proteger los intereses norteamericanos en el país”. (Moya Pons, 2002, 534) Esta intervención indebida de los Estados Unidos es lo que plantea esta investigación en curso. ¿Cómo los Estados Unidos o las metrópolis extranjeras intervienen en los países o repúblicas de la zona caribeña?... Esto para efectos investigativos ha sido nombrado como la “cultura del pueblo-óvulo versus la cultura nacional del país intervenido y subyugado al poder del otro.”

El 1 de junio de 1966 se finaliza la guerra civil cuando ambos bandos optaron por resolver el conflicto convocando a unas elecciones y estableciendo el gobierno provisional de Héctor García Godoy. La campaña electoral fue realizada entre los candidatos: Joaquín Balaguer y Juan Bosch, quienes retornaron del exilio al país. Las elecciones la ganó Joaquín Balaguer y Juan Bosch se fue al exilio en España.

Frank Moya Pons lo resume en los siguientes términos:

La campaña electoral no hizo más que extender la guerra civil. Muy pocos militares constitucionalistas fueron aceptados de nuevo por sus antiguos compañeros de armas. Docenas fueron asesinados durante los meses de transición del gobierno provisional o después de la elección de Balaguer como Presidente de la República, el 1 de junio de 1966. A la ciudad de Santo Domingo le tomó muchos meses volver a la normalidad ya que los combates de guerra civil fueron reemplazados por una campaña de terrorismo anticomunista y anticonstitucionalista ejecutada por fuerzas paramilitares. (Moya Pons, 2002, 537)

Escritores de la generación del sesenta y la temática del dolor

Los escritores de la generación del sesenta inician la libre expresión mediante diversas posturas literarias en aquella época. La literatura es el medio por donde el pueblo se expresa y por donde se puede conocer la temática del dolor del pueblo dominicano de entonces.

Franklin Gutiérrez (2004), sostiene que a esta generación de escritores del 1960 le anteceden los poetas de la Generación del 48: Máximo Avilés Blonda, Lupo Hernández Rueda, Abelardo Vicioso, Víctor Villegas y Abel Fernández Mejías, entre otros.

Eugenio García Cuevas (2011), plantea que otro de los grupos eran los poetas que precedieron a los escritores de la Generación del 1960 y constituyen el grupo *La poesía sorprendida* (LPS), quienes también lucharon por presentar el tema del dolor en la literatura dominicana con su propuesta literaria. Algunos de estos escritores son Franklin Mieses Burgos, Antonio Fernández Spencer, Aída Cartagena Portalatín y Freddy Gatón Arce, entre otros más de aquella generación. (García Cuevas, 2011, 41). Gutiérrez afirma en el *Diccionario de la literatura dominicana* que:

Además de los poetas del 48 seguían vigentes los sorprendidos Franklin Mieses Burgos, Antonio Fernández Spencer y Aída Cartagena Portalatín, Freddy Gatón Arce, y los independientes de los 40 Pedro Mir, Manuel del Cabral y Héctor Incháustegui Cabral quienes continuaban escribiendo una poesía valiosa y en consonancia con las circunstancias políticas de la época. A excepción de Luis Alfredo Torres que publicó,

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

en 1962, el poemario *31 racimos de sangre*, una alusión directa a los 31 años de la tiranía, el asesinato del tirano no despertó inmediatamente en los poetas ya establecidos un apreciable interés de romper con el oscurantismo impuesto por el trujillato. (Gutiérrez, 2004, 195)

Se debe señalar según lo expuesto por Gutiérrez (2004) que la literatura dominicana de la generación de escritores del sesenta (1960) se constituirá en dos grupos principales: la *Generación del 60* y los *Poetas de post-guerra*. Estos escritores guardan una estrecha relación entre sí por las múltiples circunstancias históricas y sociales en las que sus obras se ven inmersas.

Véase como lo establece Gutiérrez:

Los acontecimientos políticos ocurridos en 1961, 1963 y 1965 estimularon a la juventud de entonces a sepultar los residuos de la mordaza impuesta por la dictadura trujillista a la libre expresión del pensamiento. La poesía fue uno de los principales recursos utilizados por esos jóvenes para exteriorizar sus inquietudes políticas y combatir la corrupción que conmocionó la sociedad dominicana de entonces. (Gutiérrez, 2004, 194)

La Generación del 1960

Los escritores de esta generación del 1960 se dividen en dos períodos. El primer período lo constituyen los escritores que escriben entre 1961 hasta 1965, y en cuyas filas desfilan Miguel Alfonseca, Jeannette Miller, René Del Risco Bermúdez, Antonio Lockward, Juan José Ayuso, Pedro Caro, Añes Bergés, Grey Coiscou, Héctor Dotel y el dominicano-haitiano Jacques Viaux. Afirma Franklin Gutiérrez que:

Se dedicaron a escribir una poesía cuya meta esencial no fuera escamotear la realidad, sino exponer la problemática nacional de manera que esta pudiera ser asimilada por la mayoría de los dominicanos. (Gutiérrez, 1995, 62)

Los poetas de post-guerra

El segundo grupo de los poetas de la Generación del sesenta (1960) lo constituyen los poetas de la *Poesía de Post-guerra*. Estos poetas fueron los que en plena guerra civil de abril de 1965 y durante la primera década que siguió asumen la postura de repudiar la intervención norteamericana. Estos poetas se subdividen en dos grupos: los escogidos y los excluidos.

a) Los escogidos

El grupo de los escogidos lo constituyen Norberto James Rawlings, Enriquillo Sánchez, Andrés L. Mateo, Alexis Gómez, Enrique Eusebio, Federico Jovine Bermúdez, Tony Rafal, José Molinaza, Soledad Álvarez, Miguel Aníbal Perdomo y Luis Manuel Ledesma.

b) Los excluidos

Por el grupo de los excluidos se encuentran José Enrique García, Josefina De la Cruz, René Rodríguez Soriano, Pedro Pablo Fernández, Tomás Modesto Galán, Radhamés Reyes Vásquez, Wilfredo Lozada, Domingo De los Santos y Chiqui Vicioso.

Las principales revistas de la generación del sesenta

Según Franklin Gutiérrez (2004) las principales revistas literarias de estos escritores son: *El Puño* (1966) donde escriben Iván García, Miguel Alfonseca, René Del Risco Bermúdez, Marcio Veloz Maggiolo, Enriquillo Sánchez y Ramón Francisco. *La isla* (1967) con los escritores Norberto James, Antonio Lockward, Andrés L. Mateo, Wilfredo Lozano y Fernando Sánchez Martínez. *La antorcha* (1967) reúne a los escritores como Mateo Morrison, Alexis Gómez, Rafael Abreu Mejías, Enrique Eusebio y Soledad Álvarez. En *La máscara* (1968) colaboran los escritores Lourdes Billini, Héctor Díaz Polanco y Aquiles Azar. El *Movimiento Cultural Universitario* (MCU) será el organismo que reunía a todos los escritores de aquella época.

Esta apretada síntesis de la poesía dominicana se ha hecho con el fin de poder encauzar el estudio de la poesía del dolor en la literatura dominicana, ya que se entiende, que todavía no se ha realizado el estudio que propone esta investigación, y el cual parte, desde las obras de la generación del cuarenta; poemas como por ejemplo: “Yelidá”, “Hay un país en el mundo”, “Compadre Mon”, “Poemas de una sola angustia”, “Vlía”, “Trópico íntimo”, “Clima de eternidad” y “Amén de mariposas”.

Dentro de la producción de la Generación del 1960, están: “Los bellos rostros”, “Canto a Proserpina” y “El enfermo lejano” de Luis Alfredo Torres; “Decir de las sombras”, “El palacio de justicia”, “Canto”, “Elegía a Juan Lockward”, “Para que el nombre” de Marcio Veloz Maggiolo; “El viento frío”, “El diario caminar...”, “Pequeña muerte”, “Soy tu...”, “Soneto ante la rosa”, “Por la muerte de todos”, “Palabras al oído de un héroe”, “Justificación de la oda” de René Del Risco Bermúdez; “Bienaventurados los cimarrones”, “Miga de pan, Amor. La vieja rebeldía” de Juan José Ayuso; “Coral sombrío para invasores”, “La sangre que frutece” de Miguel Alfonseca; “Yografía”, “La loca”, “Después de todo, me callo...”, “Mi lengua” de Jeannette Miller, entre todos los demás que se quedan.

Se entiende que estos poemas conforman y recogen parte de la temática del dolor en la literatura dominicana y que deben estudiarse en conjunto por su contenido generacional y por la correspondencia entre una y otra generación para poder entender la cultura dominicana y cómo el dolor se presentan en su idiosincrasia cultural, social y política.

Imposible resulta analizar todos estos poemas en esta ponencia literaria; tan sólo se opta por un breve análisis sobre dos de las piezas: “Amén de mariposa” de Pedro Mir y “La loca”, poema de Jeannette Miller para contextualizar a la mujer dominicana en dos tiempos distintos. Pues se entiende que la mujer de América ha sido en la mayoría de los casos silenciada dentro de la literatura convergente en donde escribe.

Amén de mariposas

“Amén de mariposas” (1969) es el poema escrito por Pedro Mir, y el cual se divide en dos tiempos. En el primer tiempo, resume la tragedia de las hermanas Mirabal y como fueron asesinadas por el régimen de terror de Rafael Leónidas Trujillo cuando el dictador las mandó a matar. Pedro Mir inicia el poema con los versos: “Cuando supe que habían caído las tres hermanas Mirabal/ me dije:/ la sociedad establecida ha muerto”. (Mir, 2009, 108- 122)

Desde este inicio, se infiere, que la sociedad dominicana callaba, pero estaba unida como siempre. La muerte de las hermanas, trastoca el terrible dolor que socaba a toda la sociedad antillana de la cuenca y traspasa el dolor de unos pocos para erigirse en la lucha de un pueblo en contra de un tirano. Nunca ha existido causa sin un mártir.

La razón del ser espiritual colectivo se encauza en una catarsis espiritual y liberadora donde todos son parte de la misma razón y verdad. Han muerto las tres mariposas, las cuales representan la revolución de la nación entera. Mir se vuelve más incisivo cuando señala en su largo poema: “habían caído/ asesinadas/oh asesinadas/ a pesar de sus telares en sonrisa/ a pesar de sus abriles en riachuelo/ a pesar de sus neblinas en reposo”.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Prosigue el poema con los siguientes versos: “La espada tiene una espiga/ la espiga tiene una espera/ la espera tiene una sangre/ que invade a la verdadera/ que invade al cañaveral/ litoral y cordillera/ y a todos se nos parece/ de perfil en la bandera/ la espiga tiene una espada/ la espada una calavera”

Estos versos conjuran el profundo dolor por la muerte de las tres jóvenes de la patria que ofrendaron la vida por los ciudadanos de la nación dominicana. Desde esta perspectiva la sangre corre por todos los litorales de la nación dominicana reclamando la liberación y la afrenta del tirano frente al pueblo. El tema del dolor se justifica, se acrecienta, se materializa, se personaliza, en cuerpo, en seres, en espíritus que no tenían por qué morir.

Finaliza la primera parte del poema con los versos: “Pero aún no era el fin/ oh dormidas/ aún no era el fin/ no era el fin”.

El segundo tiempo se inicia con “Cuando supe que una pequeña inflamación del suelo/ en el Cementerio de Arlington/ se cubría de flores y manojos de lágrimas/ con insistencia de pabellones y caballos nocturnos/ alrededor de un toque de afligida trompeta/ cuando todo periódico se abría en esas páginas/ cuando se hicieron rojas todas las rosas amarillas/ en Dallas/ Texas”.

El poeta ya sabe que la muerte de las tres hermanas Mirabal no ha sido en vano sino que la tragedia trasciende los periódicos y las lágrimas para reclamar la libertad del espíritu dominicano en general. Ya la noticia está en todos los periódicos y el homenaje póstumo en el Cementerio de Arlington, Virginia proclama las virtudes de las heroínas Mirabal.

La segunda parte del poema es un largo homenaje a la gesta de las hermanas Mirabal y finaliza el poeta Pedro Mir con los versos siguientes:

“Cuando hay una hora en los relojes antiguos y los / modernos/ que anuncia que los más grandes imperios del planeta/ no pueden resistir la muerte muerte/ de ciertas ciertas/ debilidades amén/ de mariposas”.

La loca

El segundo poema que se analiza es “La loca” de Jeannette Miller para contextualizar a la mujer dominicana en dos tiempos distintos. Se transcribe el poema íntegro por su brevedad y para un mejor análisis.

Ella
se levanta cada día con el alba
dormita a pleno sol
reserva los momentos de silencio para la soledad.
Recostada en una puerta imaginaria ve la vida
la paciente vida que no le toca vivir.
Recorre las calles tras la voz que se la lleva
sorprende con absurdos quejidos a quienes la rodean
llena su círculo fatídico en busca de pretextos.
Falta de todo.
Reducida en sus ansias,
recibe la noche en retirada
sucia de golpeante vida
en el pecho un animal furioso. (Rueda, 1999, 431)

El poema se inicia con la vida de una mujer dominicana, la cual se levanta cada día, con el amanecer. Se infiere que mientras camina al trabajo “dormita a pleno sol”. Esta mujer trabaja afanosamente puesto que a través de una “puerta imaginaria ve la vida”; o sea, que tal vez esta mujer es una empleada doméstica, la cual trabaja en una casona como sirvienta de un alto ejecutivo, y por ello, ve la vida, “la paciente vida que no le toca vivir”. Se debe recordar que la mujer dominicana es una trabajadora incansable; y muchas han servido durante años en los trabajos más humildes que nadie ha querido desempeñar. Pero vale la pena resaltar que el trabajo honra, no importa el oficio que se haga. Miller ha sabido escoger a su protagonista de este poema, una simple mujer dominicana, de carne y hueso. Desde aquí el dolor es más avasallante, cruel y nefasto porque trasgrede los sueños y los deseos de una mujer. No hay cosa más deplorable que ver los sueños de una mujer sucumbir ante la vista larga de un tirano.

Esta mujer recorre las calles, no habla, es un régimen dictatorial y la mujer no tiene voz, por ello, no habla. Entonces la voz se oye, son “absurdos quejidos” que sorprenden a los que la rodean. Es una mujer humilde porque está “falta de todo”; como muchas mujeres dominicanas de aquella época durante el imperio del dictador Rafael Leónidas Trujillo. Entonces, la mujer recibe a la noche con su “golpeante vida” y “en el pecho un animal furioso”. Se infiere que la mujer es golpeada por la sociedad y por el régimen del terror del tirano, pero que muy dentro del ser porta “un animal furioso” en contra del régimen y la miseria que le ha tocado vivir, día a día.

Desde esta perspectiva es que se estudia la Generación del 1960 en la cuenca del Caribe y cómo el tema del dolor es una constante entre todas estas islas oceánicas que han quedado varadas en el tiempo y en la historia, trastocadas por los intereses de las grandes metrópolis que las condenan a una rehistoria diáfana e intervenida entre todas las islas de la zona.

Conclusiones

A la conclusión que se puede llegar es que la temática del dolor está viva en la literatura de la zona caribeña y que aún no se ha estudiado a cabalidad. El dolor es un elemento importantísimo en el futuro estudio de la literatura caribeña. Existe una correlación entre la historia, la literatura y la temática del dolor entre los escritores de la cuenca caribeña.

Recomendaciones

Las recomendaciones finales a las que se puede llegar es que el tema del dolor es virgen entre los estudios culturales de la cuenca caribeña y antillana. El dolor hay que verlo como una puerta por donde se puede llegar a conocer mejor la historia y la literatura de estas islas.

Las islas de las Antillas demandan más estudios encauzados en esta dirección de la literatura. La temática del dolor también hay que verla en la cuentística y en la novela de esta zona. El tema del dolor es virgen en muchas de las literaturas de la zona porque nadie todavía lo ha estudiado a cabalidad como tema de investigación. Por ello se realiza esta investigación en esa dirección temática. Se espera que otros investigadores también realicen esfuerzos en esta investigación, ya que hay una gran variedad de temas en desarrollo, que sustentan el que se propone.

Bibliografía

Altagracia Espada, Carlos D. (2010). *El cuerpo de la patria: intelectuales, imaginación geográfica y paisaje de la frontera en la República dominicana durante la Era de Trujillo*. Colombia. Editorial Nomos impresores.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

- Bosch, Juan. (2007). *De Cristóbal Colón a Fidel Castro: El caribe frontera imperial*. Treceava edición. Santo Domingo, República Dominicana. Editorial alfa y Omega.
- Fonerín, Miguel Ángel. (2014). *La escritura de Pedro Mir*. Primera edición. San Juan, Puerto Rico. Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.
- Fonerín, Miguel Ángel. (2004). “El miedo en la Era de Trujillo y el silencio en la obra de Franklin Mises Burgos”. *Ensayos sobre literatura puertorriqueña y dominicana*. Ediciones Ferilibro. 85-87.
- García Cuevas, Eugenio. (2011). *Poesía moderna dominicana del siglo XX y los contextos internacionales* (Estudio sobre La poesía Sorprendida). Santo Domingo, República Dominicana. Editorial Nacional.
- Gutiérrez, Franklin. (1995). “La generación del 60 y la poesía de post-guerra”, “Generación del 60”. *Antología histórica de la poesía dominicana del siglo XX (1912-1995)*. Estudio y selección Franklin Gutiérrez. New York. Ediciones Alcance. 59-77; 299-398.
- Gutiérrez, Franklin. (2004). “Generación del 60”. *Diccionario de la literatura dominicana: bibliográfico y terminológico*. Santo Domingo, República Dominicana. Editora Búho. 194-200.
- Mirabal, Dedé. (2009). *Vivas en su jardín: La verdadera historia de las hermanas Mirabal y su lucha por la libertad*. Editorial Vintage Español, una división de Random House, Inc. 230.
- Moya Pons, Frank. (2002). “La Era de Trujillo (1930-1961)”; “Democratización y guerra civil”. *Manual de historia dominicana*. 13ª edición. Santo Domingo, República Dominicana. Editorial Caribbean Publishers. 513-525; 527-536.
- Rueda, Manuel. (1999). *Antología mayor de la literatura dominicana (Siglos XIX-XX)*. Poesía I-II. Selección, prólogo y notas de Manuel Rueda. Santo Domingo, República Dominicana. Editorial Fundación Corripio, Inc. 381- 440.
- Segarra Báez, Iván. (2014). Octubre 23-25. “El dolor como catarsis liberadora del ser en la poesía de Adrián Santos Tirado en el contexto antillano de la generación de 1960”. Elías-Caro, Jorge Enrique y Macías Ramos, Margarita (Eds.) *Actas del Congreso la Historia en la literatura y la literatura en la historia latinoamericana y caribeña: Memorias Congreso internacional de Historia y Literatura.*, Barranquilla, Colombia. ISBN 978-958-99392-1-5. Disco Compacto.
- Torres Hernández, Nívea de Lourdes. (2002). *El enigma de las máscaras: La cuentística de José Alcántara Almánzar*. Primera edición. San Juan/ Santo Domingo. Isla Negra Editores. 22.

MANIFESTACIONES FEMENINAS DE LOS FENÓMENOS MIGRATORIOS ESCRITAS EN EL SIGLO XX Y XXI

Laura M. Febres
Universidad Metropolitana

Del exilio y la diáspora venezolana en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI hemos recogido cuatro muestras en el libro aún inédito *La mirada femenina de la emigración, Voces femeninas del destierro* que cronológicamente muestran la variedad de este fenómeno en Venezuela. Estas muestras han sido comentadas por distintas profesoras y escritoras. Escucharemos sus voces resumidas en esta ponencia.

1-Del espacio vivido al tiempo memoriado. (Cuando nos mudamos a Caracas)
Tarcila Briceño

Las migraciones como el exilio, en cualquier tiempo y lugar, están marcadas por una buena dosis de nostalgia y melancolía. Si bien, en las primeras está presente, la esperanza de una tierra nueva y probablemente de una vida mejor, siempre estarán acompañadas de una sensación de pérdida de la historia que se deja atrás. No en vano la gente, aunque haya emigrado, continúa vinculándose con aquel entorno cotidiano y próximo, donde ha vivido, especialmente, los primeros años de su vida. El individuo y el grupo social internalizan de tal modo el modelo de vida o cultura propia de ese entorno, que les moldeará su comportamiento a lo largo de su existencia; y luego fuera de ese espacio-matriz, llevan en su memoria los patrones culturales aprendidos y asimilados afectivamente. Es decir, el patrón de comportamiento, que inicialmente se correspondía con un espacio geográfico concreto, es decir con el “espacio vivido”, luego se separa de éste, toma vida propia, y pasa a formar parte de un modo de ser, de una forma de vivir, en la cual siempre estará presente la identidad primigenia.

De alguna manera, el individuo construye un universo identitario que responde a estímulos que tienen sus propias referencias en los significados que cada uno da a su contexto cultural y afectivo. Aplicando aquello de la teoría del viaje que expone Vladimir Propp, en Morfología del cuento popular ruso, donde toda historia transcurre siempre a través de un constante ir y retornar, que puede resumirse metafóricamente en “el viaje”; el migrante trata de poner en acción una serie de mecanismos interactivos que le permitan hacer ese viaje interior o mental al pasado o al mundo de vida que dejó atrás. No es fácil cortar el cordón umbilical. Es decir, son los nexos de pertenencia, las afinidades, las prácticas sociales y lingüísticas internalizadas por un colectivo en el transcurrir del tiempo, los que le darán el sentido identitario con un territorio determinado. Estamos hablando de elementos cargados de emotividad y subjetividad, que el investigador puede interpretar cualitativamente.

Cuando conocemos relatos de vida de personas que han tenido que salir de su pueblo o de su ciudad para ir a vivir a otros lugares, como es el caso, que ahora nos interesa, de personas y familias andinas que, en la cuarta y quinta década del siglo pasado, se mudaron a Caracas, no podemos menos que preguntarnos: ¿Por qué salieron de su pueblo, ciudad o región? ¿Cómo fue ese proceso de desplazamiento? ¿Cómo lucharon con el desarraigo y la nostalgia? ¿Cómo vivieron esa identidad primigenia fuera del contexto original? ¿Cuáles valores y costumbres trasplantaron?

La ruptura entre la Venezuela agraria y la petrolera, que se inició desde los años veinte, y se acentuó a mediados del siglo XX, se caracterizó por el empobrecimiento de los campos y agotamiento de los pueblos tradicionales y ciudades, ante la emergencia de nuevos centros urbanos y del explosivo crecimiento de la metrópoli caraqueña. Con estas circunstancias se inició un importante proceso migratorio de la población rural, especialmente de mano de obra, hacia los nuevos centros de trabajo ubicados especialmente en las zonas petroleras, pero al mismo tiempo se llevó a cabo otro tipo de desplazamiento, mucho más heterogéneo, de personas con familias enteras que se iban de un pequeño centro a otro más próspero. Algunas veces se trataba de

mudanzas desde un pueblo a la ciudad más cercana; otras, era ir hacia una ciudad más grande, también cercana; y la mayoría de las veces, se migraba para ir hacia “la capital de la República”, donde se esperaba tener acceso a nuevas fuentes de trabajo, mejores centros de enseñanza o niveles superiores, y donde se asomaba la posibilidad de encontrar una vida más estimulante, añadida a una sensación de pérdida de la historia que se deja atrás. No en vano la gente, aunque haya emigrado, continúa vinculándose con aquel entorno cotidiano y próximo, donde ha vivido, especialmente, los primeros años de su vida. El individuo y el grupo social internalizan de tal modo el modelo de vida o cultura propia de ese entorno, que les moldeará su comportamiento a lo largo de su existencia; y luego fuera de ese espacio-matriz, llevan en su memoria los patrones culturales aprendidos y asimilados afectivamente. Es decir, el patrón de comportamiento, que inicialmente se correspondía con un espacio geográfico concreto, es decir con el “espacio vivido”, luego se separa de éste, toma vida propia, y pasa a formar parte de un modo de ser, de una forma de vivir, en la cual siempre estará presente la identidad primigenia.

De alguna manera, el individuo construye un universo identitario que responde a estímulos que tienen sus propias referencias en los significados que cada uno da a su contexto cultural y afectivo. Aplicando aquello de la teoría del viaje que expone Vladimir Propp, en Morfología del cuento popular ruso, donde toda historia transcurre siempre a través de un constante ir y retornar, que puede resumirse metafóricamente en “el viaje”; el migrante trata de poner en acción una serie de mecanismos interactivos que le permitan hacer ese viaje interior o mental al pasado o al mundo de vida que dejó atrás. No es fácil cortar el cordón umbilical.

Es decir, son los nexos de pertenencia, las afinidades, las prácticas sociales y lingüísticas internalizadas por un colectivo en el transcurrir del tiempo, los que le darán el sentido identitario con un territorio determinado. Estamos hablando de elementos cargados de emotividad y subjetividad, que el investigador puede interpretar cualitativamente.

Cuando conocemos relatos de vida de personas que han tenido que salir de su pueblo o de su ciudad para ir a vivir a otros lugares, como es el caso, que ahora nos interesa, de personas y familias andinas que, en la cuarta y quinta década del siglo pasado, se mudaron a Caracas, no podemos menos que preguntarnos: ¿Por qué salieron de su pueblo, ciudad o región? ¿Cómo fue ese proceso de desplazamiento? ¿Cómo lucharon con el desarraigo y la nostalgia? ¿Cómo vivieron esa identidad primigenia fuera del contexto original? ¿Cuáles valores y costumbres trasplantaron?

La ruptura entre la Venezuela agraria y la petrolera, que se inició desde los años veinte, y se acentuó a mediados del siglo XX, se caracterizó por el empobrecimiento de los campos y agotamiento de los pueblos tradicionales y ciudades, ante la emergencia de nuevos centros urbanos y del explosivo crecimiento de la metrópoli caraqueña. Con estas circunstancias se inició un importante proceso migratorio de la población rural, especialmente de mano de obra, hacia los nuevos centros de trabajo ubicados especialmente en las zonas petroleras, pero al mismo tiempo se llevó acabo otro tipo de desplazamiento, mucho más heterogéneo, de personas con familias enteras que se iban de un pequeño centro a otro más próspero. Algunas veces se trataba de mudanzas desde un pueblo a la ciudad más cercana; otras, era ir hacia una ciudad más grande, también cercana; y la mayoría de las veces, se migraba para ir hacia “la capital de la República”, donde se esperaba tener acceso a nuevas fuentes de trabajo, mejores centros de enseñanza o niveles superiores, y donde se asomaba la posibilidad de encontrar una vida más estimulante.

2.- Algunas escenas de “INNA al aire: Vida y Opiniones de una mujer trasplantada (Zarandeos infinitos y una mirada impávida)

Natividad Barroso García

Mi madre se había identificado tanto con Venezuela que recuerdo claramente una anécdota que le sucedió una de las veces cuando fue a Canarias, después de haber fallecido mi padre. (La he titulado: “El extraordinario efecto de esta Tierra de gracia”). Ella se había comprado un apartamento en la isla de Gran Canaria, donde vivía su hermana Nievita. Lo había dejado alquilado y mi tía se ocupaba de cobrar el alquiler y depositárselo en una cuenta de banco. En ese viaje, trató de actualizar la situación del apartamento, pero cuando fue a hablar con los inquilinos surgió una situación problemática que la afectó muchísimo. Al regresar a la casa de mi tía, entró

en el zaguán, tocó el timbre y se cayó inconsciente. Había sufrido una embolia y estuvo entre la vida y la muerte. Había quedado paralizada de la mitad del cuerpo. Cuando llegó el médico, con gran desespero y en la media lengua que le salía, dijo: “Quiero morir en mi patria, pónganme en el avión para irme para mi patria.” Al oír eso, mi tía le dijo: “Pero Pilar, si tú estás en tu patria, estás en Canarias, en España.” Mi madre, sobresaltándose y expresando angustias dijo: “No, no. Mi patria es Venezuela. Pónganme en el avión. Quiero morir allá. Mi patria es Venezuela.” El médico tuvo que decirle: “Usted no puede moverse por ahora. Yo me comprometo a que cuando se mejore, si así lo quiere, me aseguraré de que la lleven al avión para Venezuela.” Solo así se quedó tranquila y dejó que la medicaran. Mi tía se había quedado muy impresionada y desde entonces se le despertó la curiosidad por conocer ese país que había hecho que una mujer de carácter firme como su hermana (en su adolescencia había sido del Partido socialista obrero) y que había llegado a este país ya bien adulta, casada y con hijos, a la hora de su posible muerte clamara por él como su patria. Años después, mi hermano y yo pudimos lograr que vinieran ella y su esposo Joaquín. Pasaron una temporada aquí. Conocieron bastante a Caracas y la costa central. Los llevamos por parte del oriente, el centro, Falcón, Zulia, los Andes. Mi tía se sorprendió mucho cuando llegamos al Páramo de Mucuchíes y empezó a nevar por donde está el Observatorio. En seguida se puso a filmar la escena afirmando que, de lo contrario, no le iban a creer cuando dijera que había estado en medio de una nevada en este país tropical. Se fueron encantados,

3. Las heridas culturales históricas latinoamericanas: Una romería hacia el envilecimiento, la agresividad y la desintegración social

Beatríz Rodríguez Perazzo

Esta arriesgada lectura interpretativa de la novela *Deambulando hacia la lumbre*, impone adentrarse en la tarea de rellenar con conceptos, aquellos vacíos que su autora Mariana Libertad Suárez va dejando en su narrativa, permitiendo así la creación y recreación de nuevos análisis de la realidad latinoamericana.

América Latina comparte una historia que se resume en el gran mestizaje, que ha resultado en la ausencia de identidad, pues su origen, como ya ha sido comentado, está lleno de las carencias primarias: aceptación, respeto y valoración. Rómulo Gallegos, en su magistral novela *Pobre Negro*, nos hace reflexionar en los horrores de la esclavitud, y que a propósito de haber sido abolida hacia el 1850 en Venezuela, escribe:

(...) pero si ya no estaban sometidos a la férula humillante de los capataces ni a la deprimente convivencia del repartimiento, aún carecían, así en lo material como en lo espiritual, de cuanto pudiese constituir una forma de existencia realmente humana. Privados de economía propia, analfabetos y envilecidos por el hábito secular de la sumisión, eran todavía los parias. (Gallegos, 1959: 676)

En la misma novela *Pobre Negro*, Rómulo Gallegos relata cómo vivió el esclavo afrodescendiente el momento del decreto que abolía la esclavitud en Venezuela: “Ya semos libres, manitos”.

(...) Pronto, sin embargo, enmudecieron los tambores. Al volver de su aturdimiento a la dura realidad, los negros se habían encontrado con el hambre y la desnudez y la noche sin techo y el desamparo absoluto, porque el decreto famoso sólo había dicho: ¡Eres libre!”. (...) “...emprendieron el regreso desilusionado y forzoso, para llegar ante los antiguos amos, diciéndoles: - Don Fulano, tenga otra vuelta compasión de mí. (...) Y comenzó la romería de la mendicidad (...) (Gallegos, 1959: 686-687)

La eterna e infructuosa romería en búsqueda de identidad confiere a los latinoamericanos su esencia de nómadas, Mariana Suárez en la voz de uno de sus personajes (Dhuha, la venezolana) expresa:

...que Caracas había sido durante casi tres décadas, el refugio de muchos inmigrantes, que cualquier venezolano nacido en los sesenta debía tener, cuando menos, uno de los cuatro abuelos españoles, un tío o una tía casado con algún colombiano, uno o más cuñados hijos de italianos o portugueses y algún entrañable amigo de la infancia proveniente del cono sur. (Suárez, 2010: 87)

La novela está ambientada en Estados Unidos donde un grupo de latinoamericanos coinciden en el Department of Hispanic Languages and Literatures of University of Pittsburgh, para realizar estudios de postgrado, en uno de los centros de estudio más prestigiosos del mundo en relación a la literatura hispanoamericana. Los personajes viven en el campus de dicha universidad, que alberga más de 35.000 estudiantes de todo el mundo, y que se ufana de ser una de las universidades más liberales y abiertas hacia las minorías, desde todo punto de vista: racial, religioso, de género y especialmente político, donde ser ideológicamente de izquierda es visto como un intelectual muy interesante, progresista.

Cada uno de los personajes, todos latinoamericanos, habían coincidido en la Universidad de Pittsburgh, llevando consigo su cultura, su raza, el habla del idioma español característico de su país de procedencia, y con un factor común: estaban huyendo... huyendo de sí mismos; hacer estudios de postgrado era la gran excusa. Esto lo tiene muy claro Octavio Modotti quien era profesor del Department of Hispanic Languages and Literatures of University of Pittsburgh; colombiano pero muy mestizo (dos abuelos italianos, uno cachaco y otro costeño) cuando le dice a Hugo, el dominicano:

Le parecerá mentira, Negro, pero todos viajamos escapando (...) eso sí, al poco tiempo nos damos cuenta de que esto no tiene sentido: nadie, ni el más mamita, consigue huir de sí mismo en un avión (p. 19).

Suárez presenta como personaje muy principal a Octavio Modotti (no en vano apodado El dromedario); el dromedario es un animal parecido al camello, su nombre proviene de la palabra griega δρομάς (dromas, calle,) y el sufijo latino arius (pertenencia); un animal de la calle, autosuficiente, incansable, adaptable a cualquier circunstancia, que desempeña un papel esencial en la vida de los nómadas del desierto; y ¿ es que acaso Octavio no era el astro sol para ese grupo de latinoamericanos que orbitaban alrededor de él, sin estar muy claros qué estaban haciendo en una universidad norteamericana y qué es lo que querían ? El dromedario era el referente para aceptar el “sin sentido” de las existencias de las personas que por carecer de identidad, se ven obligadas a aceptar TODO, y Modotti había renunciado a TODO haciendo gala de su magistral y dromedaria habilidad para adaptarse a TODO.

En la novela (pp. 152-164) hay una descripción donde se evidencia que aunque ya Dhuha Contreras se había asumido orgullosamente anómica cuando vivía en Venezuela, entre otras cosas, por su relación pasional con el director del plantel para el cual trabajaba como profesora (Hernán Carrasqueño, casado, treinta años mayor que ella y esposo de la administradora del plantel) y por su relación con Víctor (alumno de ella, de dieciocho años, es decir, cinco menos que ella, con quien fumaba marihuana en la casa de la madre de él, después de hacer el amor); no fue hasta llegar a Pittsburgh e influenciada por el profesor Modotti, cuando sintió que aunque ciertamente para ella habían sido conductas aceptadas personalmente y sin remordimientos, pero eso sí, prohibidas y represivas, eran después de todo, absolutamente naturales:

¿Cómo podría volver a Venezuela después de todo aquello? ¿cómo conversar con su madre sin sentirla profundamente equivocada? ¿cómo ver a Cristóbal sin que le acechara la pregunta de bajo qué pretexto se habían soportado durante casi seis años? ¿cómo reunirse con el resto de los hermanos Lozada sin tener la sensación de que ellos pertenecían a una galaxia desaparecida hace millones de años?

No es fácil, además, somos minoría... a fin de cuentas la desterrada soy yo. (pp. 163-164)

4. *Marala: mística mezcla*

Isabel Cecilia González Molina

La historia de Marala se sustenta en un viaje que obliga a su protagonista a cruzar fronteras que no se había imaginado. Marala Bertrand es descrita como una joven universitaria, muy unida a su núcleo familiar, mantiene estrecha relación con sus padres, sin embargo, muestra ser un personaje extremadamente independiente. La literatura de viaje en muchas de sus formas, novela, diario y crónica, busca mostrar el crecimiento por medio de la experiencia, por esta razón la mayoría de sus protagonistas tienen poca madurez. El viaje funciona de excusa para que se revise y esencialmente se cuestione la realidad al mostrarse otra y de esta forma la comparación es la que obliga al crecimiento, la que enriquece.

¿Qué extraña es la vida? Definitivamente todo puede cambiar de un minuto a otro”, pensó en sus adentros. “¿Quién iba a imaginar que pasaría estos últimos días tan diferentes a los de mi vida de siempre...y que iba a conocer a personajes como ese hombre, kalei? Nunca pensé que fueran así los urawíes...tan profundos, tan conectados con la vida misma, pero a la vez tan aislados de la vida misma. (Fonseca, 2011:180)

La idea de que una mujer emprenda un viaje en solitario hacia la región guajira es algo que no deja de parecer inverosímil a los venezolanos de la actualidad, debido a que es una zona de graves problemas de seguridad como la presencia del narcotráfico, el contrabando de extracción, (bachaqueo) y otros. Sin tener en cuenta de que esta región es inhóspita por su propia naturaleza árida y despoblada.

Ay, señorita...Yo a usted le voy a decir una cosa que es la purita verdad- sentenció el anciano mirando con dificultad un reloj viejo con el vidrio roto que tenía puesto sobre el mesón- es casi medianoche y es muy peligroso que usted esté manejando sola por esta zona, ¿acaso no ha escuchado que por estos lados hay mucha guerrilla...? ¿Qué secuestran y se llevan a quien sea, no importa de dónde venga ni para dónde vaya? Ni que bonita sea ni cuánta platica traiga metida en la cartera -el viejo dejó escapar una sonrisa que le simpatizó a ella para nada y remató diciendo: usted está en zona roja. (FONSECA, 2011: 40-41)

A través de estos cuatro relatos vemos las diferentes versiones que se han dado del problema de las migraciones de la mujer en Venezuela que van de una visión positiva del traslado como en los dos primeros relatos a una bastante negativa de ellos, como observamos en los dos últimos donde se percibe una crisis identitaria marcada de los personajes.

Bibliografía

- Augé, Marc. (1996). *Los No lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Ed. Gedisa
- BARROSO GARCÍA, Natividad (2004). *Cuatro ensayos desde los crepúsculos*. Caracas Monte Ávila Editores Latinoamericana (Col. Las formas del fuego).
- _____ (2005). *Prosas inconscientes*. Barquisimeto: Asociación de escritores del estado Lara (ASELA).
- Briceño, Tarcila. (2001). “Terruños, ciudades y lugares”. *Tierra Firme*. N° 75 Editorial Tropykos

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

- Febres, Laura. (2013) *La Mirada femenina desde la diversidad cultural: una muestra de su novelística de los años 90 hasta hoy*. Caracas, Universidad Metropolitana.
- Fonseca, Manuela. (2011) *Marala*. Bogotá, Corcas editores Ltda.
- López González de Orduña, Helena. (2012). *El clamor de las ruinas. Una interpretación cultural de narrativas personales de exiliadas españolas en México*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos
- Miliani, Domingo. (2003). *Entre montañas y recuerdos*. Trujillo: Fondo Editorial “Arturo Cardozo”. Compilación y notas por Rafael Rivas Dugarte.
- Mijares, Augusto (1952) *La interpretación pesimista de la sociología hispanoamericana*. Madrid: Afrodisio Aguado, S.A.
- Mijares, Augusto (1991) “Sembradores de cenizas” en *El último venezolano y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, C.A.
- Suárez, Mariana Libertad (2010) *Deambulando hacia la lumbre*. Mérida: Ediciones El otro el mismo.

**TERRITORIO, CONFLICTO, MEMORIA HISTÓRICA: EL CASO
CHAMBACÚ EN EL CARIBE COLOMBIANO**

Mg. Luis Fernando López Noriega
Profesor Universidad de Córdoba-Colombia
Doctorando en Letras, Universidad Nacional de Córdoba-Argentina

Introducción:

El propósito de mi argumentación consiste en efectuar una lectura crítica de la novela de Manuel Zapata Olivella, *Chambacú Corral de Negros* (1979), a partir del componente mítico presente en la misma, haciendo uso de tres ejes conceptuales básicos: conflicto, territorio, y memoria histórica, con el fin de mostrar aquí cómo alrededor de un hecho producto del conflicto territorial en los campos, y sobrevenido a las ciudades del Caribe colombiano (el barrio marginal Chambacú fundado en Cartagena de Indias a principios del siglo xx) se construye un discurso que contiene un sentido histórico acerca de los orígenes del grupo social afrodescendiente en el Caribe Colombiano. Orígenes que se deben a las acciones de seres heroicos que resistieron la esclavitud y la exclusión racial.

Un hecho conflictivo podría definirlo como la carencia de las condiciones básicas de subsistencia. Enumeradas estas son: alimentación, trabajo, vivienda digna. Sin embargo, el último aspecto enumerado suscita mayor interés; por la razón de que Chambacú, en su formación, se fundó como una invasión de terrenos cenagosos domesticados después de diversas formas.

En el artículo de Hernández Ivette (1994), *“EL DESORDEN DE UN REINO”, “HISTORIA Y PODER EN EL CARNERO”* se encuentran reseñadas dos definiciones precisas del concepto de territorio.

Este artículo es una reflexión teórica útil en lo concerniente a la relación territorio-escritura en las letras hispanoamericanas. Las dos referencias que anota Hernández Ivette; la primera de Walter Mignolo: “El territorio se define como un espacio y una tradición compartida que da lugar a un <<nosotros>>” (p.220). Y la segunda de Michael Foucault: “Territory is no doubt a geographical notion, but it’s first of all a juridical-political one: the area controlled by a certain kind of power” (p.220), ayudarán a especificar la forma cómo en la novela *Chambacú Corral de Negros* se establece la pertenencia territorial, tanto en el aspecto de la fundación misma del barrio como en las señales del desalojo.

El tercer eje conceptual podría considerarlo un campo bastante profundizado por numerosos estudiosos, tanto antiguos como nuevos. El mito será siempre un tema recurrente para la investigación, porque precisamente siempre tendrá aspectos nuevos que mostrar. Sin embargo, en esta ponencia, mencionaré dos enfoques de estas conceptualizaciones. El antropólogo Levi Strauss habla así en uno de sus textos más conocidos: *Mito Y Significado* (1987).

Los pueblos que consideremos totalmente dominados por la necesidad de no morir de hambre, de mantenerse en un nivel mínimo de subsistencia, en condiciones materiales muy duras, son perfectamente capaces de poseer un pensamiento desinteresado; es decir, son movidos por una necesidad o un deseo de comprender el mundo que los circunda, su naturaleza y la sociedad en que viven. Por otro lado responden a este objetivo por medios intelectuales, exactamente como lo hace un filósofo o incluso, en cierta medida, como puede hacerlo o lo hará un científico. (p.p.37.38).

Mircea Eliade, piensa de la siguiente forma, en su libro *Mito Y Realidad* (1985).

El mito se refiere siempre a una <<creación>>, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han

fundado; es esta la razón de que los mitos constituyan los paradigmas de todo acto significativo humano. (p. 25).

De esta forma realizo la especificación de los tres ejes básicos que sustentarán esta investigación.

Desarrollo

Antes de profundizar en el análisis discursivo de la novela de Manuel Zapata Olivella, señalaré un punto importante aquí que ayudará a la discusión general. Se trata del origen filológico de la palabra “Chambacú”. Existe la controversia planteada en torno de si esta palabra es de origen indígena o africano. Este punto sustentará también nuestra investigación, en el sentido de que la lectura crítica de la novela *CHAMBACÚ CORRAL DE NEGROS* que realizaré aquí obtendrá bases sólidas, y mucho más la discusión sobre el componente mítico.

En el libro de Donaldo Bossa Herazo titulado *Nomenclátor Cartagenero* (1981) aparecen los nombres de las calles y sitios más conocidos de la ciudad, así como también sus orígenes desde la colonia. Este texto es importante porque plantea la parte histórica de ciertos topónimos, y también porque comprende una perspectiva muy interesante sobre la arbitrariedad de los nombres en cuanto a la significación y representación del sitio que designan. Ahí aparecen estas líneas sobre “Chambacú”:

Chambacú: se ha especulado mucho con el antiguo nombre de la mitad, por lo menos, del barrio de Getsemaní, y de la isla adyacente, hoy unida a la tierra firme por modernos rellenos, nombre al que algunos investigadores le atribuyen origen africano y otros lo consideran aborigen (p.346).

Estas líneas citadas, mencionan varios territorios unidos, “la mitad, por lo menos, del barrio Getsemaní y de la isla adyacente, hoy unida a la tierra firme por modernos rellenos”... Ese aspecto es importante para esta discusión, porque en las informaciones que obtuve con ex-habitantes del barrio también se menciona tal unión. Pero lo más interesante es que existe una imposibilidad, por parte de estas personas, para dar razones que expliquen el por qué le pusieron un nombre como “Chambacú” a esa unión de tierras; especialmente cuando antes se denominaba a una parte “Isla de Elba”. Este aspecto lo relacionaré con el análisis de la novela.

Bossa Herazo, más adelante, en su texto, escribe unas líneas que contienen datos históricos sobre la controversia del origen de tal palabra. “Los nombres de <<Chambaca>>, <<Chamboco>>, y <<Chambacú>>, figurando en encomiendas de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, cuando apenas empezaba la trata de esclavos africanos por el puerto de CARTAGENA, da asidero para creer que estos topónimos son catíos”. Y sobre la posibilidad de ese origen indígena, buscando en un diccionario de palabras catías Pinto G (1974), encontramos la significación de la palabra “Chambacú”, dividida morfológicamente; es decir, la raíz “Chamba”, que quiere decir canoa; y la terminación “Ku”, que designa nariz, punta, extremidad.

Sin embargo, a pesar de todos estos datos, puedo observar que existen ciertos “vacíos” en cuanto a la construcción historiográfica del origen de ese territorio; debido esto en gran parte a la falta de documentación pertinente sobre estas épocas específicas, y la posible génesis lingüística de estas palabras. Tales vacíos historiográficos fomentan “creencias” en variados grupos sociales.

Dichas “creencias” podrían ser sustentadas por historiadores de diversas corrientes. Así como Bosa Herazo (1981) afirma que por el motivo crucial concerniente en que en los siglos XVI y XVII, el tráfico de esclavos por Cartagena apenas comenzaba; también pueden existir los historiadores que demuestren lo contrario basados en otros datos que “les dé asidero para creer” en otra cuestión.

Ahora bien, en cuanto a la novela, Manuel Zapata Olivella estructuró su obra en tres partes, cada una con un tópico social específico. La primera, “LOS RECLUTAS”, que gira en

torno a la formación del batallón Colombia que luchó en la guerra de COREA sobre la década del cincuenta; la segunda, “EL BOTÍN”, que se configura como el nudo principal de la historia; y la tercera, “LA BATALLA”, donde se dan las señales de la lucha por Chambacú.

Sin embargo, la raíz principal del texto se encuentra en las vivencias de una familia que sufre la miseria del barrio, y que atraviesa numerosos problemas: “La cotena” es la madre, la cabeza de la familia, viuda y con cinco hijos, cada uno de ellos en su propia labor. Máximo, el único que se interesa por la lectura y que lleva una vida oscura dentro de una actividad reaccionaria; Críspulo es gallero dedicado; Clotilde, la hija que sigue los pasos de la madre lavando la ropa de “los ricos de Manga”, y además con un hijo de origen incierto; José Raquel, que después de la guerra termina metido en la marihuana y el alcohol; y un boxeador, “Medialuna”, que es noqueado por el hambre y la debilidad.

Estos personajes representan las puntas más visibles de la novela; pero igualmente Zapata Olivella escogió para cada quien una situación específica con el fin de garantizar las imágenes que definen lo que el barrio encierra en sus complejas relaciones humanas. Así, la obra se estructura alrededor de un aspecto muy visible. El origen del barrio, las personas que viven en él, y que adoptan la representación que bajo ese nombre los distingue del resto de la ciudad.

Ahora, es importante decir aquí que las significaciones del origen del barrio no necesariamente se encuentran en la primera parte del texto, o en las primeras líneas. En *Chambacú Corral de Negros* existen significaciones referentes a la fundación del barrio diseminadas casi por toda la obra. Esto obedece, también, a que son los mismos personajes quienes están regresando al origen del territorio: cada vez que se enfrentan a una situación difícil recuerdan esa memoria atada a una tierra que les brindó sustento en una ciudad hostil. Así se establece, además de la pertenencia territorial, que observaré en una parte especial de este trabajo, la aplicación del primer esquema operativo: Memoria = Tierra.

En este punto visualizo la relación: escritura – territorio – memoria. Relación que Ivette N. Hernández (1994) analiza en el texto que ya cité en la introducción: *El Desorden de un Reino, Historia Y Poder en el Carnero*. Ahí se encuentran estas líneas que fundamentan mis reflexiones sobre este asunto:

La escritura servirá como instrumento fundador en la medida en que toda fundación, como construcción de un origen, precisa de un relato que la actualice y la mantenga viva como memoria histórica para la comunidad a que dé lugar. En este sentido, toda fundación es ilusoria, puesto que se da gracias a lo que podríamos llamar una desterritorialización que articula un proceso de desplazamiento de identidades, personas, grupos y significados que la preceden (1994. 219).

Es claro que el discurso narrativo precisa de un territorio, y que con base en este se funda el origen de un grupo social. Por lo cual, escribir sobre la memoria colectiva de un conjunto de personas, es igual a escribir sobre el territorio que le sirvió de representación, o que los acogió para que se definieran como un “nosotros”. No importa qué designación existiera antes; lo que importa es que el grupo existe porque se “funda” en ese espacio.

Ahora bien, el discurso narrativo, o “el relato” como lo llama Ivette Hernández, adquiere solidez cuando “desterritorializa”, es decir, cuando “ignora” las anteriores “memorias”. En el caso de Chambacú, el autor de la novela articula un discurso que ofrece un origen diferente. Que no tiene en cuenta la posibilidad de que una palabra como “Chambacú” sea de origen indígena; y que es más, define una génesis territorial gracias a la acción de seres históricos y heroicos como Benkos Biohó y humanitarias como las efectuadas por Pedro Claver.

Ahora, configurando un segundo esquema operativo: destierro = olvido, debo decir que la novela *Chambacú Corral de Negros*, presenta una serie de aspectos en cuanto a su construcción misma que la inscriben dentro de la estética moderna. Esto quiere decir que el tratamiento del tema en la obra obedece a la visión de un autor que implanta unas estrategias discursivas variadas: existe más libertad en cuanto a la distribución del espacio-tiempo situacionales, y la configuración de los personajes se realiza a partir del ejercicio de la memoria y el dialogismo.

Los signos de la violencia en la novela de Manuel Zapata Olivella, no significan una fase separada de la existencia del barrio. Es decir, tales señales no se presentan explícitamente para

referir el desalojo, sino que la fundación se presenta igualmente conjugada en las mismas líneas significativas. Observo el siguiente ejemplo: “La policía llegó en apoyo de los intrusos. Destruía y desalojaba. Ellos calzaban y volvían a armar sus casuchas” (p. 24). Líneas de este mismo corte, que muestran las señales de la violencia, uniendo fundación y desalojo en un mismo mensaje, se encuentran por casi toda la novela sin importar las partes que componen dicho texto.

Puedo leer otras significaciones que se expresan a través de palabras claves. Se encuentran, esta vez, en la última parte, “LA BATALLA”. Ahí se presentan significaciones claves como: “Jamás se juntaron tantos en la isla”. Aquí el nombre original de tal territorio, en la novela, se borra para ser suplantado por el de Chambacú. Entonces estoy frente al hecho crucial de esa “apropiación semántica” y “construcción territorial” que Mignolo señala. Es decir, para Zapata Olivella el nombre original de ese territorio primario, “ELBA”, no dice nada, no representa nada. En cambio, “Chambacú” sí define a un grupo social, y representa una cohesión que es también una “clase de poder”, recordando las palabras de Michael Foucault que cité en la introducción.

Por tal razón Zapata Olivella busca construir una memoria grupal referida a un territorio, pero en lucha constante contra un olvido que significa igualmente una división, una separación de los individuos de tal grupo, causada obviamente por la amenaza del destierro.

Ahora bien, las dos definiciones clásicas de mito, la de Lévi Strauss y Mircea Eliade, tienen su espacio también en esta discusión. El mito surge para dar soporte a la construcción de una memoria, y por tanto, para mantener la cohesión del grupo social en cuestión.

De esta manera, no es difícil pensar que lo que Manuel Zapata Olivella realiza en la novela *Chambacú Corral de Negros*, al unir ciertos episodios históricos coloniales referentes a personajes heroicos, y sucesos de cimarronaje, con un fenómeno relativamente reciente, se remite a la intención de proporcionar una explicación sobre ese sufrimiento marginal; o mejor, esta intención se efectúa por “una necesidad o un deseo de comprender el mundo que lo circunda, su naturaleza y la sociedad en que vive”. Manuel Zapata Olivella busca la cohesión y la reivindicación del grupo social habitante de Chambacú al ofrecer una explicación del maltrato histórico y la esclavización del negro africano. Pero la mención en la novela de seres heroicos, también se incluye en esa intención reivindicatoria. Benkos Biohó y San Pedro Claver, sensibilizan al lector sobre la explicación o justificación para realizar actos de liberación o emancipación. Mircea Eliade se refiere así: “Dicho de otro modo, el mito, cuenta cómo gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución” (p.25) Por tanto, lo que Zapata Olivella intenta, en el acto de escritura de unir un pasado histórico colonial, describiendo sujetos y acciones de seres heroicos, con un suceso relativamente reciente, es dar una explicación del origen del grupo que habita en Chambacú, y además, buscar una cohesión social, una defensa ante la amenaza de un destierro, de un olvido.

Conclusiones

Esta investigación constituyó una reflexión acerca de la importancia que tiene para los estudios afro-latinoamericanos la discusión de una literatura Caribeña. Esta discusión debe abordar el aspecto territorial dentro de sus observaciones. La concepción del territorio es un tópico que merece, hoy más que nunca, un análisis profundo sobre todo por las formas como se podría estudiar en las obras de diferentes autores del Caribe tanto continental como insular.

Esta investigación, por lo tanto, aportó reflexiones sobre la posibilidad de discutir en torno de una literatura Caribeña plenamente diferenciada de una concepción de la nacional, con base en las tipificaciones particulares de la disputa por el territorio. Y desde ese punto, pienso, se podrá iniciar el Reconocimiento de una tradición. Esta tradición es fundamental a la hora de hablar sobre la evolución de una literatura afrocaribeña. Por tal razón, las visiones sobre la ciudad, el campo, las historias orales que se entretajan con la construcción ficcional, la perspectiva de escritores contemporáneos, son matices que merecen estudios más profundos y rigurosos.

Bibliografía

- Herazo, Bossa. (1981). *Nomenclator cartagenero*. Bogotá: Banco de la República.
- Hernández, Ivette. (1994). *El desorden de un reino, historia y poder en el carnero*. Colegio de México. México D.F.
- Lévis S, Claude. (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mircea, Eliade. (1985). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Pouliquen, Helen. (1984). *Texto literario y desestabilización de la ideología. Teoría y análisis sociocrítico*. Cuaderno No. 4. Bogotá: fac. Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.
- Pinto G, Constancio. (1974). *Los Indios Catíos*. Bogotá: Editorial Gran América.
- Zapata, Manuel. (1979). *Chambacú corral de negros*. Medellín: Bedouts S.A.

TRAGEDIAS CONTEMPORÁNEAS

Luz Rodríguez Carranza
Universidad de Leiden (Países Bajos)

Eduardo Lalo (Puerto Rico, 1960) y Rafael Spregelburd (Argentina, 1970) son autores contemporáneos que adoptan diversos medios: novela, poesía, instalaciones, fotografía y cine documental en el caso de Lalo, teatro, televisión, cine y periodismo en el caso de Spregelburd, quien fue, con una de sus obras breves, también objeto de curaduría artística en una instalación (Baeza 2014). Ambos comparten, además, el ejercicio del ensayo y la presencia en entrevistas, en los que reflexionan sobre su propia obra, descolocando sistemáticamente a espectadores, lectores y críticos. Su imprevisibilidad recuerda la declaración de Michel Foucault en el prólogo de *La Arqueología del Saber* (1969): “No estoy donde ustedes tratan de descubrirme sino aquí, de donde los miro, riendo [...] Más de uno, como yo sin duda, escribe para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que nos deje en paz cuando se trata de escribir.” (29).

Ser contemporáneo es sinónimo de imprevisibilidad, porque implica “una relación singular con el propio tiempo que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia” (Agamben 77). El presente al que adhieren los personajes de *Simone*, novela de Eduardo Lalo (2012) y de *Spam*, ópera hablada de Rafael Spregelburd (2013) es el de la ideología triunfante de la finitud: la lógica del consumidor occidental obligado a participar en la circulación de mercaderías. Es una subjetividad resignada, que se satisface con lo que se puede comprar, y es compatible con el hecho de que el sistema que reparte sea injusto e injustificable. La satisfacción es fugaz, porque no se puede comprar todo lo que se desea y, sobre todo, porque las mercaderías son perecederas, están hechas para transformarse en residuos: Badiou (2014) da el ejemplo de las impresoras que llevan incorporada en su sistema la fecha de caducidad.

Ahora bien, ser contemporáneo es también tomar distancia de su tiempo y estas obras toman distancia de la finitud. Es un destino trágico: “Escribo para defender nuestro derecho a la tragedia”, expresa Lalo (2005, 94), y la última palabra de *Spam* también es “tragedia”. Desde Hegel la tragedia ha sido definida en oposición al drama vulgar: en éste el individuo no es responsable de sus actos sino víctima, sea de la fortuna adversa o de la sociedad; en la acción trágica moderna, en cambio, la libertad y la conciencia individual son determinantes, el hombre está dividido y el conflicto está dentro suyo (Heilman 79). En las obras que me interesan aquí colapsan la sumisión y el rechazo al presente y los personajes son al mismo tiempo víctimas y responsables. Mi hipótesis, además, es que se trata de tragedias “optimistas”, para usar una expresión del mismo Spregelburd (2012). El final trágico es ineludible, pero lo que importa es la manera de llegar a él.

Basura

Los personajes de *Simone* y de *Spam* hablan manifiestamente desde la nada y desde la finitud. El narrador de la novela lo dice literalmente desde la primera página: “Pensar desde la nada, desde este nada pasa [...] Escribir desde un final que no dejará de ser, que acaso no haya sido otra cosa que final” (19). Monti, en *Spam*, ha perdido la memoria. Ninguno de los dos ha dejado huellas: “aquí nunca pasaba nada. Nada de lo que hiciera yo o gente como yo no crearía más que breves ondas en un estanque” le dice el novelista Noreña al narrador de *Simone* (34), cuyos zapatos, si tuvieran pintura, hubieran cubierto las calles y las aceras de San Juan (76). Antes de perder la memoria el personaje de Spregelburd disfrutaba borrando los archivos de su investigación sobre una lengua cuyas fuentes se habían borrado también: “yo no hago copias”, aclara (acto 2, día 7). Cuando, amnésico, busca huellas de su identidad en internet, descubre que el nombre indicado en su pasaporte – Monti – es el del primer ministro italiano, y la web sólo propone referencias al político: “soy invisible en el mundo real. E invisible también en el mundo virtual” (acto 10, día 15).¹⁹²

¹⁹² Un buzo que encuentra en la isla de Malta le aconseja, además borrarlo todo (Acto 7, día 6).

Ambos narradores viven en un mundo de residuos y de basura. En *Simone* los seres humanos son desechos (50) y los lugares son restos del pasado (51).¹⁹³ El acto 12 – día 17 - de *Spam* se llama “La basura virtual”: es un monólogo apocalíptico acompañado por un karaoke de temas que van de *La internacional socialista* y *The final countdown* a *Toxic*, de Lady Gaga y *Hello* de Lionel Richie:

La basura es la primera industria del mundo tal como hoy lo concebimos.
Su presencia es fundamental, y sostiene al capitalismo agonizante
Más que una dictadura y mucho más que cualquier constitución.
La economía que rige el curso del planeta pende de un hilo
Y ya hace tiempo que se basa en la producción de cosas inservibles: [...]
El mundo virtual (vaya noticia) copia al real
Para tratar de aparecer como creíble.
Así es que copia también su afición por la basura.
¿De qué otra manera se explica, si no, el spam,
Más toda la carísima industria de antivirus, barredores, filtros, cortafuegos
Que no son más que la réplica grotesca de los enormes basurales
O de esa isla de nylon que se arremolina en el Pacífico,
De los residuos nucleares enterrados en el desierto en Nuevo México?
La basura puede – a veces – ser muy cara (acto 12, día 17).

Aunque forman parte de ese mundo hay en los protagonistas, sin embargo, una convivencia consciente con la basura. El de *Simone* parece coincidir completamente con la ideología de la finitud: “he estado siempre como lo describo aquí: rodeado de fragmentos, de pedazos de cosas con que poblar las horas. He aprendido a vivir entre el detrito, satisfecho de no estar satisfecho” (38). *El de Spam*: “todo se dirige hacia la nada y [que] yo soy un pasajero, pero avisado” (acto 28, día 28). En un mundo efímero que desaparece, ellos desaparecen deliberadamente.¹⁹⁴ Las tareas son superfluas, como una cosecha de mangos que se pudren, en *Simone*, “sin que hubiéramos hecho ni siquiera un intento por probarlos” (70) y como las intervenciones sin firma en la ciudad.¹⁹⁵

Las palabras también son residuos. El narrador-protagonista de *Simone* es un escritor, el de *Spam* un lingüista, y son espectadores – más que lectores – de una proliferación verbal que los acosa. Se trata de palabras sueltas que, como las de Google - uno de los mecanismos operadores de *Spam* – “están liberadas de su habitual sujeción a las reglas del lenguaje. Son nubes de palabras que funcionan como colecciones de términos más allá de la gramática” (Groys, 195). El escritor lee los anuncios de los negocios, “ese larguísimo texto urbano [...] cartografía de las palabras de tantos seres anónimos, puestas en rectángulos de plástico o convertidas en estructuras de neón” (46).¹⁹⁶ El lingüista trabaja sobre una lengua desaparecida, la de los eblaítas – enteramente inventada por Spregelburd – que carece de preposiciones, y está compuesta sólo de sustantivos.

¹⁹⁷ El problema es la ausencia de preposiciones, como “entre”, que deben ser reemplazadas cada

¹⁹³ los zapatos que usa fueron de su padre (51), las palabras de la camiseta de un hombre en Río Piedras son “vestigios de un mundo desaparecido” (54) y una de sus citas más importantes tiene lugar en una casa de antigüedades, en “un caos de objetos que eran restos de vidas que nada tenían que ver con la mía” (82).

¹⁹⁴ El narrador de *Simone* expresa “la voluntad de perderme en una soledad que era a la vez una crisálida y un arma arrojada, mi inútil desaparición y mi inútil violencia” (38) y escribe con tizas (52). El buzo de *Spam* disfruta perdiéndose: “a mí me gusta el deporte, y el silencio de los peces / que, como testigos milenarios, se mecen indolentes, / mientras el mundo hecho de tierra se disuelve” (Acto 20, día 21).

¹⁹⁵ “No había una autoridad personal mayor que la de esfumarse sin huellas, como si nada de lo hecho con dedicación y gran trabajo hubiera existido” (Lalo 2012,116)

¹⁹⁶ “Tras las palabras queda el enigma. Pero todo sabe a plástico, a sol, a baterías doble A de un aparato hecho en China” (49). “No podría irme nunca de la ciudad que había recorrido así convertida en una página (202)

¹⁹⁷ Así, “gozaban de un léxico riquísimo, el más rico del que se tenga memoria en la historia de las lenguas”(Acto 2, día 7).

vez por otros sustantivos ¹⁹⁸ Las nuevas palabras terminan por ser escritas en la arena, y con la arena, desaparece la lengua eblaíta. “Y sólo podemos vivir en el presente. / Y toda historia es poesía. / Todo es poesía.”(Acto 26, día 30).

Mensajes

Ahora bien, a diferencia de otros residuos, las palabras interpelan porque “son neuroestimulantes”, como le explica Monti a su exalumna Cassandra. Varios estudios neurológicos han demostrado, efectivamente, que la música vocal estimula zonas diferentes del cerebro que la instrumental: desde que hay palabras se activa el córtex auditivo izquierdo (Wilkinson) y lo mismo sucede cuando se las ve. Así, de pronto, se convierten en mensajes: “en torno mío ahora encontraba mensajes, aun si no me eran destinados”, constata el escritor (59). Cuando le llega un primer mensaje real, dice, “no pensé que tuviera que ver conmigo. Parecía una consigna, una protesta dirigida a todos y a nadie” (35). Incluso cuando ya ha recibido varios se pregunta si es el único destinatario: “¿Cómo estar seguro que el o la que me manda los mensajes lo hace exclusivamente conmigo? No puede, como el fanático que pega sus alegatos por la ciudad, ¿enviarlos a muchos? ¿No puedo estar siendo parte de una red de víctimas, de un espectáculo, de una obra de arte o una broma sucia?” (73).

La red de víctimas es también digital, y el spam que recibe Monti está indudablemente dirigido a muchos: es el típico pedido de un número de cuenta bancaria para girar millones de dólares. Ambos profesores – el de *Simone* enseña literatura, el de *Spam* lingüística - se sienten aludidos personalmente, y reaccionan. Los mensajes piden respuesta.¹⁹⁹ El primer texto callejero de Simone se pregunta “¿Hasta qué punto podemos construir una sociedad basada en la mentira y el olvido?” (35). La descripción que hace de sí misma, precisamente, es mentirosa: no se llama ni Lina ni Simone, no es una niña rubia blanquita de pelo corto y ojos azules sino “una mujer de mediana edad”, con un ligero sobrepeso y pelo “negro y muerto”: es “Li, una china habitante de una isla del Caribe” (94). El lingüista es consciente de que la niña malaya del spam, abusada por su tío, es un fraude, y sabe también que su propia respuesta tiene otros motivos que ayudarla:

Así que, esperando un signo esquivo de mi alumna,
Por desidia, por tedio o por mostrarme a mí mismo mi coraje,
Le envié los datos de mi cuenta a esta pobre asiática en aprietos.
Por qué no hacerlo
Era un negocio redondo, redondísimo,
Sobre todo considerando que cuando uno espera algo importante
Todo es spam,
Y que no existe tal niña en problemas,
Que no existe ningún tío asesino,
Que no existe Malasia alguna en ningún lado (Acto 9, día 3).

Cabe preguntarse entonces porqué esos mensajes, poco fiables, hacen mella. En primer lugar, porque son esperados, como dice el lingüista en la cita anterior. El profesor de *Simone*

¹⁹⁸ : “Los soldados se hacían escribas,/ los príncipes se hacían escribas,/ los herreros se hacían escribas./ Las mujeres se hacían escribas.”(acto 24 día 30) . El diccionario “iba creciendo, incansable/ adosado a la ciudad civil y a sus muros inscribibles/ como un musgo,/ como un moho,/ como una piel,/ como un eslogan.”(acto 15, día 23).

¹⁹⁹ el primero, aunque es una inscripción callejera, va acompañado de un papel bajo la puerta del profesor que exige “quiero que me lea [...]. que me lea y leerlo a usted” (35). El spam urge también con el peligro que corre la remitente: “Necesito su ayuda urgente” (acto 4, día 2). En ambos casos, la descripción es la de una muchacha joven y aniñada ¹⁹⁹ y terminan con cortesía: “Agradezco su atención y sinceridad. Atentamente, Simone” (35). Algo menos convencional en *Spam*, “Si esta propuesta de negocios de la familia ofende a la moral y valores éticos,/ acepte mis disculpas sinceras vete a tomar por tu propio culo blanco”, traducción simultánea de “do accept my sincere apology go fuck yourself in your white ass.” (acto 4, día 2).

confiesa también “aquí estoy, esperando el próximo mensaje, algo que no tengo en mí y que deseo” (41). Son palabras ajenas, - citadas en el caso de *Simone*,²⁰⁰ mal traducidas en *Spam* - pero resuenan gracias a la transposición: “Sabía que sólo la transposición nos asegura la verdad” (63) dice un mensaje de Li, frase que se repetirá posteriormente “escrita y numerada cien veces” (74). Los spam de Google en la obra de Spregelburd son el ejemplo más cómico de esa transposición (día 2, acto 4 y – no representado aún – día 29, acto 30). Ambos protagonistas descubren además que los mensajes transponen sus propias palabras y que eso que “no tienen” son ellos mismos: el niño que fue Monti, cuya firma descubre en el libro de visitantes de la catedral de La Valleta, los niños que llaman la atención del escritor en San Juan: “Tuve la certeza que así debí de ser” (51) piensa primero, “Una vez fui ese niño” confirma más tarde (66). “Agrande su pene”, es el spam que se multiplica en la bandeja de entradas de Monti para diversión de los espectadores y va yuxtapuesto a los mails de la estudiante Cassandra y al *Spam* de la joven malaya amenazada por un tío “with a big dick”: son contrapuntos a la arrogancia del personaje.

En el caso del escritor lo que le muestra la muchacha china, como un espejo de aumento, es su humillación. Li adoptó el nombre de Simone Weil porque la francesa “estudiaba de rodillas, pasaba horas leyendo de rodillas. Era una filósofa humillada” (95). Para el protagonista la humillación es ser puertorriqueño,²⁰¹ lo que lo lleva a hacerse pasar por paraguayo durante un viaje. Ha llegado “al conocimiento y al asco” (61) como su amigo Diego, quien sólo al vivir lejos “se dio cuenta de la infamia que había vivido” (21). Sabe que la ciudad es una trampa – es una de sus pesadillas – y que no tiene salida (82) y eso lo reconoce también al exceso en Li: “¿No es el escritor ya una especie de ser al margen de todo? “Le pregunta “Pero una china en Puerto Rico es muchísimo más extremo” (98) contesta ella y agrega: “He estado siempre en ese mundo. En el mundo Li Chao; el planeta cuya población total está constituida sólo por mí: una china entre más de un billón de chinos, una china en una isla en la que no hay chinos fuera de los restaurantes, una china que lee y hace garabatos”(99).

Lo chino dentro del mundo conocido es el misterio, lo incomprensible, lo que intimida tanto en *Spam* - donde está gráficamente descrito por un chip misterioso introducido en muñecas²⁰² - como en *Simone*. Ahora bien, Li Chao/Simone quiere escaparse de ese mundo. El escritor, en cambio, sabe – y ese conocimiento es su tragedia – que aunque desprecie Puerto Rico no puede ni quiere irse. Por eso le fascina un hombre que pasa sus horas en un aeropuerto sin viajar, siempre a la frontera del viaje (26). Él también se fue de Puerto Rico, como muchos, pero tuvo que regresar “sin saber verdaderamente a qué” (33).²⁰³ Sabe, sin embargo, porqué se queda: “al final, quedo yo”, escribe (58). “Sin saberlo, había llegado a mi lugar. Éste era el que debía ser, a ése que desprecie tanto era a quien quería parecerme” (87). Es en San Juan donde es consciente de su tragedia, de su división: “Aquí soy frágil como en ningún otro sitio. Aquí están mis grietas” (197).

Las palabras que alcanzan a Monti son siempre las mismas: “volver a casa”. En su descripción de la lengua de los eblaítas menciona que no podía usarse la expresión “en casa” (acto 2, día 7). La madre de la niña que descubrió la muñeca con el chip chino fallado siente que le están haciendo “un daño en su propia casa” (acto 7, día 6). “No podré volver a casa”, constata Monti cuando es perseguido por la mafia china (o malaya, acto 9, día 3). Así, antes de dejar Nápoles, donde vive, se envía una carta a sí mismo, y la firma como Nicolino Monti -su hermanito nonato - que dice “Despierta. Es hora de volver a casa” (acto 13, día 5). El “despertar” es la conciencia: es análogo al “darse cuenta” trágico del narrador de Simone. Así, al final de *Spam* un telegrafista aconseja “lo mejor es que cada uno vuelva a casa/ y se abraze largamente con quien

²⁰⁰ Simone – la remitente - cita incluso a Walter Benjami: “la única obra realmente dotada de sentido – de sentido crítico también – debería de ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras” (53).

²⁰¹ “A diferencia de los españoles, que “no se dan cuenta de cuán cerca están de ser nuestra copia, los puertorriqueños están “acostumbrados a no valer”, dice Noreña (173).

²⁰² “Es algo en China” dice la juguetera. Y la madre de la niña damnificada: “yo sinceramente no es que de los chinos me fíe demasiado” “usted desconfía de los chinos?” le pregunta un periodista. “Sí. Es el único pueblo que, digamos, me da miedo” (43.24).

²⁰³ Viendo el puerto, reflexiona que “la llegada de las naves intensificaba el sabor de la ciudad” y comprueba algo “extrañamente increíble: San Juan existía como destino, como punto de llegada para otros” (36).

pueda”. (Acto 30, día 26). En el último acto llega la carta, y el nombre de Nicolino, que pudo haber sido el suyo, desencadena los recuerdos.

Despierto.
Era un día común;
La lluvia, apenas llovizna.
Los autos marchaban como siempre en lenta caravana.
Y nada en el aire,
En el silencio, en el bullicio, nada en las palabras,
Nada entre ellas,
nada en los huecos impalpables que dejaban,
podía predecir esta tragedia. (Acto 31, día 31).

Decisión

Esperar la vuelta a casa o el final trágico no es lo que nos mantiene en vilo a los protagonistas y a los lectores/espectadores. No hay teleología en la estructura de las obras - fragmentos como pantallazos de cronología imprecisa en *Simone*, actos que son flashbacks en *Spam* – pero hay en ambas una narración llena de suspenso, puntuada por la expectativa de los mensajes. Hay una búsqueda, hay acciones que se encadenan. “El drama lo concentra siempre todo alrededor de un conflicto”, admitía Lukács en 1936, pero “solamente la práctica humana puede mostrar concretamente la naturaleza de los individuos [...] y solamente por esto resultan los individuos interesantes unos para otros” (184). Lo que importa, como en la lengua de los eblaítas, es lo que hacen “entre” los mensajes, lo que provoca la transposición. “¿Qué hubo entre esas profecías y el presente? (acto 3, día 13) se pregunta Monti y cuando se envía la carta a sí mismo decide: “Mientras tanto [...] soy libre de perderme en este infierno” (acto 13, día 5).

El escritor puertorriqueño se lanza a la aventura y es consciente de eso: “Con este paso es posible que nada sea como antes” (58) se dice al contestar el mensaje de Li. “Había afirmado con una certeza portentosa que quería a una mujer desconocida. Resultaba evidente que corría un grave riesgo” (87). La narración es imprescindible, sin embargo: “me sentaba a escribir la historia de nuestro encuentro. Ya no podía dejar pasar la vida presuponiendo que no pasaría nada” (128) “Poner la vida en un libro [...] así la vida tenía un norte” (86). Lo que sucede, explica, es que “lo amoroso constituye una historia, y las historias tienen siempre un desenlace. Al final está la muerte física u otra de sus formas” (157). Spregelburd prefiere la analogía con la física, que acentúa la postergación del desenlace:

[El] paradigma de la entropía positiva, que sostiene que si bien el universo debería tender a una forma estable, fría, gris y sin vida, los infinitos roces y fricciones entre los sistemas – aislados pero en colisión – hacen que la energía se renueve siempre y permita postergar ese final fatalmente anunciado. Permita eso que llamamos – tanto en física como en poesía – la vida. (2012, 23-24).

Los personajes avanzan hacia el final movidos por la falla inherente tanto al mundo como a ellos mismos: esa es su contemporaneidad, su “estar satisfecho de no estar satisfecho”. El profesor puertorriqueño sale a dejar el desenlace escrito en los muros y aceras de la ciudad (201), Monti despierta al recibir su propia carta y los dos han narrado lo sucedido. El final es inevitable, pero entretanto la acción y el relato sostienen a personajes y espectadores, eternamente.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2010): “¿Qué es lo contemporáneo?” En *Otra Parte*, 20, (noviembre): 77-80.
- Badiou, Alain (2015): “L'immanence des vérités (3): Les deux finitudes, la scission subjective et le bonheur”. *Les cours et séminaires d'Alain Badiou*. Notes de Daniel Fischer. 2014-2015. <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/seminaire.htm> (última consulta 1-6-2015).
- Baeza, Federico (2014): El fin del arte. Instalación, programa Jóvenes Curadores. Buenos Aires: ArteBA, http://www.arteba.org/?page_id=2727
- Foucault, Michel (2002 [1969]): *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Heilman, Robert Bechtold (1968): *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*. Seattle & London: University of Washington Press.
- Lalo, Eduardo (2005): *donde*. San Juan: Editorial Tal Cual.
- Lalo, Eduardo (2012): *Simone*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Lukács, Georges (1966): “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo” *Problemas del Realismo*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 171-216.
- Groys, Boris (2014): *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. Paola Cortes Roca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Spiegelburd, Rafael (2008). *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- Spiegelburd, Rafael. “Las tragedias optimistas”. *Otra Parte* 25 (verano 2011-2013): 22-25.
- Spiegelburd, Rafael y Federico Zypce (2013): *Spam*. Puesta en escena 2013-2015 (teatro El Extranjero, Buenos Aires) y manuscrito facilitado por Rafael Spiegelburd (en prensa en Buenos Aires: Atuel).
- Tineo, Gabriela y Víctor Conenna (2012): “‘Escribo para defender nuestro derecho a la tragedia’. Entrevista a Eduardo Lalo”. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 21, N. 24. 215-241.

**EL ESPACIO IMPOSIBLE: RECONSTRUCCIONES DEL ESPACIO
FRAGMENTADO A PARTIR DE LAS EXPERIENCIAS DE MIGRANCIA,
INSULARISMO Y EXILIO, EN ALGUNOS TEXTOS DE LA NARRATIVA
CUBANA ACTUAL**

Noelia Dignani
Universidad Nacional de Córdoba

La felicidad no existe, eso es imaginación de la persona (...) todo en la vida es mentira, todo lo que en la vida, como mismo se hace, se cae, (...) nada es eterno, por eso que la palabra, es la real...

Reynaldo (En: HABANA, ARTE NUEVO DE HACER RUINAS).
<http://www.youtube.com/watch?v=khrpQ5uQqWI>

Introducción

Hacia finales de siglo XX, en América Latina y particularmente en el Caribe, se produce una importante ola de movimientos migratorios a raíz de diversas causas, políticas, económicas, etc. Los discursos acusan entonces dichos procesos y como consecuencia de esto, podemos advertir la manera en que la noción de territorio común asociada también a los conceptos de nación, lengua, cultura y sujeto, entendidos éstos como conceptos homogéneos, comienzan a erosionarse irremediabilmente. Dichas nociones (“territorialidad”, “sujeto cultural homogéneo”, “temporalidad” en común) son puestas en tensión y discutidas en algunas de las escrituras latinoamericanas de fines de siglo XX, y muy particularmente la literatura cubana.

Cuba experimenta tres grandes olas migratorias luego de 1959, la primera durante la década del '80, apenas terminada la revolución: los llamados “marielitos”. A partir de 1994, a raíz de una aguda crisis material y política se mueve hacia Miami un tercer grupo de exiliados. De esta manera se van configurando tres nuevos espacios sobre los que gravita la literatura cubana de fines del siglo XX: la isla, la diáspora y el exilio.

En el prólogo a *Nuevos Narradores Cubanos*, Michi Strausfeld (2002) postula que a pesar de esa condición tripartita, “*la literatura cubana es una*”. Lo que posibilitaría esta unidad sería la presencia constante en estos textos de una problemática que pone en tensión los conceptos de territorio, nación, identidad, sujeto y cultura. Tal como advierte Nancy Calomarde en *Territorios Diseminados. El desarme del mito en la narrativa cubana reciente*, el discurso nación se disuelve y toma forma otra noción del espacio y de frontera. Las migraciones impactan en la construcción del locus de enunciación y se produce la “*cancelación del contrato entre cultura nacional y territorio*” lo que conlleva asimismo a una “*crisis de las definiciones identitarias*”, producida por la fractura del centro productor de cultura, que se reparte ahora entre la isla, la diáspora y el exilio. Así, vemos cómo emerge un discurso deconstructivo de los mitos forjados sobre Cuba desde su inscripción en la cultura occidental, y del paradigma de la función teleológica de la literatura que le otorgaba un lugar primordial en la pregunta por la identidad nacional y la construcción de los mitos orientadores de la tradición y la cultura, el cual ha sido central en la literatura cubana desde Martí y Lezama. En la base de la construcción del discurso cultural cubano funcionaba siempre la identidad de un sujeto nacional, homogéneo y protagónico, pero la narrativa analizada en el corpus explicitado para el presente trabajo da cuenta de “la disrupción de la teleología y el desarme de los contenidos utópicos que forjaron la tradición cultural cubana” (Calomarde, 2013).

Espacios superpuestos

El mito de la isla como territorio ligado al paraíso perdido, fundado por aquella primera mirada occidental de Colón sobre la geografía cubana, es parodiada en el texto de Zoé Valdés “Retrato de una infancia habanavejera”, incluido en la antología de *Nuevos Narradores Cubanos*. Allí, la tensión entre lo cubano y lo extranjero se reconfigura a partir de la mirada de un fotógrafo extranjero que se enfrenta con la experiencia de una niña cubana. Esto remite también a la cuestión de qué es lo propio y qué es lo universal. Iván de la Nuez advierte en “El Destierro de Calibán” sobre el peligro de caer en un nacionalismo exacerbado en la medida en que la revolución universaliza la cultura, no sin vanidad, ya que su problema es “el problema”. La niña cubana no puede pensar el mundo fuera de Cuba “*El mundo entero, el imposible*” (Valdés, 21).

Zoe Valdés expone allí el proceso de mitologización de la isla como territorio paradisíaco y lo parodia:

Ya usted sabe, aquí estamos para servirle, Cuba es un eterno verano, venga a vivir una tentación. (Valdés, 20).

A través de una estrategia narrativa que consiste en el recurso a lo visual que desnuda la tensión existente entre la mirada del otro sobre Cuba en contraste con la mirada del propio yo (la niña cubana) sobre sí misma y su país:

...ese conjunto de personajes tú los ves y los fotografías y ya, y luego te largas a tu país, pero lo bueno de la foto, lo que tú te pierdes, es ese más allá que hay de la puerta padentro, detrás del niche canoso. Por esa puerta padentro hay una lobrete que le para los pelos de punta al más pinto. ¡Una miseria que quisieran las favelas venezolanas o brasileras! (...). Debe de ser extrañísimo eso de ser extranjero, (...) sin inquietarse por si llegó el huevo o si la leche se cortó con el calor (...) A mí cuando me preguntaban de chiquita que quería ser cuando sea grande respondía que extranjera. (Valdés, 19, 21).

El espacio se desdobra a partir de la mirada del *otro* (extranjero y fotógrafo) en contraposición a la experiencia del nativo cubano, la niña, que opone el cliché visual a la realidad cotidiana de su territorio, superponiendo así dos espacios, el del mito, el del cliché fotográfico que se muestra al mundo, y el del espacio vivenciado desde “adentro” de la isla, opuesto al del extranjero, conectado una realidad sistemáticamente invisibilizada.

El territorio entendido como propio, que configura una nación homogénea y define también pautas identitarias, se percibe en estos textos como un imposible. La palabra crea entonces otra dimensión, un espacio paralelo. En ese sentido, el narrador de *Un arte de hacer ruinas*, de Antonio José Ponte, se define en un rol temático particular, el de “constructor” o “urbanista”, quien para finalizar su tesis recurre a un viejo profesor que tiene un libro escrito pero que jamás ha podido publicar, y la promesa de la publicación se interrumpe con su misteriosa muerte. En su tesis de urbanista, el narrador no puede hablar de derrumbes, ya que el jurado que evaluará su tesis no quiere oír hablar de derrumbes. Quienes propician los derrumbes son los “tugures”, personajes que viven apiñados ya que en su condición insular “no pueden salir, entonces entran”.

El espacio en el que se mueve el narrador se construye a modo de muñeca rusa, donde un espacio encierra otro:

Yo me fui al baño. Algo que no sabría explicar, una sospecha, hizo que empujara una puerta, y entrar en la habitación del final del pasillo fue como entrar a otra casa. (Ponte: 134)

Las monedas falsas que se fabrican en esa habitación sirven de contraseña para el ingreso a otro espacio: un túnel, descubierto en medio de una avenida poco iluminada, que encierra a su vez un segundo túnel, el cual desemboca en una especie de ciudad subterránea, levantada con los “derrumbes” de la ciudad de arriba:

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Yo tendría que cruzar su entrada y buscar una puerta que contenía una puerta más pequeña (...) sólo así (...) habría llegado a Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria. (Ponte: 138)

Pero esta ciudad subterránea, a diferencia de la ciudad “de arriba”, es una ciudad desolada y enorme, anclada en el pasado, hecha sólo de memoria, de la que ya no se puede salir.

Espacio real vs espacio virtual

En los relatos de Yoani Sánchez, la imposibilidad del espacio real lleva a la configuración de un alter-espacio, un espacio *otro* hecho de virtualidad: un sitio llamado “Generación Y”, una “bestia virtual” pero cuya anatomía se nutre de la “Cuba real”. En estos textos particularmente, se percibe lo que Calomarde denomina “el desarme del mito político latinoamericano”, ya que el lazo que une a esa generación es:

...la dosis necesaria [de cinismo] para habitar una sociedad que sobrevivió a sus propios sueños, que vio agotarse el futuro antes de que llegara. (...) En ausencia de utopías a las que aferrarse la nuestra es una generación de plantas en el suelo, vacunada de antemano contra los ensueños sociales. (Sánchez: 8).

Aquí también el espacio se configura como un espacio dentro de otro, “la blogósfera dentro de la isla” donde todo funciona por oposición al mundo real: allí es posible decir todo aquello que el narrador no se atreve a decir en la vida real, y ese espacio virtual funciona de manera inversa al espacio de la realidad:

Así que mientras pierdo amigos en el mundo real (...) el ciberespacio me genera nuevas y virtuales compañías (Sánchez: 13).

Allí, en esa especie de alter-espacio, sí es posible construir una identidad, y sentirse una ciudadana.

Por otro lado, en el relato de Mitrani, “No hay regreso para Johnny”, el espacio se configura en la tensión allá-aquí (Estados Unidos-Cuba). El personaje de Johnny figurativiza a Estados Unidos, el cual:

...antes parecía derrotable por cualquiera de nosotros, y ahora verificamos que ni siquiera cayéndole juntos nos bastamos para arañarlo, que una trompada suya, asestada contra nuestros pómulos, provocaría hematomas, derrames, consultas con el oculista, burlas, remordimientos. (Mitrani: 141)

Los discursos de los personajes van articulando una visión en contrapunto del “allá” (Estados Unidos) y del “aquí” (Cuba), donde:

...si los hospitales aquí son gratis, de que si las operaciones allá cuestan miles de dólares y aquí, hasta uno de nosotros puede hacerse una.”. (Mitrani: 147).

Las configuraciones identitarias se organizan alrededor de la mirada de los personajes sobre la tensión entre Estados Unidos-Cuba: el contacto entre ambos países, figurativizado en el noviazgo Lila-Johnny, le sirve a Lila para “ser persona” y diferenciarse de las demás “negritas”:

Mirá ahora la cara que pone la gente cuando me bajo del carro con Johnny, (...) yo misma empecé a verme distinta, a descubrir mis virtudes, a darme valor. (Mitrani, 151).

Pero además, el contacto con el extranjero representa para el habitante de la isla la posibilidad de acceso a todo lo que de otra manera le está negado:

Pero no te preocupes, mañana busco al irlandés que me presentó Nelsa y en menos de un mes tú estás viendo la televisión en colores. (Mitrani, 155).

El espacio imposible

El espacio cibernético que para Yoani Sánchez representa la posibilidad de desdoblarse la vida real y constituir un espacio propio donde se pueda decir con libertad, ser y sentirse un ciudadano, ese portal al mundo virtual, es para Eduardo Lalo el camino a un mundo sin diferencias ni sorpresas, donde las diferencias han sido barridas por la globalización, produciendo un efecto de “invisibilización”. Para este autor hay dos tipos de invisibilidad: una por ausencia, por falta de mirada, como sucede con Puerto Rico; pero mucho peor es la otra, la que se produce por exceso de imagen, que es lo que ocurriría por ejemplo, volviendo al relato de Zoé Valdés, con la imagen de aquella Cuba turística, esa Cuba de playas canonizadas, de personajes exóticos y una temporalidad propia, autos antiguos y edificios en ruinas: representaciones que se han vuelto “clichés visuales”, al igual que sucede, para Lalo, con Venecia, que de tan visible, se ha hecho invisible. Los viajeros acuden allí a reproducir los clichés visuales de tarjeta postal harta conocida. La realidad se cubre entonces de esos clichés, y nada queda por conocer, sino solo comprobar la existencia de ese espacio canonizado: a quien llega a ese lugar solo le queda probar que estuvo allí, con una reproducción más del cliché visual. La mirada encuentra sólo lo que “otro” impone.

La pregunta es entonces, si la condición de invisibilidad no es producto del “embrujo del lenguaje”, o sea, el efecto de sus grandes discursos: esos discursos escritos por alguien (por otro) quien ordena el universo y produce realidad.

Pertenecer a un país, para Eduardo Lalo, es distinguirse del resto de los habitantes del mundo, por lo tanto una cuestión de identidad. El borramiento de las diferencias producto de ese nuevo espacio generado a partir de la globalización y las nuevas tecnologías es, o puede ser, otra forma de colonización:

Los países invisibles son aquellos que han sido intervenidos por el discurso del otro y éste habló y habla por ellos convirtiéndose en el experto de las máscaras mudas o apenas balbucientes en que dicho discurso los ha convertido”. (Lalo, 31).

En el recorrido del espacio vuelve a ser fundamental la mirada: para Eduardo Lalo “*caminar una ciudad equivale a descubrir su escritura*”. La mirada define y delimita, construye y ordena, y el texto se convierte en la huella de ese ordenamiento.

Finalmente, en “Aquí yace cualquier hombre”, de Michel Encinosa Fu, también el espacio se tensiona entre el “aquí” y el “allí, como en el relato de Mitrani, pero en este caso por la inminente partida de una realizadora cubana pronta hacia el exilio “*con matrimonio y todo*”. El *aquí* es el espacio de lo imposible, de lo que no se pudo o no se puede hacer, los personajes del “aquí” son todos artistas frustrados, dedicados a otros oficios, que no han podido hacer nada con su arte. El “aquí” es la frustración, la imposibilidad, “*nadar y nadar sin alcanzar la orilla*”. Nada se puede hacer permaneciendo aquí, pero hacerlo *allá* carece de sentido y así lo advierte el personaje que ya ha decidido partir:

Quiero hacer cosas, cosas muy grandes, geniales, que le abran los ojos a la gente, y quiero hacerlas aquí, para la gente de aquí. ¡Aquí, coño! (Encinosa Fu, 21).

En este caso, la tensión entre poder-hacer (allá, afuera) y no-poder-hacer (aquí, adentro) llega al extremo de la muerte. Un altar de basura desmemoriado se levanta en el espacio de la muerte, altar sin nombre, sin fama, sin memoria. El narrador es un escritor que nunca ha sido

leído porque nunca ha podido publicar un libro, lo que nos recuerda a aquello de *tradición invisible escrita pero sin leerse, perdida, desamparada, sin casa aun en su casa*. (Lalo).

A modo de conclusión

Iván de la Nuez propone dejar atrás el paradigma del sujeto histórico cubano asociado con Calibán, paradigma de la barbarie y rebelde ejemplar, y focalizar en el momento en que Calibán abandona la isla, imagen más operativa para identificar al nuevo sujeto cubano signado por la migrancia y el exilio. Los procesos migratorios han provocado la cancelación del contrato entre cultura nacional y territorio; la cultura nacional ya no equivale a la producida *en* la isla, abriendo una extensión de los espacios productores de cultura. De allí la noción de “transterritorialidad”. El arte se vuelve entonces una geografía para circunnavegar, para entender “el saber estar en el planeta”, convirtiéndose en el punto fundador del espacio cubano. (De la Nuez, 1997).

Los textos propuestos para este corpus presentan una particular construcción de los espacios, organizados la mayoría a partir de la oposición aquí-allá.

Ante el desgarramiento entre el sujeto y su espacio de pertenencia, que se vuelve el espacio del no-poder, se construyen a través del discurso otros espacios, que se superponen y se multiplican, y la identidad se fragmenta también signada por aquel desgarramiento. El discurso busca entonces reconstruir un espacio en ruinas, un espacio lejano o un espacio que se vislumbra como imposible.

Como dice Reynaldo, todo lo que el hombre hace se cae, por lo tanto la única realidad que permanece es la que se construye a través de la palabra.

Bibliografía

Calomarde, Nancy. “Territorios diseminados. El desarme del mito en la narrativa cubana reciente”, en: Caisso, Claudia (coord.). *Culturas literarias del Caribe*. Córdoba. Alción Editora. UNR, 2013.

De la Nuez, Iván. “El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura cubana de los 90 en Europa” en *Encuentro*, Nro. 4-5, Madrid, 1997. (Aula Virtual de la FFyH).

Encinosa Fu, Michel. “Aquí yace cualquier hombre” en: Terranova y Maqueira (ed), *Región. Antología de cuento político latinoamericano*. Buenos Aires. Interzona, 2011.

Lalo, Eduardo. “El viaje”, en: *Los países invisibles*. San Juan de Puerto Rico. Editorial Tal Cual, 2008.

Sánchez, Yoani. *Cuba Libre*. Buenos Aires: Editorial Marea, 2010.

Strausfeld, Michi (ed.): “La literatura cubana es una”; Valdés, Zoé: “Retrato de una infancia habanaviejera”; José Ponte, Antonio: “Un arte de hacer ruinas”; Mitrani, David: “No hay regreso para Johnny” en: Strausfeld, Michi (ed.). *Nuevos narradores cubanos*. Madrid. Siruela, 2002.

Material Audiovisual

Borchmeyer, Florián y Hentshchler. *Habana. Arte Nuevo de hacer ruinas*. 2006. (Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=khrrpQ5uQqW>. Fecha de último acceso: 27/11/2014).

CONTEXTOS PLURIVERSOS EN EL CARIBE COLOMBIANO ANÁLISIS DESDE LA MATRIZ TERRITORIOCUERPOMEMORIA

Dra. Yolanda Parra²⁰⁴
Universidad de la Guajira

Resumen

La presente colaboración retoma planteamientos epistémicos expuestos en mi tesis doctoral “Más allá del Océano: Otros Horizontes del Posible”, articulados a la experiencia madurada como docente del programa de Etnoeducación en la Universidad de la Guajira. La ruta de análisis propuesta se fundamenta en la Matriz TerritorioCuerpoMemoria, cuyo anclaje conceptual se nutre desde las pedagogías propias de los pueblos originarios. El objetivo trazado tiene que ver con la complejidad manifiesta en los territorios que conforman el Caribe Colombiano, donde las dinámicas de poder consolidadas a través de prácticas institucionalizadas, se han convertido en un instrumento que favorece la negación de la memoria y de las subjetividades colectivas, desconociendo de este modo la conexión con el Territorio y su protagonismo como CuerposTerritorios depositarios de memoria.

Palabras Clave

Territorio, Pluriversidad, Contexto, Memoria, Narrativas.

Introducción

Hablar desde la Pluriversidad del conocimiento implica tomar distancia frente al monismo lógico-deductivo, que afirma la existencia de un único modo de racionalidad, es decir, se afirma la posibilidad de construir y transmitir conocimiento desde otras lógicas, en la medida que se van resignificando esos otros horizontes del “posible” contrapuestos a la racionalidad monista occidental, abriendo paso a la reflexión obligada de la academia, toda vez que la condición distribuida en el espacio y en el tiempo del deseo de saber no implica universalidad, sino precisamente Pluriversidad.

Tomar en consideración esta condición del saber, distribuida en el espacio y en el tiempo, abre los caminos a reflexiones epistemológicas desde Contextos Pluriversos, como quiera que es a partir de esta condición que la categoría “*TerritorioCuerpoMemoria*,” se constituye en dimensión vital, espiritual, cognitiva, social, política y cultural que permite diferentes lecturas del Territorio, desde las cuales incorporar todo aquello que el saber dominante deja fuera: el cuerpo, las sensibilidades y los modos como las diversas culturas piensan, sienten y tejen el mundo.

²⁰⁴ Doctora en Pedagogía. Universidad de Bolonia –Italia (09/07/2013). Título en Sociología. Universidad de Bolonia Italia (30/04/ 2009) Especialista en Derechos Humanos. Escuela de Administración Pública ESAP- Bogotá (25/02/2000). Coordinadora de la Maestría en Educación del Sistema Universitario Estatal del Caribe (SUE CARIBE). Docente investigadora adscrita al grupo AA“IN -Núcleo para los estudios inter y multiculturales- Universidad de la Guajira Riohacha, con experiencias de trabajo compartido con el pueblo U’wa en Colombia y con comunidades indígenas Tsotsil y Tseltal en el estado de Chiapas-México y con comunidades de la Nación Quechua en el municipio de Cochabamba, en el Estado Plurinacional de Bolivia, con publicaciones en distintas revistas arbitradas. Correo: yolandaparra@uniguajira.edu.co

La consolidación de Contextos Pluriversos contribuye a su vez a la emergencia de la categoría epistémica llamada “*ConoCSentir*”(Parra, 2013), entendida como pilar fundamental de la construcción y transmisión del conocimiento desde la Pluriversidad, donde el sentir de la naturaleza y la visión proteiforme del universo se consolidan en prácticas pedagógicas situadas que toman distancia de la lógica racional occidental.

Enfoque Metodológico

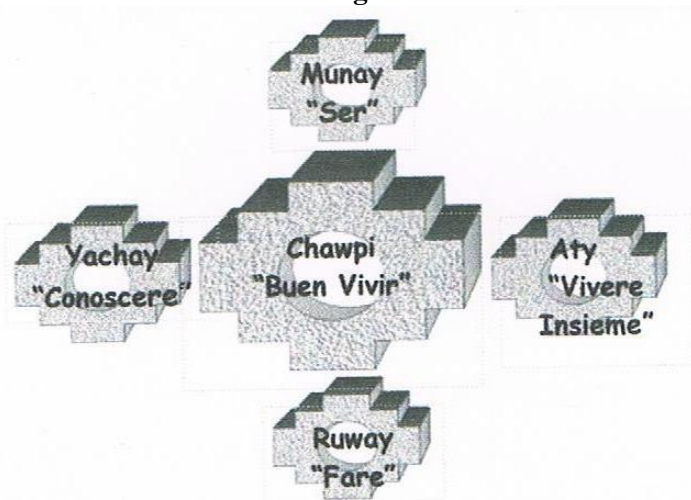
La Matriz TerritorioCuerpoMemoria

La lectura desde Contextos Pluriversos contribuye a la emergencia de la categoría epistémica llamada “*ConoCSentir*”(Parra, 2013), entendida como pilar fundamental de la construcción y transmisión del conocimiento desde la Pluriversidad, donde el sentir de la naturaleza y la visión proteiforme del universo se consolidan en prácticas pedagógicas situadas que toman distancia de la lógica racional occidental.

En este sentido, la Matriz *TerritorioCuerpoMemoria*, establece un diálogo con la Metodología de la Chakana, metodología propia elaborada desde el ConoCSentir de los pueblos andinos, a través de la cual se interconectan los diferentes contenidos que dan cuenta de la *Pluriversidad* del conocimiento, constructo que fundamenta la investigación presentada en mi tesis doctoral.

“La Chakana es el simbolo de la Cosmovisión andina. Muestra cuatro dimensiones vitales: Munay (cariño, energía, espíritu). Yachay (sabiduría, estética, ciencia, arte), Ruway (trabajo, acción, producción). Atiy (organización, autoridad, capacidad, gestión del gobierno del Ayllu7). Hace referencia también a las cuatro dimensiones de la Pacha (Tierra): espacio, tiempo, situación/contexto y seres vivos, conectados por una quinta dimensión o chawpitaypi. El centro articulador de la complementariedad, a través del cual se concreta el SumakKawsay”. (Cerruto, 2009: 123-154).

Imagen No. 1



Para explicar la profundidad y el sentido de la interconexión de estas cuatro dimensiones, el estudioso suizo, Josef Estermann, en su libro “*Filosofía Andina*”, explica cuatro principios de la cosmovisión de los pueblos andinos: “*El Principio de Relacionalidad, el Principio de Correspondencia, el Principio de Complementariedad y el Principio de Reciprocidad*” (Estermann, 1998: 116), los cuales, a mi juicio, constituyen el anclaje epistémico que dan cuerpo a la Metodología de la Chakana.

Se apunta entonces, a la conexión entre diferentes miradas, con el propósito de superar los postulados del paradigma de la disyunción donde la fragmentación del conocimiento y el

aislamiento disciplinar favorecen la afirmación de lecturas homogenizantes y descontextualizadas.

TerritorioMemoria

El territorioMemoria, así, sin separación y sin guiones quiere significar, en oposición al paradigma de la disyunción, el territorio desde el cual se configura la Matriz TerritorioCuerpoMemoria, aquel que da cuenta de los lugares de la memoria y tiene que ver, como expuesto párrafos anteriores, con las conexiones que vinculan la diferentes dimensiones de la existencia: espiritualidad, cognición, producción y política y desde allí con el cuerpo o los cuerpos que habitan sea el mundo físico que el mundo simbólico.

Establecer este dialogo implica la conexión con las diversas interpretaciones que dan sentido al territorio como aquel espacio tiempo donde el cuerpo y la memoria se entrelazan, dando origen a los diversos modos como los pueblos construyen, custodian y transmiten el conocimiento.

En este sentido, comparto el significado del territorio, “kinal”, para el pueblo Tseltal de los altos de Chiapas en México.

“Kinal quiere decir medio ambiente y en algunas ocasiones terreno, pero significa también mente, y la mente se configura en gran parte por la experiencia del medio ambiente y al mismo tiempo el medio ambiente se reconfigura según las acciones de los humanos. El K’inal no es solamente el territorio, visto que también “Ch’ul Chan” (la sagrada serpiente, el cielo) forma parte del K’inal. K’inal, es donde transcurre toda la vida, sobre la Tierra y en el Aire. El K’inal esta también la dimensión donde el Cuerpo deja el Ch’ulel. El K’inal está conectado con otros mundos y otros niveles del “Ch’u Chan; es también el Espacio/Tiempo” (Paoli, 2003: 43)

En esta dimensión del territorio se tejen también los tiempos de la memoria, tiempos cíclicos que no responden a los tiempos lineales desde los cuales se registra la historia oficial, como se puede comprender en los estudios realizados por Reyes en una compilación sobre la cosmovisión de los pueblos andinos, mayas y Nahuas.

“Tiempo cósmico y tiempo humano: Las sociedades se han esforzado siempre en objetivar el tiempo crónico, para tener un referente social que le permita clasificarlo (...) los tiempos configurados en los calendarios indígenas son en sus rostros, complejos y significativos, comunes a todos los hombre y cosas del universo. El calendario es un itinerario analítico de cada existencia.” (Reyes, 2008: 142)

Un territorio donde reposan los tiempos y los sujetos de la narración, otorgando fuerza a la memoria de un aquí y un ahora que no se desconecta del pasado como bien se expresa en la cosmovisión de la nación Quechua del Estado Plurinacional de Bolivia, donde el pasado está adelante y el futuro está atrás y donde la voz que nombra habla desde un “Jiwasá” –nosotros más los otros - en la gramática aymara.

“En la visión cósmica del mundo Quechua-Aymara, la vida es un permanente ciclo *Kutiy* (retorno permanente). Para lograr andar hacia adelante, tenemos que ir hacia atrás, ésta por ejemplo la categoría lingüística quechua *ñaupaq*, traducida en castellano como “de frente, adelante” y al mismo tiempo como “antiguo, pasado”. Por eso en la visión quechua el pasado está adelante. En este mismo modo la palabra quechua: *qhepaq* (atrás, detrás), indica el futuro, es decir, aquello que viene después de nosotros. Así en la visión quechua el futuro está atrás, no es fácil verlo, exactamente porque está detrás de nosotros” (Cerruto, 2005: 16).

Finalmente, un territorio que otorga a los seres humanos una nueva percepción del espacio y del tiempo trascendiendo la estrechísima visión a la que le condena el individualismo, aquello que el biólogo mexicano Víctor Toledo llama “Conciencia de especie”, la cual relaciona en modo directo con la “topoconciencia” que permite al individuo incorporarse, es decir, tomar conciencia de su propio cuerpo y de su ubicación en el espacio y la “cronoconciencia”, que permite derrumbar la construcción de la modernidad que conforma una época donde los individuos tienden a ser mutilados en su capacidad para percibir el tiempo como proceso de la memoria histórica. (Toledo, 2009: 220).

Realidad y Contexto en el Caribe Colombiano

El desarrollo de las siguientes páginas parte de la relación entre territorio y memoria, mediada por el cuerpo o los cuerpos que habitan y son habitados, así como los lenguajes que desde esos cuerpos y desde esos territorios emergen, en este caso específico hacemos referencia a esa región geográfica denominada Caribe Colombiano, donde la división política representada por siete departamentos (Guajira, Magdalena, Cesar, Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba) y las islas de San Andrés y Providencia, no dan cuenta de la diversidad cultural, lingüística y epistémica propia de los contextos pluriversos desde los cuales se propone la presente reflexión.

Imagen No. 2



Desde este enfoque situado, las experiencias locales se constituyen en herramienta epistémica, en modo tal que se puedan fortalecer desde la oralidad narrativas que presenten una lectura diferente de la propia historia como oportunidad permanente de crecimiento y emancipación, donde las formas de pensar, de actuar y de narrar se constituyen en bases culturales del conocimiento situado

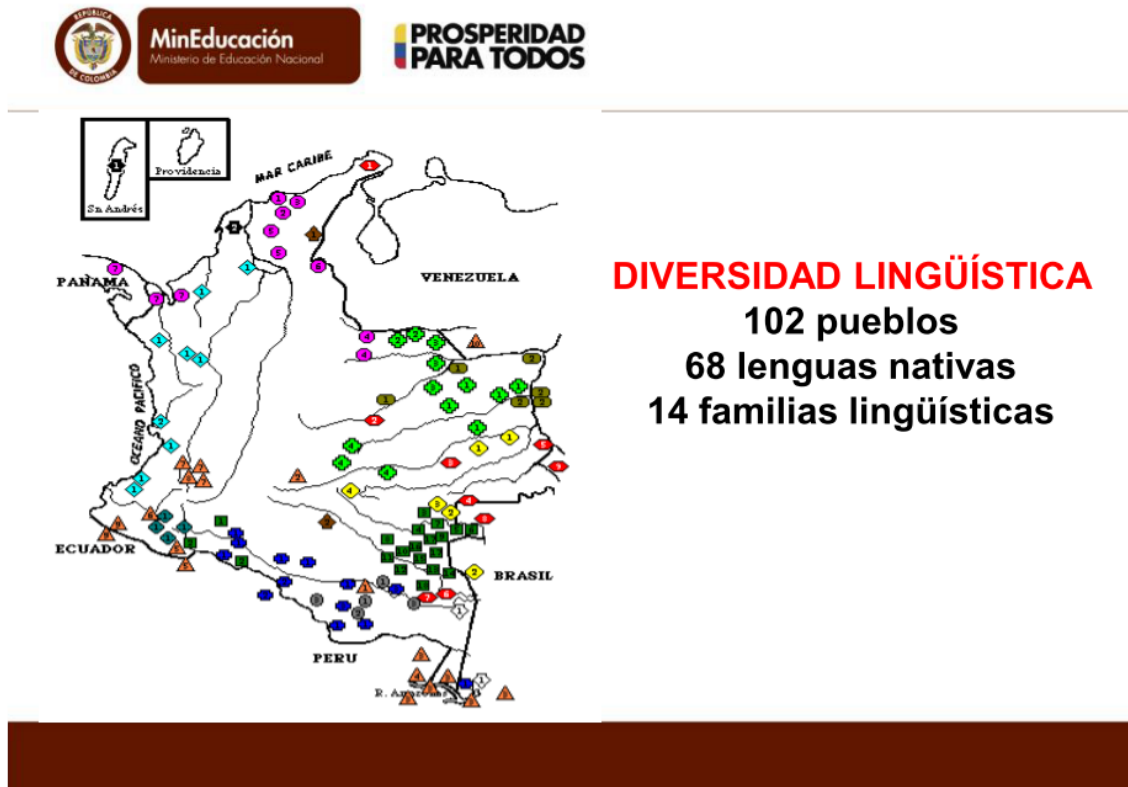
Así entonces, narrar el Caribe Colombiano implica un abordaje desde orillas y bordes que permitan la lectura de las diferentes corpografías, es decir algo que vaya más allá de las divisiones geopolíticas y que permita configurar desde la conexión TerritorioCuerpoMemoria las diferentes realidades que configuran los contextos pluriversos de los cuales la presente colaboración se ocupa.

Es a partir de estos planteamientos que el quehacer pedagógico en contextos pluriversos como el Caribe colombiano puede nutrir el debate contemporáneo de las epistemologías y lógicas otras, recogiendo la madurez de los movimientos indígenas, gitanos y afrocolombianos en los debates en torno a los Sistema de Educación Propia (SEIP) y al Sistema Educativo Intercultural de las comunidades Afrocolombianas negras, Raizal y Palenquera.

La interrelación de escenarios obliga entonces a cuestionarse sobre las prácticas pedagógicas en contextos educativos donde no se puede perder el horizonte de la diversidad,

considerando que en Colombia existen ciento dos pueblos indígenas, sesenta y ocho lenguas nativas y catorce familias lingüísticas (MEN, 2013), diversidad de la cual el Caribe Colombiano cubre un espacio significativo como podemos observar en el mapa, presentado a continuación que aglutina por departamentos las siguientes culturas indígenas. Atlántico: Mokana. Cesar: Arhuaco, Kogui, Wiwa, Kankuamo, Bari, Chimila. La Guajira: Arhuaco, Kogui, Wayuu, Wiwa. Magdalena: Arhuaco, Chimila, Kogui, Wiwa. Sucre: Senú. Córdoba: Embera Katío, Senú.²⁰⁵

Imagen No. 3



Hablar entonces del Caribe Colombiano sólo desde una orilla trae a la luz los registros que reflejan el continuum de la Historia Nacional en Colombia como una construcción desde los grupos dominantes que la han escrito desfigurando y fragmentando las narraciones de la memoria colectiva de los pueblos a través de instrumentos tan eficientes como la educación y la religión, pilares fundamentales en la construcción del Estado-Nación, que como bien lo explica Anderson se consolida precisamente a partir del surgimiento de la lengua escrita que abrió caminos a la institucionalización de una lengua común, una religión común y una cultura común con la metrópoli.

En este sentido y en aras del rigor epistémico es necesario considerar el locus de enunciación, interrogándonos sobre quiénes narran y quiénes nombran. Para responder se hace necesario aclarar las relaciones de acercamiento o distancia y el uso inadecuado que se hace de la historia y la memoria, así como los vínculos profundos entre memoria y oralidad.

La memoria da cuenta de aquellos registros simbólicos donde los lugares, los tiempos y los lenguajes de la memoria tejidos desde la oralidad van tejiendo caminos que se encuentran o

²⁰⁵ Fuente: DANE CENSO 2005. Libro “Colombia una Nación Multicultural. Su Diversidad Étnica” -2007 Información extraída de la Tabla 1. Pueblos indígenas o Etnias predominantes, según divisiones territoriales y departamentos

se desencuentran dependiendo del locus de enunciación, es decir, quien narra, quien nombra, quien suplanta a quien o quien dice representar a esos “otros” de los cuales solo se conocen los registros escritos de una historia muchas veces mal contada.

La Historia cuantifica cifras, estadísticas y a través de una línea del tiempo presenta escritos producto de dinámicas generadas desde estructuras de poder. Poner al centro del debate la memoria como hilo conductor de los registros del Caribe Colombiano obliga a una reflexión obligada sobre la distancia marcada por los procesos andinocéntricos desde los cuales el gobierno central ha marginado no solo las regiones sino los procesos y los cuerpos que conforman el llamado Caribe Colombiano, entre ellos el Caribe Seco del cual da cuenta la profunda investigación realizada por el investigador Ernell Villa, presentada en su tesis doctoral.²⁰⁶

Reflexiones Finales

El abordaje metodológico expresado desde La Matriz TerritorioCuerpoMemoria se presenta como anclaje de la Memoria colectiva de los pueblos donde el potencial epistémico de la oralidad (Rivera, 2008) se manifiesta a través de narraciones que otorgan horizontes de sentido a la experiencia que se nombra desde los lugares, los lenguajes y los tiempos de la memoria.

En este sentido se refuerza la intención de poner al centro del debate académico las exclusiones legitimadas desde la constitución de los Estados-Nación a través de prácticas que al tiempo que propician prácticas de negación, sostienen la violencia epistémica, consolidando prácticas de “colonialidad del poder, colonialidad del saber y colonialidad del ser”. (Walsh, 2010), colonialidad de la cual han sido objeto no solo los pueblos indígenas, las compañías Rom (gitanos) sino en forma marcada la población afrocolombiana, palenquera y Raizal, que asciende a 10.562.519, cuya localización si bien se concentra en las regiones de la llamada región Caribe, no siempre, como se puede apreciar en el siguiente mapa, son bañadas por costa alguna, situación que quiere llamar la atención sobre el uso inadecuado del topónimo de “costeño” con el cual se refieren en todo el país a los habitantes de la región Caribe, generando estigmas y consideraciones que no reflejan las dinámicas identitarias, culturales y lingüísticas propias de los contextos pluriversos.

Imagen No. 4

²⁰⁶ Para profundización consultar la tesis doctoral del autor. “Recorriendo Memoria Encontrando Palabra: Las Narrativas de las comunidades negras del Caribe Seco Colombiano. Una instancia de Educación Propia.”



Fuente: Ministerio de Educación Nacional de Colombia. MEN²⁰⁷

Bibliografía

Anderson, Benedict (1993. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* México: Fondo de Cultura Económica

CERRUTO A, Leonel: *Metodología Propia. Educación diferente, Kawsay, Cochabamba, Bolivia, 2005*

CERRUTO A. Leonel: *La experiencia de la Universidad Indígena Intercultural Kawsay (UNIK) en Daniel Mato (coord.), Instituciones Interculturales de Educación Superior en América Latina, Caracas, Venezuela: UNESCO-IESAL, 2009.*

ESTERMANN, Josef: *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la Sabiduría Autóctona Andina, Abya Yala, Quito, 1998.*

HUANACUNI, Fernando: *Buen Vivir / Vivir Bien. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas, Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas – CAOI, Lima, Perú 2010.*

MEN, (2013), *Política Pública Educativa para los Grupos Étnicos en Colombia*

PAOLI, Antonio: *Educación, Autonomía y Lekil Kuxlejal: aproximaciones sociolingüísticas a la sabiduría e los tseltales, UAM Xochimilco, México, 2003.*

²⁰⁷ Cátedra de Estudios – Afrocolombianos. *Revolución Educativa, Colombia Aprende, Bogotá 2004.* - p, 25

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Parra, Yolanda.(2013). Epistemologías de Abya Yala para una pedagogía de la reconexión. En revista Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales, N° 8. Rosario: Acceso Libre.

Rivera Cusicanqui, Silvia. (2008) El Potencial Epistémico de la Oralidad, Plural: Bolivia

TOLEDO, Victor: Contra Nosotros? La Conciencia de Especie y una Nueva Filosofía Política, Cartografías para el Futuro (pp.219-228). Volumen 8, N° 22, Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Santiago, Chile, 2009.

Walsh, Catherine y otros, Construyendo interculturalidad crítica. Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, La Paz, Bolivia, 2010.

Literatura y revolución en América Latina



CUBA, HOMBRE NUEVO Y LITERATURA

Mtro. José Arreola
UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras

En 1961, en el marco del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba, Fidel Castro (1961) señalaba “Que cada cual escriba lo que quiera [...]. Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar [...]. Pedimos al artista que desarrolle hasta el máximo su esfuerzo creador [...]”.

Existía, muy tempranamente en el proceso revolucionario, una controversia explícita sobre los caminos a seguir en cuanto a la creación artística y el quehacer de los artistas e intelectuales en la construcción del socialismo. El hecho de que Fidel señalara la libertad como elemento central de la creación artística, se debe a que se distinguían al menos dos puntos de vista al respecto: el que abogaba por un arte más libre, heterodoxo, y otro que veía en el realismo socialista el referente a seguir en Cuba. Se desarrollaba, en términos de Bourdieu, un debate dentro del campo intelectual.²⁰⁸ Como ejemplo significativo se encuentra la polémica entre Blas Roca y Alfredo Guevara en 1963. Blas Roca defendía la tesis de que el realismo socialista era la escuela por la que el arte cubano debía optar, pues permitía retratar el entusiasmo y la realidad revolucionarios, mientras tanto Alfredo Guevara la impugnaba al considerar que el realismo socialista reducía las expresiones artísticas a cuestiones meramente políticas.

El socialismo y el hombre en Cuba, de Ernesto Guevara, publicado por vez primera un 12 de marzo de 1965 en *Marcha*, se inserta en esta polémica trascendental sobre el arte en la construcción del socialismo cubano. En primer lugar, el Che recalca que en el lapso vivido entonces en Cuba se estaba en una fase no prevista por Marx, una etapa “de transición”, el periodo de “construcción del socialismo”. Que respalde su proposición en Marx, en un diálogo con él, es un aspecto que le servirá para inmediatamente contrarrestar las ideas del “escolasticismo que ha frenado el desarrollo de la filosofía marxista”.²⁰⁹

Guevara insistirá en que en su realidad concreta, en ese periodo de construcción socialista, la “economía política no se ha desarrollado, debemos convenir en que todavía estamos en pañales y es preciso dedicarse a investigar todas las características primordiales del mismo antes de elaborar una teoría económica y política de mayor alcance” (264). Puntualiza que “Desde hace mucho tiempo el hombre trata de liberarse de la enajenación mediante la cultura y el arte”, y anota que en el capitalismo “Los rebeldes son dominados por la maquinaria y sólo los talentos excepcionales podrán crear su propia obra. Los restantes devienen asalariados vergonzantes o son triturados”. Porque “Si se respetan todas las leyes del juego se consiguen todos los honores; los que podría tener un mono al inventar piruetas”. En el capitalismo, “se combate la idea de hacer del arte un arma de denuncia”. En Cuba, “La investigación artística cobró nuevo impulso”, sin embargo “en los propios revolucionarios se mantuvo muchas veces esta actitud, reflejo del idealismo burgués en la conciencia” (265). A la vez que realiza esa crítica, no pierde de vista que en procesos parecidos al cubano:

[...] se pretendió combatir estas tendencias con un dogmatismo exagerado. La cultura general se convirtió casi en un tabú y se proclamó el *súmmum* de la aspiración cultural, una representación formalmente exacta de la naturaleza, convirtiéndose ésta, luego, en una representación mecánica de la sociedad que se quería hacer ver; la sociedad ideal,

²⁰⁸ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araujo, *Textos de teorías y crítica literaria: del formalismo a los estudios poscoloniales*, México, UAM Iztapalapa, 2003.

²⁰⁹ Ernesto Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba”, *Escritos y discursos*, tomo 8, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1977.

casi sin conflictos ni contradicciones, que se buscaba crear [...] Así nace el realismo socialista [...] (Guevara, 1977)

La observación objetiva a fondo lo establecido como política cultural en la Unión Soviética. Su crítica pertinaz está fundamentada en la experiencia cubana, en sus conflictos y dificultades. En su opinión, el arte no significa simplemente la representación mecánica de la realidad, sino un componente del propio ser humano y el elemento sustancial para que éste vuelva a su naturaleza. El Che se pregunta “¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?”, y añade después que el realismo a ultranza pone “camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy” (267). Che sabe, y lo hace explícito, que en cuestión de arte se trata de un debate de forma y las “formas congeladas” del realismo socialista, no sólo simplifican la realidad social, sino también frenan la expresión artística del hombre. El ensayo tiene, en esos planteamientos, una línea de continuidad con la política cultural esbozada en *Palabras a los intelectuales*, es un diálogo con Fidel pero es también una superación al plantear la idea de una subjetividad nueva, tanto individual como de todo un pueblo, basada en la experiencia revolucionaria. Por eso, el acento en las formas y la libertad de creación.

La participación de los artistas e intelectuales en ese proceso de construcción socialista, para reapropiarse de la naturaleza del hombre, es no sólo imprescindible sino también vital para la formación del hombre nuevo. En la medida en que esas viejas relaciones del artista con el mundo sean modificadas, en esa nueva relación con la sociedad, los intelectuales, los artistas, serán también nuevos. Por esa razón, el Che apunta “Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión”. Además, encuentra en la juventud “la arcilla maleable con la que se puede construir al hombre nuevo sin las taras anteriores”. Claudia Gilman (2003) hace una observación pertinente sobre lo que significó el ensayo de Guevara en el campo intelectual cubano, “La línea modernizante y defensora del principio de la autonomía, entendido básicamente como el principio de autodeterminación de los artistas o, en otras palabras, del principio de no intervención de los dirigentes políticos por sobre el campo estético, logró establecer la validez de su canon, con la ayuda proporcionada por el Che [...]”.

Nadie menos que Michel Foucault planteó que el lenguaje “continúa siendo, en una u otra forma, el lugar de las revelaciones y sigue siendo parte del espacio en el que la verdad se manifiesta y se enuncia a la vez”.²¹⁰ En ese sentido, como lenguaje vital y propio, el texto del Che es revelación y enunciación; aquello que nombra se inserta en el mundo pero vuelve necesariamente su texto aunque, paradójicamente, lo que ha planteado, lo que ha nombrado, tiene vida propia y una significación nueva más allá del propio ensayo. *El socialismo y el hombre en Cuba*, con el personaje del hombre nuevo en su necesidad de forma, con el hombre nuevo como arquetipo del ser humano y como categoría social y política, dotó al mundo (su mundo inmediato y el que ahora vivimos) de un nuevo discurso dentro del socialismo. Sin embargo, hay otra dimensión no menos importante: Guevara crea, como el escritor que quiso ser en el sentido profesional del término, a un personaje literario.

En el poema *Usted tenía razón, Tallet: somos hombres de transición*, publicado en 1965, Roberto Fernández Retamar rinde un homenaje al texto del Che. Guevara planteó que la construcción del socialismo era una etapa de “transición” para el comunismo, el título del poema no deja lugar a dudas. En los versos de Retamar existe una exploración sobre el tema; la transición es planteada como problema, el hombre nuevo es el agente vital de la superación de dicha etapa. También Mario Benedetti parte del hombre nuevo como idea para convertirlo en personaje. En *El cumpleaños de Juan Ángel*, novela publicada en 1971, Benedetti apuesta por el experimento de una novela en verso. La transformación de Osvaldo Puente, un hombre con ciertas comodidades pequeño burguesas del Uruguay, en militante activo del movimiento de liberación, en la guerrilla urbana, será el principal eje narrativo. La novela está dedicada a Raúl Sendic, líder del movimiento Tupamaro. El experimento de Benedetti pretende conjugar, por la forma y la

²¹⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas (una arqueología de las ciencias humanas)*, México, Siglo XXI, 2007, p.44.

historia contada, la idea de una nueva narrativa que fusione una apuesta artística con las preocupaciones políticas. El hombre nuevo, en ese sentido, va naciendo también desde el escritor. El arquetipo del hombre nuevo, el personaje del guerrillero, encontró igualmente una caja de resonancia en la narrativa mexicana.²¹¹

En Cuba, la desaparición de la Unión Soviética y el periodo especial afectaron significativamente el devenir de la literatura que derivó en el replanteamiento del hombre nuevo en tanto modelo. Jorge Fornet ha caracterizado a ese tipo de literatura como “literatura del desencanto”. En *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, señala dos momentos de quiebre para la narrativa de Cuba que iniciarían el desencanto: la caída en combate del Che y el caso Padilla. Los cuentos, las novelas, cuestionaron la idea del hombre nuevo convertido en parte fundamental del discurso estatal cubano. Vale aclarar, además, que esa narrativa abarca diferentes promociones de escritores cuyas obras aparecieron entre las décadas de 1980 y 1990.

Las iniciales de la tierra (1986) de Jesús Díaz, plantea el problema de la transformación del hombre nuevo en la vida cotidiana cubana y, especialmente, la paradoja de cómo ser ejemplar militante del partido ante problemas tan poco “serios”, tan intrascendentes, como las relaciones amorosas o las rivalidades políticas con otros militantes. La novela señala la contradicción constante, la aspiración entre el futuro y lo nuevo, y el presente que se vuelve viejo. Carlos Pérez Cifredo, quiere ser ese hombre nuevo pero su drama reside en que no acaba de serlo, en que no ha podido serlo en todos los ámbitos o, tal vez, en ninguno.

El lobo, el bosque y el hombre nuevo de Senel Paz es el texto que, a decir de Jorge Fornet, “fue a la vez una inauguración y una clausura”. En el cuento de Paz, “aún había sitio para la utopía, para ese Hombre Nuevo” (Fornet 2007). Desde esa perspectiva, lo que se suscita es, desde luego, una revisión del hombre nuevo a través de los personajes centrales del cuento: David y Diego. Éste último es relevante en el texto, pero quizá lo sea más fuera de él, en un debate con la realidad cubana. Ivonne Sánchez Becerril (2013), ha trabajado sobre las repercusiones del hombre nuevo en la literatura de Cuba, especialmente en la novelística y anota al respecto “El ¿mito?, ¿fantasma?, ¿sueño?, del HN (Hombre Nuevo) ha sido en la narrativa cubana, a partir de los noventa, una especie de metonimia de la situación de la isla; pero también una metáfora que aborda la problemática de la experiencia en constante confrontación que viven los sujetos que se formaron en un diálogo con ese ideal”. Es de llamar la atención que tanto para críticos literarios como para los escritores, en especial si se trata de literatura cubana, se tome inevitablemente al hombre nuevo como referencia obligada para problematizar sobre la realidad cubana.

Pero la influencia del Che y del hombre nuevo en la literatura latinoamericana está fuertemente marcada en el *Libro de Manuel* de Julio Cortázar. La novela publicada en 1973, a dos años de ocurrido el caso Padilla, es la obra que más explora, por la temática, por el intento de conjugar literatura y compromiso político, el ideal del hombre nuevo en el sentido planteado por el Che. Cortázar reconocería, luego de su publicación y las críticas que acarreó, que *Libro de Manuel* no estaba literariamente lograda, que tenía fallas, pero valía en su voluntad de forma, en la exploración del lenguaje, y en las críticas que sus personajes hacían a la militancia de izquierda, desde la izquierda.

Cortázar centra su crítica mordaz en la forma de entender la revolución y la militancia política. Por eso, los personajes de *La Joda*, especialmente Andrés, suerte de alter ego cortazariano, cuestionarán desde diferentes planos la revolución: en el amor, en el arte. No es un hecho menor que Cortázar, plenamente convencido de que el futuro de la humanidad debía ser socialista, increpara sin sentimiento de culpa el camino que Cuba había tomado en cuestiones culturales. Esa novela del cronopio trata de recuperar al hombre nuevo de Guevara en el sentido más lato. *Libro de Manuel* es un libro de optimismo desencantado: al mismo tiempo que aboga por la necesidad de la revolución, cuestiona las formas burocráticas, las censuras, la mojigatería revolucionaria.

En un momento del relato Andrés señala “Cuando ves cómo una revolución no tarda en poner en marcha una máquina de represiones psicológicas o eróticas o estéticas que coincide casi simétricamente con la máquina supuestamente destruida en el plano político y práctico, te quedas

²¹¹ Patricia Cabrera López y Alba Teresa Estrada, *Con las armas de la ficción: el imaginario novelesco de la guerrilla en México*, México, UNAM/CEIICH, 2012.

pensando si no habrá que mirar más de cerca la mayoría de nuestras elecciones” (192). No se trata pues de negar la revolución sino de la forma en que ésta, ya hecha e institucionalizada, impone trabas al arte que, en palabras del Che, debe significar para el ser humano “una emanación de sí mismo”. *Libro de Manuel* interroga constantemente ese hacer revolucionario que “en lo que llevamos visto el hombre nuevo suele tener cara de viejo apenas ve una minifalda o una película de Andy Warhol” (98).

La dicotomía de los personajes de *La Joda*, si acaso existiera, no está entre el pasado y el futuro abstracto, sino entre lo que se vive y lo que esa vivencia posibilita para vivir. En Cortázar la situación de artista, de creador, es la condición sine qua non para la liberación completa del ser humano. De hecho, el intento de fundir la literatura y el compromiso político es una manera de renovación, humana, literaria, intelectual. Lo “auténticamente revolucionario” en Cortázar está basado en el rechazo de todo dogmatismo que pone trabas a la expresión artística. *Libro de Manuel* apela también a una nueva manera de entender la revolución y la militancia política, sin que ninguna de las dos signifiquen, necesariamente, el deshacerse de gustos y placeres que en el lenguaje más acartonado de los burócratas revolucionarios pudieran tacharse de burgueses o contrarrevolucionarios. Es relevante, por eso, que Andrés sea el personaje que concluye con la tarea que *La Joda* se había impuesto: los recortes, los informes, sobre la tortura y el saqueo en Latinoamérica para que el pequeño Manuel, en el futuro, supiera de esas atrocidades.

Si el Osvaldo Puente, de Benedetti, lucha por coexistir con el burgués que fue, el Andrés cortazariano sabe que el hombre nuevo es la espiral de sí mismo. No le pesa y no intenta jamás renunciar al que fue, sino que también con esas reminiscencias del pasado se transforma. El hombre nuevo es, desde la perspectiva de Cortázar, mucho más parecido a Andrés que a cualquier militante revolucionario cuya vida deja fuera el amor, el erotismo, el juego, el placer. Porque solamente a través de esas pasiones humanas el hombre nuevo puede construirse, porque ellas, como el arte, son “emanación de sí mismo”.

A cincuenta años de su publicación, *El socialismo y el hombre en Cuba*, los problemas que aborda, la polémica sobre el arte y el ser humano, son de una extraordinaria vigencia. Sobre todo, en este contexto donde la tendencia del consumo, de deshumanización, es apabullante. El Che creo, como los buenos escritores, un personaje literario que anda sus propios caminos, que se emancipó de su ensayo para convertirse en un personaje paradigmático, desde y para la literatura.

Bibliografía

Bourdieu Pierre (2003) “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araujo, *Textos de teorías y crítica literaria: del formalismo a los estudios poscoloniales*, México, UAM-Iztapalapa, p.157-184.

Cabrera López Patricia y Estrada Alba Teresa (2012). *Con las armas de la ficción: el imaginario novelesco de la guerrilla en México*, México, UNAM/CEIICH.

Castro Fidel (1961). *Palabras a los intelectuales*, discurso pronunciado el 30 de junio, disponible en www.cuba.cu/gobierno/discursos.

Cortázar Julio (2009). *Papeles inesperados*, México, Alfaguara.

Fornet Jorge (2007). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Editorial de Letras Cubanas.

Foucault Michel (2007) *Las palabras y las cosas (una arqueología de las ciencias humanas)*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Gilman Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Guevara Ernesto (1977). “El socialismo y el hombre en Cuba”, *Escritos y discursos, tomo 8*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, p.253-272.

Sánchez Becerril Ivonne (2011). *La sombra del hombre nuevo en Ena Lucía Portela*, disponible en www.academia.edu.

LA NOCIÓN DE “HOMBRE NUEVO” EN “CHARLES ATLAS TAMBIÉN MUERE” DE SERGIO RAMÍREZ

Dra. Diana Moro
Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam

Luego del triunfo revolucionario en Cuba, los debates respecto de la noción de intelectual ocuparon la agenda latinoamericana, en el amplio campo de la izquierda. Diversas investigaciones, en los últimos años, se han ocupado de la índole de esos dilemas y tensiones generados en la década de 1960 respecto del lugar y del papel de los intelectuales y de los escritores en el ámbito político, también de la relación entre la producción artística, dentro de ella, la literaria y la militancia o de las posiciones de los escritores y artistas vinculadas a los cambios sociales y políticos.²¹² La mención rápida al contexto cultural y político de la década de 1960 se torna necesaria porque el nicaragüense Sergio Ramírez, autor de quien he de hablar en este simposio, en 1959, inició sus estudios universitarios en la ciudad de León, Nicaragua. La universidad, en este caso, constituyó un espacio propicio para consolidar su formación intelectual e integrarse a una comunidad discursiva que discutía y fundaba sus opiniones no en la autoridad de clase, sino en la fuerza de sus argumentos y en la aprehensión de un capital discursivo para operar cognitiva e ideológicamente. Ramírez, en una entrevista en 2004,²¹³ vincula su formación política con las vivencias universitarias. Él mismo elabora un relato de su propia iniciación política ligada a acciones callejeras relacionadas con la lucha contra la dictadura somocista; reconoce que como consecuencia del reciente triunfo de la revolución cubana, existía en Nicaragua un clima favorable a la lucha armada; narra los acontecimientos que originaban situaciones de agitación política; entre ellos, el apoyo de Cuba a posibles acciones en contra de la dictadura somocista.²¹⁴ De hecho existieron, en Nicaragua en ese año, intentos de derrocamiento del régimen.²¹⁵ El clima de confianza en el cambio se traducía en acciones de agitación y de debate materializadas, por ejemplo, en protestas callejeras realizadas por los estudiantes universitarios. La más recordada y cruenta fue la masacre de estudiantes en León, el 23 de julio de 1959.²¹⁶

²¹² Claudia Gilman, Nadia Lie, Juan Carlos Quintero Herencia, entre otros.

²¹³ La entrevista fue realizada por Silvia Cherem y publicada bajo el título *Una vida por la palabra*.

²¹⁴ Ramírez relata el inicio de su experiencia de vida en la universidad; señala que se habían suspendido las clases universitarias debido a los rumores acerca del desembarco en Nicaragua de un grupo de opositores a Somoza, encabezados por Joaquín Chamorro y Luis Cardenal quienes, sin ser marxistas, habían solicitado el apoyo del Che Guevara. Aunque Cuba apoyaba a otro grupo de nicaragüenses que sí eran marxistas, integrado por Carlos Fonseca, entre otros, Guevara les aseguró su apoyo si lograban ingresar en Nicaragua. Ese desembarco proveniente de Costa Rica fracasó. Poco tiempo después, ya cuando habían comenzado las clases, se produjo el otro intento preparado desde Honduras que sí tenía el apoyo del Che como delegado de Fidel Castro para atender a los grupos revolucionarios en América Latina, que buscaran derrocar a los dictadores. Entre la Guardia somocista y el ejército de Honduras, los masacraron —tal acontecimiento se conoce como la masacre de El Chaparral. Incluso se había difundido la noticia de que Carlos Fonseca había muerto quien, en realidad, había sido herido y trasladado a Tegucigalpa (Cherem 73).

²¹⁵ Ramírez señala que se habían suspendido las clases universitarias debido a los rumores acerca del desembarco en Nicaragua de un grupo de opositores a Somoza, encabezados por Joaquín Chamorro y Luis Cardenal quienes, sin ser marxistas, habían solicitado el apoyo del Che Guevara. Aunque Cuba apoyaba a otro grupo de nicaragüenses que sí eran marxistas, integrado por Carlos Fonseca, entre otros, Guevara les aseguró su apoyo si lograban ingresar en Nicaragua. Ese desembarco proveniente de Costa Rica fracasó. Poco tiempo después, ya cuando habían comenzado las clases, se produjo el otro intento preparado desde Honduras que sí tenía el apoyo del Che como delegado de Fidel Castro para atender a los grupos revolucionarios en América Latina, que buscaran derrocar a los dictadores. Entre la Guardia somocista y el ejército de Honduras, los masacraron —tal acontecimiento se conoce como la masacre de El Chaparral. Incluso se había difundido la noticia de que Carlos Fonseca había muerto quien, en realidad, había sido herido y trasladado a Tegucigalpa (Cherem 73).

²¹⁶ Ramírez narra los sucesos de ese día con detalle; relata que luego de la noticia de la represión a los grupos revolucionarios, los estudiantes decidieron suspender una movilización festiva y reemplazarla por una que manifestara el luto por los caídos y el rechazo a la dictadura. Luego de un altercado con la Guardia,

Ramírez manifiesta haber sido partícipe testigo de esos hechos y los considera definitivos para su toma de conciencia política.

Es posible conjeturar que los debates en torno al lugar de los escritores en los procesos revolucionarios difundidos por Casa de las Américas, por ejemplo,²¹⁷ eran conocidos en Nicaragua porque el grupo al que pertenecía Ramírez conformó el denominado Frente Ventana, un colectivo político cultural, cuya acción más destacable fue la publicación de la revista del mismo nombre, durante cuatro años (1960 y 1964), que demuestra una puesta al día respecto de cuestiones literarias, aunque también tuvo el perfil de una revista universitaria, por lo cual aparecen notas sobre el compromiso de la universidad y sus intelectuales con la sociedad y la coyuntura política. Sin embargo, el carácter de la iniciación del propio Ramírez y el modo en que los jóvenes que más tarde integrarán el Frente Sandinista asumen la tarea revolucionaria es bien diferente a cómo se vivía y conceptualizaba la cuestión en el contexto cubano. Aunque la mayoría de ellos eran escritores, poetas particularmente, no conciben la tensión entre política y literatura o entre militante y letrado, con la carga de culpabilidad expuesta paradigmáticamente por Roberto Fernández Retamar en el conocido poema “El otro”,²¹⁸ por ejemplo, ni se hacen cargo del pecado original según señalaba el Che en el recordado artículo de 1965, publicado en *Marcha*.²¹⁹

“Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original” (y del realismo socialista)

A partir de la conjetura planteada arriba referida al modo en que los nicaragüenses, que luego integrarán el Frente Sandinista de Liberación Nacional, asumieron el vínculo entre las actividades intelectuales (entre ellas la literatura y la revolución) propongo un análisis del cuento de Sergio Ramírez “Charles Atlas también muere” porque en gran medida ese texto condensa la posición que Ramírez asumirá en el gobierno revolucionario, una especie de “escriba de la nación”, y expresa una concepción no tensa entre la producción artística (la creatividad intelectual) y la acción revolucionaria. El cuento fue publicado en 1976, en un volumen que lleva el mismo título, aunque fechado en 1970.

El cuento se inicia con un exergo, una frase en inglés tomada de *The Miami Herald*: “Charles Atlas swears that sand story is true” (Charles Atlas jura que la historia de la arena es verdadera).²²⁰

La imagen de Charles Atlas, un hombre con gran desarrollo muscular que, en algunas revistas, aparece con un globo terráqueo en sus espaldas como el dios griego²²¹ y, en otras,

cuando ya parecía todo solucionado y los estudiantes se retiraban hacia la universidad, los soldados arrojaron gases lacrimógenos y abrieron fuego hacia la multitud de espaldas, en retirada, como consecuencia hubo gran cantidad de heridos y cuatro jóvenes muertos (Ramírez 1971, 121-126 y Cherem, 75 y ss.).

²¹⁷ Roberto Fernández Retamar publica “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”. *Casa de las Américas* 40 (enero/febrero 1967): 4-18 y el número 45 de *Casa de las Américas*, del mismo año dedica un dossier titulado “Situación del intelectual latinoamericano”. Escriben allí Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, René Depestre, Roque Dalton, Enrique Lihn, Alejandro Romualdo, entre otros. Más tarde, en 1969, se edita el libro *El intelectual y la sociedad*, por la editorial Siglo XX, que consta de un conjunto de ensayos breves y son presentados como una “conversación”. Escriben Fernández Retamar, Roque Dalton, Edmundo Desnoes, René Depestre, Carlos María Gutiérrez, Anbrosio Fornet.

²¹⁸ “Nosotros, los sobrevivientes/ ¿a quiénes debemos la sobrevida?/ ¿quién se murió por mí en la ergástula/ quién recibió la bala mía/ la para mí, en su corazón?/ ¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,/ sus huesos quedando en los míos;/ los ojos que le arrancaron, viendo/ por la mirada de mi cara,/ y la mano que no es su mano,/ que no es ya tampoco la mía,/ escribiendo palabras rotas/ donde él no está, en la sobrevida?” (Morán, Francisco ed., 167)

²¹⁹ “[...] la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original” (217).

²²⁰ En castellano: “Charles Atlas jura que la historia de la arena es verdadera” (traducción propia).

²²¹ Por ejemplo, la portada del folleto o revista *Salud y fuerza perdurables* por Charles Atlas tiene una foto de un hombre con músculos muy marcados, con una de las rodillas apoyadas en el piso y globo terráqueo

simplemente en pose de tensión de la musculatura, comenzó a circular en la década de 1930. Mediante fotografías o *comics* se difundía un producto dirigido a hombres jóvenes y consistía en un curso por correspondencia de ejercicios de tensión y relajación muscular para lograr un cuerpo desarrollado. La credibilidad estaba construida mediante un relato de vida: a través de una tira cómica o *comic*, se animaba a los lectores a vengarse de los matones, luego de cumplir con los doce pasos en el sistema de “tensión dinámica”. La tira cómica se denominaba “La ofensa que hizo de José un hombre de verdad” o su equivalente en inglés “The insult...”. La historia narrada en la tira cómica no es otra que la “historia de la arena” a la que se hace referencia en el epígrafe del cuento de Ramírez y que constituye uno de los sucesos del cuento. Además, el relato de vida del propio creador del método de fisicoculturismo funcionaba como “prueba” de veracidad de los ejercicios que se enseñaban a través del curso, dado que la vida de Charles Atlas se había convertido en leyenda popular, al haberse divulgado como estrategia publicitaria.²²² Ramírez “copia” la historia de la arena, al modo del *Pop Art*, se la adjudica a su personaje narrador y explota, justamente, el cariz de héroe o de superhéroe (de historieta), al otorgarle el carácter de consumidor del curso de tensión dinámica;²²³ un consumidor /lector de revistas ubicado en Nicaragua, más precisamente, en San Fernando, en el departamento de Nueva Segovia y en la época en que Sandino resistía a las fuerzas del Cuerpo de Marina estadounidense. En ese marco espacio-temporal e histórico, el proceso de conformación de un hombre común, telegrafista de oficio, en superhéroe de historieta se logra con un primer paso decisivo que consiste en la delación:

Al capitán Hatfield USMC lo conocí precisamente en San Fernando, un pueblo en las montañas de las Segovias, donde yo era telegrafista, allá por el año de 1926; él llegó al mando de la primera patrulla de marinos, con el encargo de hacer que Sandino bajara del cerro de Chipote, donde estaba enmontañado con su gente; [...] Creo que nuestra amistad comenzó el día que me presentó una lista de los vecinos de San Fernando, en la que marqué a todos los que parecían sospechosos de colaborar con los alzados o que tuvieran parientes en la montaña; al día siguiente, los llevaron presos, amarrados de dos en dos (122).

En la cita, se alude a la intervención estadounidense en Nicaragua entre 1912 y 1928. La historia narrada consiste en “la amistad” entre el narrador y un capitán del Cuerpo de Marina de Estados Unidos basada en el intercambio: el narrador le marca vecinos y el capitán le regala cigarrillos *Camel*, “una revista de muchachas semidesnudas” (122), le da el dinero para pagar el curso de tensión dinámica y, finalmente, lo ayuda en la consecución del viaje a Nueva York para conocer a Charles Atlas en persona, aunque el momento de la partida será el último en que se verán, “pues a los tres días lo mataron en un asalto de los sandinistas en Puerto Cabezas” (121). Este telegrafista de San Fernando, un pueblo perdido en la montaña, logra ser como Charles Atlas; a través de la delación de los vecinos, logra ser la réplica del fisicoculturista famoso, ser el

sobre la espalda. En el interior, aparecen fotografías, que muestran distintas partes del cuerpo con sus músculos en posición de tensión. <http://www.todocoleccion.net/reviata-salud-fuerza-perdurables-por-charles-atlas-ano-1954-mi-secreto-tension-dinamica-ver-fot~x28008784>

²²² Ángel Siciliano era el nombre de Charles Atlas, hasta que decidió cambiarlo legalmente (en 1912); un inmigrante italiano que llegó a Estados Unidos a los once años y, según el relato difundido, un niño débil de quien todos se burlaban, por lo que comenzó a ejercitarse con pesas, sin resultados hasta que descubrió el método de tensión y relajación con el uso sólo de unas cuerdas. Los datos referidos tanto al *comic* publicitario como a la vida de Charles Atlas fueron tomados de “The insult Ad That Made an Iron Out of Mac”. *Comic History. Hogan’s Alley. The magazine of the Cartoon Arts*. May 09, 2012. <http://cartoonician.com/2012/05/the-ad-that-made-an-icon-out-of-mac-2/>

²²³ “Desde muy niño había sufrido por el hecho de ser un pobre enclenque. Recuerdo que una vez paseando por la plaza de San Fernando con mi novia después de misa —tenía yo quince años— dos tipos grandes y fuertes pasaron junto a nosotros y me miraron con burla; uno de ellos se regresó y con el pie me lanzó arena a los ojos [...]” (Ramírez *Cuentos* 122).

“hombre nuevo” que promete el anuncio: “I can make you a new man, too, in only 15 minutes a day!”²²⁴ que aparecía en algunas revistas.

La idea guevarista del hombre nuevo, altruista, solidario, desinteresado, que lo mueve un afán de lograr el bienestar colectivo, así como la autonomía política y cultural del país, se contrapone con el sujeto construido en el cuento. Al comienzo de “El socialismo y el hombre en Cuba”,²²⁵ Ernesto Guevara señala que en el período inicial de la lucha, el individuo fue el factor fundamental.

“Cada uno de los combatientes de la Sierra Maestra que alcanzaron algún grado superior en las fuerzas revolucionarias tiene una historia de hechos notables en su haber [...]. Fue la primera época heroica [...] en la actitud de nuestros combatientes se vislumbra al hombre del futuro” (Guevara 205).

Frente a esa caracterización del héroe revolucionario, el personaje narrador se presenta como un antihéroe, pues la historia de hechos notables se compone de la acción de delatar: en dos oportunidades, marca en una lista de vecinos a casi todos los nombres y luego la de haber esculpido una figura igual a la de Charles Atlas en su propio cuerpo, es decir, una copia de un modelo vendido a través de las revistas. En el plano de la enunciación, podría leerse este cuento como el contra-discurso del de Guevara, sin duda, conocido por los militantes nicaragüenses en el momento de escritura del cuento. Se contrapone la moral revolucionaria (sandinista), elidida en el texto del cuento por conocida y probablemente discutida, a la moral de la delación cuyo fin es el individualismo banal, el culto al cuerpo. Y, en el plano del enunciado, el deseo del protagonista de contemplar de cerca a la estrella, al héroe, que simboliza el modo norteamericano de vida, se contrapone con la tragedia de un final que hubiera preferido no experimentar. Cuando el personaje narrador llega a Nueva York a conocer a Charles Atlas le dicen que este no existe, que es un producto, una marca. Pero, no se contenta con ello, insiste hasta que bajo juramento de no decir nada de lo que verá, lo llevan a entrevistarse con Charles Atlas en un hospital:

Sobre la cama reposaba la visión estática de un cuerpo gigantesco y musculoso, la cabeza invisible entre las almohadas [...] el cuerpo hizo un movimiento penoso y se incorporó [...] Me hablaba detrás de una máscara de gasa y en el lugar de la mandíbula pude ver que tenía atornillado un aparato metálico (133).

Charles Atlas conversa con el narrador y, en ese esfuerzo, se le desprende la mandíbula mecánica y muere: “veo [...] a Charles Atlas de espaldas en el suelo, completamente desnudo y cubierto de sangre, el aparato desprendido de su mandíbula” (135). El personaje lamenta haber presenciado esa tragedia, haber conocido la descomposición del cuerpo de Charles Atlas,²²⁶ sin embargo prefiere ser cómplice del discurso publicitario empresarial:

Ahora en mi ancianidad, al escribir estas líneas, me cuesta trabajo creer que Charles Atlas no vive y no sería capaz de desilusionar a los muchachos que todos los días le escriben, solicitando informes sobre sus lecciones, atraídos por su figura colosal, su rostro sonriente (135).

El esquema narrativo propuesto permite construir una lectura en dos partes: anverso y reverso. En la primera, el narrador protagonista logra convertirse en el “hombre nuevo” a través de seguir los pasos del curso por correspondencia adquirido con las utilidades de la delación. La

²²⁴ Una colección muy completa de fotografías de anuncios publicitarios del “Curso de tensión dinámica” puede consultarse en http://www.flickrriver.com/photos/mando_gal/sets/72157600611052047/

²²⁵ El artículo fue publicado en *Marcha* en marzo de 1965 y un mes más tarde en la revista cubana *Verde olivo*.

²²⁶ En el cuento se ficcionaliza la muerte de Charles Atlas a causa de cáncer de mandíbula. El cuento está fechado en 1970 y el fallecimiento de Charles Atlas se produce en 1972, a causa de un problema cardíaco.

construcción discursiva del relato copia las frases de la publicidad: “Hacia apenas cuatro años que el grandulón había lanzado arena a mis ojos y yo ya me sentía otro [...] Ya era un hombre nuevo, con bíceps de acero [...]” (123). La segunda, ya en Nueva York, narra el camino hasta conseguir entrevistarse con Charles Atlas quien cuenta su vida con “una voz que resonaba extrañamente, como si hablara a través de de una bocina muy vieja” (133); recuerda a su madre y a su Calabria natal, cómo inició los cursos por correspondencia —por sugerencia de una escultora que lo utilizaba como modelo, llamada Ethel; la novia del protagonista también se llama Ethel—, la historia de la arena en los ojos, entre otras anécdotas; varias de las cuales habían sido narradas como propias por el narrador protagonista. Esta segunda parte desnuda el procedimiento narrativo de Ramírez: la copia de la copia. El personaje narrador es una réplica de Charles Atlas y su relato es una réplica de los sucesos difundidos por la publicidad atribuidos a Charles Atlas. Un personaje que es una réplica construida por los medios masivos no tendrá una conciencia que le permita mirar más allá del discurso de la publicidad. No puede hacer otra cosa que lamentar haber conocido el lado humano de Charles Atlas, es decir, el reverso del concepto guevarista de hombre nuevo.

La presencia de los elementos del *Pop Art* en la narrativa de Ramírez implica probablemente que su preocupación estaba en consonancia con los debates sostenidos en Estados Unidos y en algunos países de Europa, respecto de la incidencia de los medios masivos de comunicación, en la sociedad y de la reproducción técnica a gran escala de bienes culturales. Esos debates tuvieron un desarrollo y una conceptualización en la propia denominación “industria cultural”, acuñada en 1947 por Theodor Adorno y Max Horkheimer; en el planteo de Herbert Marcuse, en *El hombre unidireccional*, de 1954; en el libro del canadiense Marshal Mc Luhan, publicado en 1964 *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. También en el período pos Segunda Guerra, en el contexto de la Guerra Fría, se desarrollaba, en ciertos centros académicos estadounidenses, la teoría sistémica de la comunicación que fue utilizada con fines políticos en relación con los denominados, en ese entonces, países del Tercer Mundo, incluida América Latina.

Por un lado, puede afirmarse que la modernización técnica de los medios masivos y sus productos, más las teorías y debates concitados en referencia a ellos constituyen una adyacencia en la cual Ramírez se ve impactado como escritor; por otro lado, es probable que ese vínculo con la estética del *Pop art*, sobre todo en sus textos posteriores a su residencia en Berlín, se haya consolidado precisamente en esa ciudad. Según Andreas Huyssen, después de mediados de la década de 1960, en Alemania Occidental, “una ola de entusiasmo por el *Pop* arrasó a la República Federal [...] el *pop* se convirtió en sinónimo del nuevo estilo de vida de la generación más joven, un estilo de vida que se rebelaba contra la autoridad [...]” (245). Mientras la crítica cultural, según el mismo autor, tradicionalmente conservadora acusaba a este movimiento como “arte de supermercado”, un público joven interpretaba al arte pop norteamericano como una crítica y una protesta más que como “afirmación de una sociedad opulenta” (246). Esta mirada alemana del pop bien puede haber rozado al joven Ramírez en su permanencia de unos dos años en Berlín, entre 1973 y 1975. Es preciso recordar que, en su publicación en el volumen *Cuentos*, “Charles Atlas también muere” tiene al final consignado el año 1970, aunque su primera publicación data de 1976. Podría conjeturarse que durante esos años podría haber tenido lugar el proceso de escritura y de revisión del cuento.

También, como se sabe, desde 1930 se produjo en los países centrales y, en particular, en Estados Unidos, un proceso de aceleración técnica en el campo de la industria cultural y, en consecuencia, un desarrollo y una presencia notable en la vida de las personas de los medios masivos de comunicación, sobre todo, a partir del cine hablado y veinte años más tarde, de la televisión. En ese marco, hacia 1959, según constata Renato Ortiz, “el campo de la cultura erudita se encuentra tensionado [...] está en cuestión el monopolio de la definición de qué es el ‘verdadero’ arte” y menciona el encuentro realizado en Estados Unidos y organizado por Tamiment-Institute y por la Revista *Daedalus*, espacio en el cual “la polémica sobre cultura de masa y arte es la división de aguas; galvaniza las energías intelectuales de los participantes”

(98).²²⁷ Además, en el contexto de la Guerra Fría, en Estados Unidos, tanto a través del funcionalismo como de la teoría de los sistemas, las ciencias políticas se centraron en el campo problemático de la comunicación de masas, por ejemplo Ithiel de Sola Pool elaboró un modelo para alimentar las estrategias contrainsurreccionales en el Sudeste de Asia y en América Latina (Mattelart 45). Estos aspectos, en cierto sentido, configuran un marco para la emergencia de núcleos problemáticos vinculados con la cultura de masas en la narrativa de Ramírez. No es casual que el protagonista del cuento sea un telegrafista y que se deje permear por el modo norteamericano de cultura, centrado en el consumo de productos banales y con una conciencia moldeada por los *mass media*.

La mirada revolucionaria de este escritor nicaragüense consiste, según esta lectura, en poner en evidencia la potencia de los discursos en las relaciones coloniales modernas. Se apropia de los materiales culturales y discursivos/lingüísticos, en este caso de los *mass media* y sin asumir un cuestionamiento dogmático los convierte en potencia crítica al transformarlos en modos de elaboración literaria. Como afirmaba Noé Jitrik en 1966: “lo revolucionario de un escritor consiste en la iluminación crítica que del mundo hace mediante la palabra y no en el sistema de declaraciones que inventa [...]”.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (2007). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal.
- Cherem, Silvia (2004). *Una vida por la palabra. Entrevista con Sergio Ramírez*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Retamar, Roberto (2000). “El otro”. Francisco Morán (ed.). *La isla en su tinta*. Madrid: Verbum, p.167.
- Fernández Retamar, Roberto (1967). “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”. *Casa de las Américas* 40 (enero/febrero), p. 4-18.
- Gilman, Claudia (2010). “Casa de las Américas (1959-1971): un esplendor en dos tiempos”. Carlos Altamirano (Dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. II. Buenos Aires: Katz, p.285-298.
- (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guevara, Ernesto (1997). “El socialismo y el hombre en Cuba”. *Obras completas*. Buenos Aires: MACLA, p. 204-222.
- Huysen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jameson, Fredric (1991) *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Lie, Nadia (1996) *Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*. Gotemburgo: Hispamérica.

²²⁷ El debate fue presidido por Paul Lazarsfeld y participaron entre otros intelectuales Hannah Arendt, Leo Lowenthal, James Baldwin, Daniel Bell, entre otros (Ortiz 98).

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Mattelart, Armand y Michèle Mattelart (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.

Ortiz, Renato (2005). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Ramírez, Sergio (1994). *Cuentos*. México: UNAM.

_____ (1971). *Mariano Fiallos. Biografía*. León: Editorial Universitaria de la U.N.A.N.

LA NOVELA DE MI VIDA DE LEONARDO PADURA: RECORRIDOS DEL INTELECTUAL DESENCANTADO

Martha Campobello
Universidad de Morón

El lugar del escritor en la sociedad ha sido una problemática recurrente en la literatura latinoamericana en general y, particularmente, en el caso de la literatura cubana dado que éste suscita interrogantes en torno a la relación entre el escritor y la vida política a lo largo de diferentes acontecimientos históricos que marcaron hitos en la sociedad cubana, en especial si nos abocamos a los últimos sesenta años, dominados por la relación entre los intelectuales y la revolución. Vínculo conflictivo. Dentro de la literatura de la isla se pueden trazar diferentes figuraciones sobre la imagen del escritor en relación con su posicionamiento ideológico respecto de la revolución y un mapa de las colocaciones respecto del sistema literario. Verdaderas divisiones de aguas que delimitan lugares, legitiman lecturas o bien abren espacios de transgresión que, según los casos, suponen la ubicación en el centro, la periferia o el margen y la confrontación, a la vez que enmarcan a los escritores en categorías según su consagración en el mercado o su pertenencia a los ideales de la revolución. El vínculo literatura-sociedad pone en discusión cuestiones relativas a la función de la literatura y el rol del escritor en la sociedad, el lugar del intelectual y su vínculo con el poder.

Así, asistimos a las figuras del intelectual comprometido absolutamente con la política oficial –tales los casos de Alejo Carpentier y Nicolás Guillén; el escritor disidente que por su condición ha sufrido persecución, exilio, marginalidad respecto del canon de las letras cubanas, en este grupo podemos mencionar las figuras de Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, entre otros; finalmente, y con el transcurrir de los años a la luz de las crisis económicas que azotaron la isla y el fracaso de los ideales revolucionarios, podemos mencionar el caso del escritor desencantado.²²⁸ Su posición es ambigua pues habiendo permanecido en la isla, tiñe sus obras de una mirada crítica pero publica en Cuba y ocupa un lugar dentro del sistema literario que le da cabida. Tal el caso de Leonardo Padura, quien inició su carrera como periodista en la revista “Juventud rebelde” durante la década de los 80 y hoy es un escritor reconocido mundialmente, premiado en el exterior, además, ha recibido el Premio Nacional de Literatura en 2012 por su novela *El hombre que amaba a los perros*. El reconocimiento de la obra de Padura en su país supone, según el autor, un proceso de apertura pues sus obras han comenzado a ser publicadas por la editorial Ediciones Unión, a la que por ejemplo, Tusquets le cedió los derechos para publicar en Cuba. Sin embargo, podemos leer en sus obras una contracara de la sociedad cubana: la tematización del desencanto y el fin de las utopías, tópico que reaparece en otros textos de la literatura cubana actual a partir de los 90 donde comienza a plantearse la marginalidad, la delincuencia, una caterva de personajes outsiders que se insertan en el nuevo canon de la literatura latinoamericana actual. Luz Horne (2011) examina esta cuestión y declara que el conjunto de obras que se inscriben en esta línea es más que extenso.

Pero, más allá de la temática de la violencia, el desencanto presenta otra modulación: la lucha y el fracaso político, la persecución, el destierro y el fracaso también intelectual en un contexto político adverso porque no hay espacio para la disidencia, cuestión que sabemos presente en la literatura cubana y sobre la que Leonardo Padura construye *La novela de mi vida* (2002). Es a partir de estos ejes que el autor realiza un cruce de tiempos e historias paralelas que confluyen en torno a la búsqueda de la “novela de mi vida”, la autobiografía del poeta del siglo XIX José María Heredia.

²²⁸ En esta categoría se puede incluir también a Abilio Estévez, particularmente su novela *Inventario Secreto de La Habana*. Jorge Fonet caracteriza su obra como “narrativa del desencanto” en tanto que se vinculan con el fracaso de la revolución, la crisis económica primeramente debido al fracaso de la zafra de los Diez Millones y luego a la caída de la Unión Soviética que desmoronó la economía y la moral cubana.

Tres líneas temporales se entrecruzan en la novela: el relato a cargo de un narrador en tercera persona sobre las circunstancias de vida del personaje de Fernando Terry quien en el tiempo cero de la narración vuelve a Cuba para recuperar los papeles de Heredia para su investigación académica; la narración en 1° persona a cargo del propio Heredia sobre su vida (Cuba 1803- México1839); la narración de la historia itinerante de los papeles de Heredia entregados por su hijo a la Logia Masónica para su custodia y su posterior desaparición (finales de la década del 30).

Me interesa centrarme en los personajes que construye Padura en *La novela de mi vida*, personajes marcados por el desencanto que atraviesa diferentes momentos de la historia cubana, desde los albores del proceso independentista en que se vio involucrado el poeta José María Heredia, a los días más aciagos de la persecución política en tiempos de la revolución que sufre el personaje de Fernando Terry. Dos momentos, dos coyunturas históricas y una constante que se reitera: el desencanto. Cabe preguntarse entonces si hablar del pasado no es en esta novela un modo de acercarse al presente y cuestionarlo, representarlo, en tanto que la misma estructura de sentimiento atraviesa el principio del siglo XIX y el final del siglo XX, aunque las variantes históricas sean muchas.

La novela de mi vida introduce, o mejor dicho, enmarca, la ficcionalización de un género no ficcional, la autobiografía. En este nivel de la historia el texto le da ingreso a una supuesta autobiografía de José María Heredia, nunca publicada y cuyo rastro es inhallable. La novela le abre un espacio a una variante de los géneros de las escrituras del yo y, desde este lugar, acentúa el verosímil. En la ficción de la “autobiografía” de Heredia se plasman los conflictos dirimidos en la época de las primeras discusiones sobre la independencia y asistimos, a través de la figura del poeta, al primer escritor que se compromete con una causa que le parece justa pero que lo llevará al desencanto. Al mismo tiempo, la novela tematiza la dialéctica entre la memoria y el olvido: el texto viene a reparar y a salvaguardar del olvido a la figura de Heredia, considerado el primer poeta romántico, como uno de los precursores de las ideas independentistas, a la vez que hace memoria de la red de traiciones y las problemáticas en torno al vínculo entre los intelectuales y el poder ya presentes a principios del siglo XIX y con una constante que luego se repetirá en la historia del siglo XX a través del personaje de Fernando Terry, la ecuación disidencia-traición-exilio-desencanto.

La ficcionalización de la escritura de Heredia por el texto de Padura es una garantía de la memoria que el texto se encarga de poner en boca del personaje de Heredia mismo. La escritura intenta reparar, buscar explicaciones, resolver interrogantes. La novela hace “escribir” a Heredia en su “autobiografía” la siguiente reflexión:

Muchos años tendrían que pasar para que las verdades volvieran a serlo (si tal milagro es posible) y para que la justicia de la historia cayera sobre nuestras cabezas. Y a esa justicia y a la de Dios me remito ahora, confiando en que tal reparación de mi memoria alguna vez sea posible. (Padura 2014, 296-297)

Esto abre otra línea de lectura de la novela, el estatuto de la verdad del discurso histórico, cuestión que aparece planteada desde el inicio a través del personaje de José de Jesús Heredia, hijo del poeta, quien tematiza el problema de la manipulación del discurso histórico por parte del poder. Más allá de la anécdota sobre qué destino merecen los papeles de Heredia –duda que acusa a José de Jesús, encargado más de una vez, de restañar la memoria de su padre-, a través del pensamiento de este personaje el narrador pone en tela de juicio el discurso histórico y su pretensión de verdad haciendo hincapié en la apropiación y el trastocamiento por conveniencia que el poder hace sobre la Historia:

A José de Jesús lo tranquilizaba el convencimiento de que la historia se escribía de ese modo: con omisiones, mentiras, evidencias armadas *a posteriori*, con protagonismos fabricados y manipulados, y no le producía ninguna turbación su empeño en corregir la historia de su propio padre: los dueños del poder lo hacían constantemente y la verdad histórica era la puta más complaciente y peor pagadas de cuantas existieran... (Padura 2014, 36)

Hacia el final de la novela, en la ficción en clave autobiográfica, el personaje de Heredia narra un encuentro con el general Tacón, gobernador de Cuba hasta 1834. En la extensa conversación que el texto imagina se vuelve sobre el mismo tema:

- El poder es como una droga y la borrachera de la historia puede ser su peor efecto.
- La historia es una puta, señor Heredia. Mal agradecida...-dijo, como si se le perdiera una palabra y se puso de pie.
- Pero la escriben los que tienen el poder. Aunque la otra Historia, la de verdad, es la que vale al final. Lo terrible es que no se aprenda de ella, jamás se aprende. Los pueblos nunca escarmientan... (Padura 2014, 315)

Frente a este planteo el texto se mueve en dos direcciones: por un lado, en el nivel de la historia, los papeles de Heredia nunca son encontrados; por otro, la novela en sí misma, la escritura, los reconstruye. De modo tal que es la ficción, es el texto literario el que va a reparar, corregir, recuperar la memoria del poeta. La literatura no sólo impugna el criterio de verdad del discurso de la historia, sino que viene a completar o enmendar la misma. Al respecto, Hayden White en su análisis sobre las relaciones entre la ficción, la historia y la verdad recuerda que Michel de Certeau sostenía que la ficción es el otro reprimido del discurso histórico en tanto que la ficción está interesada en lo real a lo que se acerca desde el plano de lo imaginable y lo posible, mientras que el discurso histórico se limita a lo verdadero documentado y señala:

Una simple consideración verdadera acerca del mundo basada en lo que el registro documental nos permite decir acerca de lo que pasó en él en tiempos y lugares particulares puede proveer conocimiento de sólo una porción muy pequeña de aquello de lo que la “realidad” consiste. Sin embargo, [...] lo real consistiría en todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría *posiblemente* ser. Algo como esto podría haber sido lo que Aristóteles tenía en mente cuando, en lugar de oponer la historia a la poesía, sugirió su complementariedad, uniendo ambas a la filosofía en el esfuerzo humano por representar, imaginar y pensar el mundo en su totalidad, tanto efectivo como posible, tanto real como imaginado, tanto conocido como sólo experimentado. (White 2010, 169)

La novela de mi vida incluye al final, se podría decir que a modo de apéndice, una “noticia histórica”: esto es, un paratexto cuya escritura no es ficcional y permite completar datos biográficos sobre los personajes reales que habitan la novela. Así historia y ficción se conjugan y construyen el verosímil de la novela y, de algún modo, ponen en escena lo que plantea Hayden White, la complementariedad de historia y ficción a la hora de hablar de lo real.²²⁹

La escritura de Heredia cifra un secreto. El personaje de Fernando Terry pone en marcha una pesquisa que lo lleva a entrevistar a diferentes personajes de Matanzas que por una u otra razón estuvieran conectados con la Logia masónica para dar con ellos y cabe preguntarse cuál es ese secreto pues si el texto de Heredia es una novela, no tiene sentido tanto ocultamiento y si es

²²⁹ Sobre la participación de Heredia en la historia de Cuba sabemos que bajo el influjo de la gesta emancipadora en el continente proliferaron en la Isla logias masónicas y sociedades secretas. La conspiración en la que participa Heredia en 1823 organizada por la logia de los Soles y Rayos de Bolívar fue abortada. La novela dirá hacia el final quién es el traidor. Otro personaje que ingresa en la novela en relación con el poeta es el presbítero Félix Varela, mentor de las ideas independentistas. La novela lo sitúa como profesor de filosofía en el Seminario de San Carlos en La Habana, diputado a Cortes en 1821 y luego exiliado. Radicado en Estados Unidos, comenzó a publicar allí el periódico *El Habanero* dedicado a la divulgación del ideario independentista. Su esfuerzo, sin embargo, como ocurriera con José María Heredia tardaría largos años en fructificar pues las circunstancias, tanto internas como externas, no resultaban favorables al independentismo cubano sobre todo por la oposición de hacendados renuentes a la liberación de los esclavos de las plantaciones.

una autobiografía, entonces, dice algo del orden de lo real, cuenta una verdad que no debe ser dicha. ¿Cuál es esa verdad? El enigma se sostiene en toda la novela. La búsqueda de Fernando es aparentemente infructuosa: este personaje no accede a esa verdad, pero el lector sí. De modo que la novela de la vida de Heredia, a través de la escritura de Padura, dice, desde la ficción, algo del orden de lo real: la persecución política a la que el intelectual con espíritu libertario está sometido, y esta problemática persiste. Verdad ficcionalizada y comprobada en la historia literaria cubana. Otra modulación del desencanto.

La búsqueda de la verdad nos lleva a otro tema. La traición y la justicia. Toda la novela está atravesada por estas problemáticas. ¿Qué justicia busca Heredia? El reconocimiento luego de haber sido traicionado por quien fuera su amigo, Domingo del Monte, quien delata a Heredia como conspirador en la causa independentista contra la corona española. Delación que lleva al poeta al exilio, caer en desgracia y ser olvidado y luego de padecer las penurias de la enfermedad y la pobreza, ser sepultado en una fosa común. El peor de los desencantos para quien fuera el primer poeta romántico cubano, célebre por su “Oda al Niágara”.

La traición supone un posicionamiento en relación con el poder, eje central que plantea Padura en *La novela de mi vida*: el vínculo entre los intelectuales y el poder. Este tema abre la novela poniendo el foco en Fernando Terry y abriendo una estructura paralela que sostiene la arquitectura de la novela. El protagonista principal regresa a la isla, luego de dieciocho años de exilio con un permiso especial –como le ocurriera a Heredia en su último viaje– para completar su investigación sobre los papeles de Heredia, tema de su tesis de doctorado. El regreso tiene el sabor amargo del desencanto pero, además, una vieja herida que no cesa sobre quién de su grupo de amigos –los llamados Socarrones– lo había traicionado ante la Seguridad del Estado, asumiendo que él compartía una mirada crítica y desencantada sobre la política cubana, asunto que motivara la expulsión de su cargo como profesor en la Facultad de Letras y el posterior exilio. Los paralelos entre la historia de Heredia y de Fernando Terry son ostensibles en la novela. Se arma una estructura de equivalencias en que una historia en el presente de finales del siglo XX tiene su correlato en el siglo XIX y viceversa. El retorno implica para el personaje de Fernando también una búsqueda de la verdad sobre la traición, sobre quién del grupo de los socarrones delató que él sabía que uno de sus amigos, Enrique, quería marcharse de la isla en forma ilegal. El enigma –como en la otra historia– también se sostiene a lo largo de la novela.

El encuentro con sus antiguos amigos, los personajes de Álvaro, Arcadio y Conrado, permite al narrador, de alguna manera, categorizar las posiciones de los escritores y las tendencias de la literatura dentro de la isla: en primer lugar, aquellos escritores que se hacen cargo de las problemáticas sociales con una mirada crítica, posición representada por Álvaro, marginal, fuera del circuito de circulación, cuya inclinación poética consiste en “...mirar de frente a la desgarrante cotidianeidad de la vida, de la cual Álvaro extraía la materia de su agresiva poesía...” (Padura 2014, 38)

Luego, los escritores que escriben con cierta autonomía y son complacientes con el gobierno, premiados y reconocidos, representados por Arcadio y calificado por Álvaro como un hipócrita oportunista:

...Arcadio escribía versos que pretendían establecer una comunicación inteligente con la realidad del país o con la más visible de su propia cotidianeidad, apacible y pautada. Pero pronto aquella dependencia comenzó a difuminarse, para que su poesía mirara hacia sí misma y se convirtiera en un eco visceral del tránsito humano por los impredecibles y a veces reiterados caminos de la vida. [...] Aquel esfuerzo poético había engendrado ya ocho volúmenes, ampliamente difundidos, premiados y comentados y Arcadio Ferret era considerado por muchos una de las voces más notables de su generación... [...] Pero aquellos triunfos mundanos andaban, sin embargo, por caminos paralelos a los de su creación, cada vez más autónoma y ensimismada... [...] Aquella actitud entre displicente y forzada, aunque asumida como algo natural, era lo que más molestaba a Álvaro, que se empeñaba en considerar a su antiguo discípulo como un hipócrita oportunista... (Padura 2014, 38)

Finalmente aquellos que se asimilan a las estructuras del poder y hacen usufructo de las ventajas de ese acercamiento mostrando las posibilidades de ascenso para quien no es disidente. Esta última cuestión es representada por Conrado:

Sin duda Conrado había explotado al máximo su ambición y su capacidad innata para mutar y, cazando y exprimiendo sus oportunidades, realizó sus sueños de ascenso y, luego de ser el primer universitario de su paupérrima familia, la emprendió con ahínco para superar todos los escalones del encumbramiento hasta llegar a ser un poco más que Alguien en la Vida, al menos en el más visible de los terrenos: casa en Miramar, auto japonés climatizado, reloj suizo de oro, mujer y dos amantes, ropa elegantemente informal y un envolvente aroma de colonias indelebles tachonaban la evidencia de sus triunfos. [...] El guajiro sabía que le faltaba alma (para ser escritor), sinceridad y espíritu de riesgo... (Padura 2014,40)

Diferentes posiciones sobre las que el texto permite reflexionar para dar lugar a la cuestión principal, esto es, la novela muestra qué pasa con un escritor que se ubica en la disidencia, en la lucha contra la tiranía y, en definitiva, cuál es el lugar del escritor y del arte en la sociedad cubana. La respuesta se la da, en la ficción, el poeta Heredia al general Tacón:

-Tiene razón. Ningún poema va a tumbar a un tirano. Pero les hace una muesca, que a veces es indeleble. Porque recuerde que queda la otra Historia, la de verdad, que un día borrará su nombre de los edificios que construyó y que escupirá su tumba ya que hoy no puede escupir su figura. Y con esa Historia, si es que vale algo, estará mi poesía. Y eso, ni todo su poder lo podrá evitar. (Padura 2014, 316)

Nuevamente, la posibilidad de la literatura de impugnar el discurso histórico. Por otra parte, esa verdad que busca Fernando Terry también es -como los papeles de Heredia- un misterio que jamás será revelado. Fernando no descubre quién lo delató porque no hay delator en el grupo de los Socarrones. La falta de respuesta a esa pregunta puede ser interpretada como un signo de que no se necesita un delator en un régimen tan opresivo, los ojos y los oídos que espían están en todos lados y la falta de libertad es contundente, los rodea el panóptico. Los personajes son víctimas de la historia y no pueden escapar a sus designios. El hombre no puede contra el destino marcado por las fuerzas superiores de la historia y ese fracaso genera desencanto por la imposibilidad de salida. Esta podría ser una de las líneas de denuncia que se interpreta en la novela y que se ratifican al final:

Con la llegada del amanecer el ensalmo se deshizo y Fernando pudo sentir cómo los años regresaban a ocupar su sitio irreversible en el destino de los personajes trágicos que les ha tocado vivir: sin voluntad propia, sin expectativas ni futuro discernible, cargados con el fardo de un futuro avasallante, marcado por frustraciones, las sospechas, las distancias, y los resquemores. [...] ¿Siempre habrá sido así?, se pregunta entonces, al recordar las veleidades del destino de José María Heredia, arrastrado por los flujos y los reflujos de la historia, el poder y la ambición, atrapado en un torbellino tan compacto que lo llevó a sentir, con apenas veinte años, el signo novelesco que marcaba su existencia. ¿Es posible rebelarse?, se pregunta después, ya por pura retórica, sólo para abrir más la herida, pues sabe que el acto de la rebeldía es el primero que les ha sido negado, radicalmente extirpado con todas sus posibilidades y sus anhelos. Sólo le queda cumplir su *moira*, como Ulises enfrentó la suya, hasta el final. (Padura 2014,342)

La ecuación disidencia-traición-exilio-desencanto se cierra al final de la novela y conlleva una vuelta de tuerca que va más allá de la indagación sobre las traiciones personales: visto desde adentro de la sociedad en que le ha tocado vivir al personaje, todo acto de disidencia dentro de la revolución es considerado una traición, recordamos la célebre frase de Fidel Castro, “dentro de la revolución todo, fuera de la revolución, nada”. Queda entonces, el exilio, el desencanto, pero la

posibilidad, como ha afirmado Padura en diferentes entrevistas, de redimirse tanto para los personajes como para el autor, a través de la escritura, la rebelión de la palabra que rompe el silencio. Un antídoto contra la desesperación y el desencanto.

Bibliografía

Calabrese, Elisa (1993) "Aspectos de la novela histórica" en *Actas VIII Jornadas de Investigación*, Bs. As., UBA, Facultad de FyL. Instituto de Literatura Hispanoamericana. 73-77

Fornet, Jorge (2005) *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*, Latin American Studies Center, University of Maryland, Collage Park.

Gilman, Claudia (1997) "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización" en VV. AA. *Cultura y política en los años '60*, Bs. As. Instituto de investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 171-186.

Giraldo Herrera, John (30 de enero de 2013) "No se puede pedir a otro que piense distinto" (entrevista), en *Revista Ñ*, Bs. As.

González, Susadny, "Leonardo Padura y *El hombre que amaba a los perros*" (entrevista) en *La Jiribilla*, UNEAC, en <http://www.uneac.org.cu>

Heffes, Gisela (2008) *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Horne, Luz (2011) *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Bs. As. Beatriz Viterbo Editora.

Padura, Leonardo (2014) *La novela de mi vida*, Bs.As. Tusquets.

Ricoeur, Paul (1999) *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

White, Hayden (2010) *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Bs. As. Prometeo.

Wieser, Doris, Leonardo Padura: "Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos" en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>.

LA POESÍA CONTRARREVOLUCIONARIA DE REINALDO ARENAS

Mtra. Biaani Sandoval Toledo

**Doctorado en Literatura Hispanoamericana / Instituto de Investigaciones
Lingüístico-Literarias / Universidad Veracruzana**

Él vive más acá del heroísmo
(en esa parte oscura);
pero no se perturba; no se extraña.
No quiere ser un héroe,
ni siquiera el romántico alrededor de quien
pudiera tejerse una leyenda;
pero está condenado a esta vida y, lo que más le
aterra,
fatalmente condenado a su época.
HEBERTO PADILLA: “El hombre al margen” en *Fuera
de juego*

Al poeta como visionario le es preciso manifestarse ante su circunstancia; incluso arremetiendo contra ella. La voz del poeta —desde el solitario, hasta el escéptico, el incomprendido o el perseguido—; se alza en forma de duelo, de canto celebratorio, o de grito suplicante, para colocarnos en un tiempo y un espacio particulares en los que fue urgente su enunciación y al no haber refugio posible que la contenga se desborda.

La biografía de Reinaldo Arenas se asemeja a la de un personaje de ficción: la aventura vital que le deparó el destino fue una lucha a toda prueba contra la muerte, pero también contra el olvido. Su origen, signado por una infancia cuasi mítica arraigada al campo y a los ciclos de la naturaleza, aparece en su escritura bajo un velo de nostalgia. No hay nada más poético en la obra de Arenas que sus referencias a la vida salvaje: las descripciones de ésta tienen una atmósfera melódica, olfativa, instintiva que evocan una plenitud sensorial.

Algunos poemas de Arenas, así como algunas novelas, fueron escritos en Cuba, sin embargo, pocos de ellos lograron salvarse; la mayoría reescritos tantas veces dentro de la isla, existieron en sus versiones finales una vez fuera de ella.

El siguiente poema, escrito tras los muros de la prisión del Morro y fechado en 1975, da fe del ahínco con que el poeta estuvo dispuesto a ejercer la escritura:

VOLUNTAD DE VIVIR MANIFESTÁNDOSE

Ahora me comen.
Ahora siento cómo suben y me tiran de las uñas.
Oigo su roer llegarme hasta los testículos.
Tierra, me echan tierra.
Bailan, bailan sobre este montón de tierra
y piedra
que me cubre.
Me aplastan y vituperan
repitiendo no sé qué aberrante resolución que me atañe.
Me han sepultado.
Han danzado sobre mí.
Han apisonado bien el suelo.
Se han ido, se han ido dejándome bien muerto y enterrado.

Este es mi momento (Arenas 1989 27).

Las palabras parecen provenir de lo más profundo, son lanzadas como una exclamación que ha conseguido, finalmente, escapar. La escritura de Reinaldo Arenas, como señala Jacobo Machover: “se desarrolla para hacer frente a la desesperación y para cuestionar un sistema, un orden moral y político, que lo obliga a tener que elegir entre el suicidio, el exilio y la cárcel, o a soportar esas tres calamidades a la vez” (*Memoria* 103). Es por ello que entre los *leitmotiv* en la obra del escritor cubano se destaca la huida, como una obsesión; el sexo como causante de la represión, pero también como destino y como fuerza de la rebelión; y sobre todo el de la opresión: “Todos los personajes de sus novelas, así como él mismo en su autobiografía, tienen que aguantar una situación de encierro insoportable en lugares sórdidos, donde dan vueltas alrededor de sí mismos. No hay puerta de salida, excepto la muerte” (Machover, *Memoria* 103).

De aquí que no resulte raro que —como lo hicieron Virgilio Piñera y Cabrera Infante— Arenas también retrata la isla como un paradigma del infierno y también como una prisión. En el siguiente soneto, perteneciente a la serie “Sonetos desde el infierno”, el poeta reflexiona acerca de su condición en el encierro y en el anhelo de la huida:

A veces en las tardes de optimismo
un ave azul surca la ladera,
y alegres imaginamos que al abismo
alguien llegó para llevarnos fuera.

En la primera cuarteta está plasmada la oposición que sustenta al poema: mientras la esperanza se alza colorida, el abismo aparece como un espacio totalmente negativo.

Y en medio del estupor quien mire al cielo
sólo verá planear su desconsuelo.
El pájaro azul no es más que un espejismo

que se esfuma ya tras la barrera,
y quedamos aquí, siempre lo mismo,
sin poder respirar ni ver afuera (Arenas 1989 95).

En los tercetos la esperanza con forma de pájaro, es vencida, borrada, se vuelve incluso una alucinación. El espacio en que se yace carece de fascinación, al contrario, es un universo cerrado sin progresión ni salida.

La isla se alza como un baluarte y su historia es sacralizada por el régimen y su principal dirigente; pero Reinaldo Arenas responde con la urgencia que caracteriza sus escritos. *El Central* apareció en forma de libro en 1981:

fue concebido durante los meses que Reinaldo pasó cortando caña, como medida de castigo por su conducta impropia, en el central azucarero «Manuel Sanguily» en la provincia de Pinar del Río. De esta experiencia germinal, puesto que la esclavitud en la isla está relacionada con la tierra, la historia y el nacimiento de la nación, surge *El Central*, poema de aliento épico en el que la barbarie sufrida por indios cubanos y luego por los negros esclavos africanos se encuentra con las nuevas formas de esclavitud impuestas por el régimen totalitario. Continuidad histórica de abusos y despotismo. Poema que proclama: nuestro destino es la esclavitud y el espanto; lo que cambia es el escenario en que la esclavitud y el espanto se padecen (Abreu, *Inferno* 13).

En este poemario los episodios históricos se entretajan con la experiencia personal del autor: el canto va proyectando imágenes que evocan el pasado de Cuba manchado de sangre e injusticia y el presente como continuo en el que los crímenes no cesan, el esclavismo permanece; incluso podemos leer que las calamidades de su época se asemejan a las anteriores:

Hablar de la historia

es abandonar momentáneamente nuestro obligatorio silencio
para decir [sin olvidar las fechas] lo que entonces
no pudieron decir los que padecieron el obligatorio silencio (Arenas 2001 89).

Arenas es el portavoz de los que fueron obligados a callar, al hacer esto lucha contra la Historia de los vencedores. Mientras la Historia es una repetición de la dominación consecutiva; el poeta reivindica la voz de la masa, su propio dolor se inserta en el de la masa, y acusa al Estado y a sus servidores por la opresión que ha durado tantos siglos.

A través de términos gastados como el compromiso, la Historia o la política, los regímenes vigentes ejercen su poder; al acapararlos, los ocupan para manipular a la masa. Estos conceptos son un medio de opresión concreto e ideológico a la vez; en el poema no sólo se rechaza la Historia, además, se explica lo que hay tras el protocolo de los actos oficiales:

Querido,
detrás de todas esas fiestas públicas. Detrás de todo desfile,
himnos, despliegue de banderas y elogios. Detrás de toda ceremonia
oficial, se esconde la intención de estimular tu coeficiente
de productividad y de explotarte (Arenas 2001 35).

El trabajo siempre está al servicio del poder, para el poeta, siempre se trata de servidumbre; nunca es voluntario, como lo proclama la ideología del castrismo.

El trabajo conduce al hombre al abotargamiento, debido a él se excluye cualquier otra actividad, sobre todo las que atañen al pensamiento, a la escritura, a la propia sexualidad.

En un régimen totalitario pensar y escribir resultan actos subversivos; la disidencia comienza por ahí, en la simple decisión de sentarse a pensar, o de ponerse a escribir, sin importar nada más, en su poema “Si te llamaras Nelson”, Arenas reflexiona sobre esto:

Si te llamaras Nelson
grabarías en la memoria esta escena
y luego clandestinamente
en el breve descanso o el pase reglamentario
(veinticuatro horas)
escribirías.

Pensar y escribir se convierten entonces en actividades secretas, ya que son ellas las que provocan la represión; y es sin duda el ambiente que lo rodea el que determina la gravedad de estos actos. El sistema rechaza toda forma de individualidad, ya que si ella existe se desarrolla el análisis, la crítica, la duda; y si esto toma forma en un individuo puede ser peligroso para el estado y por ello es reprendido.

Si te llamaras Nelson
estarías ahora siendo interrogado
no porque hayas protestado públicamente
no porque hayas salido a la calle con tus hermosos cabellos sueltos
no porque hayas criticado abiertamente
como haces aquí
el sistema (allí nadie se atrevería a tanto)
sino porque alguien descubrió que eras poeta
o algo por el estilo
y por lo tanto ya esgrimen contra ti
“el cuerpo del delito”.

Reinaldo Arenas fue incasablemente acosado, perseguido; de ahí que no resulte raro que todas sus hazañas y dificultades quedaran plasmadas a lo largo de su obra, los poemas no fueron la excepción.

A pesar de que el autor estuvo preso en incontables ocasiones; consiguió salir siempre venturoso. A lo largo de su obra describe el horror que le tocó vivir; decidido siempre a emprender la escritura a costa de todo, su obra y su biografía se volvieron una sola, así exclama:

Si te llamaras Nelson
estarías ahora intentando salir de tu país
estarías ahora lanzándote al mar
estarías ahora siendo capturado en pleno vuelo
estarías ahora siendo capturado antes de que iniciases
la estampida
(el mejor delator es allí siempre tu mejor amigo) (Arenas 1989 123)

Siempre sintió que la porción de mundo a la que estuvo confinado era una aproximación del infierno. En su poesía las palabras van ahogándose en las sensaciones de impotencia y desconcierto, pero es la rabia misma la que las hace emerger de nuevo, la que hace rugir el discurso, la que azota —inclemente— como marejada. Tenemos ante nosotros la visión del desencanto. La persecución, el acoso, la censura trajeron hiel a la vida del poeta. Su poesía carece de destellos de alegría. En todos hay una queja honda, un dolor sumamente agrio, tras los parajes sombríos nos encontraremos siempre con la angustia, con el desconsuelo, con el averno, con el deseo de muerte, pero también con la ironía. No hay una mejor forma de burlarse del discurso del poder que ocupando este método. En el poema en prosa titulado “Epigrama” el gesto irónico con que cierra el poema, consigue estremecernos y al mismo tiempo genera un gesto de burla para los que ostentan el poder:

Un millón de niños para los cuales jamás habrá niñez, más sí el odio, las bastas plantaciones que hay que abatir.

Un millón de niños manejando un martillo descomunal para quienes toda posibilidad de belleza o expansión o ilusión será un concepto irrisorio, mariconil, o más bien reaccionario.

Un millón de niños perennemente desfilando ante una pantalla y una polvareda y un estrépito ininteligible.

No en balde, oh, Fifo, has abarrotado la isla con inmensas pancartas que dicen LOS NIÑOS NACEN PARA SER FELICES.

—Sin esa explicación, ¿quién podría imaginarlo? (Arenas 1989 21).

El panorama que nos presenta Arenas es totalmente siniestro: niños siendo explotados, el poema constituye un acto de denuncia. El inminente espanto del que fue testigo no le impidió callar, al contrario, luchó desesperadamente para seguir ejerciendo su derecho a alzar la voz. Para el individuo siempre resulta más complicado sobrevivir, debe nadar a contracorriente, y su voluntad es puesta a prueba en todo momento. El poeta cubano, a pesar de las represalias que sufrió, siempre optó por revelar lo que sucedía ante sus ojos. Le tocó permanecer en Cuba en una época muy difícil, en la que todos eran sospechosos y cualquiera podía ser delatado. El ser contrarrevolucionario implicaba varios aspectos que no sólo tenían que ver con la disidencia política; las desviaciones sexuales también eran consideradas de esta índole y fueron ampliamente sancionadas: “Arenas fue casi siempre un marginal. Su existencia implicaba de por sí un cuestionamiento de la moral del régimen” (Machover, *Memoria* 14). Asimismo el sólo hecho de escribir o pensar de forma diversa a la línea de pensamiento revolucionaria convirtió en marginales a varios escritores, a partir de las “Palabras a los intelectuales” discurso dirigido por Fidel Castro en 1961 en el que emitió su famosa frase: “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”. “Los escritores, artistas y creadores en su conjunto iban a tener que tomar posición a favor o en contra de la doctrina política vigente, sin la más mínima posibilidad de crítica. Diez años más tarde estalla el «caso Padilla»” (Machover, *Memoria* 13).

Por su parte, a Reinaldo Arenas seguir existiendo libremente le resultó cada vez más difícil, tras meses de ser perseguido y asediado, fue finalmente apresado; pero esto no bastó para

acallarlos, desde la prisión continuó escribiendo y consiguió sacar varias de sus novelas a través de algunos amigos. En su poema “Autoepitafio” da cuenta de las calamidades por las que transitó:

Conoció la prisión, el ostracismo,
el exilio, las múltiples ofensas
típicas de la vileza humana;
pero siempre lo escoltó cierto estoicismo
que le ayudó a caminar por cuerdas tensas
o a disfrutar del esplendor de la mañana (Arenas 1989 151).

Al salir de prisión era un apestado en su propio país, nadie le dirigía la palabra, a nadie podía pedirle ayuda. La hostilidad afuera de la cárcel fue peor que la que sufrió dentro de ella, según Jacobo Machover: “fue víctima de un ostracismo feroz. Su rebelión desenfrenada lo llevó a tener que asumir cierta marginalidad, incluso en Estados Unidos, por su intransigencia frente al régimen y a algunos sectores del exilio que, a su parecer, mantenían cierta complacencia con el castrismo” (*Memoria* 14).

Es en 1980 cuando, de manera casi clandestina, aprovechando el éxodo masivo del Mariel, Arenas puede abandonar la isla. Una vez establecido en Nueva York, fundó una revista que llevaba el emblemático título: *Mariel*. De esta forma crea una comunión intelectual y política con los cubanos que, al igual que él, escapaban de la isla en el mismo momento y por los mismos medios; será alrededor de esta revista que un grupo de escritores se aglutina para producir su propia reescritura de la tradición, pero una reescritura que invierte la lógica con la cual se constituyen las literaturas nacionales. No más un canon que se constituye a través de la exclusión de ciertas temáticas, obras y autores, sino un canon precisamente para esas temáticas, obras y autores excluidos, expulsados de la literatura nacional. Un anticanon que se apropia del santo grial de la literatura nacional, la figura tutelar de Martí, convirtiéndola también en una figura excéntrica y marginada.

Resta decir que para Reinaldo Arenas el exilio no resultó un sitio confortable, por el contrario, fuera de su país tuvo que soportar, de igual manera innumerables actitudes de rechazo; donde pensaba hallar solidaridad, encontró desconfianza, incompreensión y hostilidad. Por otro lado, en lo concerniente a su obra, una vez en el extranjero, su capacidad de creación metafórica mermó; no así sus obsesiones políticas: espiritualmente Arenas seguía gritando contra toda clase de injusticias, clamaba venganza en contra del régimen que aniquiló gran parte de su vida.

Arenas quien siempre soñó con ser libre, se escapó por la ventana de la imaginación, para crear y crearse en otros mundos posibles. Si su poesía que en todo momento se desborda, es una metáfora del mar: un vaivén de nombres y ritmos que ondulan a contracorriente.

Su voz, a la que intentaron tantas veces enmudecer, consigue, finalmente, fundirse con el permanente estallido del mar.

Bibliografía

Arenas, Reinaldo (1989). *Voluntad de vivir manifestándose*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

_____ (2001). *Inferno (poesía completa)*. Pról. Juan Abreu. Barcelona: Lumen.

Machover, Jacobo (2001). *La memoria frente al poder : escritores cubanos del exilio :*

Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas. Valencia: Universitat de València.

LEONARDO PADURA Y LA REBELIÓN DEL “HOMBRE NUEVO” EN CUBA

Dr. Ricardo López Muñoz
Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile

Dentro de la obra de Leonardo Padura, su tetralogía *Las cuatro estaciones*, conformada por las novelas *Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras*, y *Paisaje de otoño*, ofrece una oportunidad casi inédita de observar y comprender la sociedad cubana en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX. Localizadas en 1989, su principal personaje, el detective Mario Conde, sus amigos, y las circunstancias que uno y otros viven, reflejan un período de la historia de la isla marcada por las consecuencias económicas, sociales y culturales de una revolución que desde su inicio se quiso definitiva e infinitamente superior al capitalismo.

No está demás recordar que el socialismo fue la nueva sociedad que fundaría la Revolución cubana a partir de 1961. En esos términos, constituía un proceso y un objetivo descolonizador, que debía abarcar todos los campos, objetivos y subjetivos, de la sociedad que comenzaba a enterrarse en ese momento. Los recursos para esta tarea eran variados: desde el pensamiento inapelable de Marx, Engels y Lenin; a los que se sumaban como referentes ideológicos y de conducta José Martí y todo el panteón de reconocidos patriotas cubanos, desde Atuey hasta el último combatiente caído en la guerra contra el dictador Fulgencio Batista; hasta el referente de la Unión Soviética.

Sin embargo, para la titánica tarea de enterrar el capitalismo y construir la nueva sociedad era también fundamental la creación de una Vanguardia, que reuniera lo mejor y más granado de los individuos llamados a dirigir este doble desafío. Sin ellos no sería posible alcanzarlos. Cada uno de sus miembros debía ser, a decir del Che Guevara:

(...) un individuo que ha alcanzado el suficiente desarrollo político como para poder interpretar las grandes directivas emanadas del poder central, hacerlas suyas y transmitir las como orientación a la masa, (...) de disciplina ideológica y administrativa, (...) cuya fidelidad está probada y cuyo valor físico y moral se ha desarrollado al compás de su desarrollo ideológico, de tal manera que está dispuesto siempre a afrontar cualquier debate y a responder hasta con su vida de la buena marcha de la Revolución (Guevara 2004a 243).

Esta Vanguardia era fundamental para el éxito de la Revolución. La sociedad convocada a construir el socialismo estaba permeada por el individualismo, el egoísmo y la evasión, propios del capitalismo. Por lo tanto, la construcción del socialismo requería no sólo de cambios económicos y estructurales, sino también de un cambio en la mentalidad de todos. No habría socialismo sin un efectivo “hombre nuevo”, plétórico de nuevos valores. Más aun, este hombre nuevo demandaba de una construcción permanente, a cargo, por supuesto, del “...grupo de vanguardia (...) ideológicamente más avanzado que la masa...”, dispuesto a “...ir al sacrificio en su función de avanzada...” Sus miembros serían los encargados de la “masa”, cuyos elementos deberían “...ser sometidos a estímulos y presiones de cierta intensidad (...) ejerciéndose no sólo sobre la clase derrotada, sino también individualmente, sobre la clase vencedora” (Guevara 2004b 418-419).

¿Qué significó en el largo tiempo para el común de los cubanos la idea e implementación de esta Vanguardia y la imposición del relato acerca del “hombre nuevo”? Allí es donde la tetralogía de Padura se transforma en un amplio testimonio de sus consecuencias, particularmente en una generación ya adulta, que casi han nacido con la Revolución, como parecen ser los personajes de las novelas y sobre todo su principal protagonista, Mario Conde. Éste actúa desde el poder (es policía), y aunque no pretende ser un hombre nuevo, su labor detectivesca está respaldada por una institucionalidad –la Central de Policía- cuya tarea es defender aquel orden social en donde finalmente impera este “hombre nuevo”. Sin embargo, los crímenes que debe

resolver trasuntan el resquebrajamiento de una propuesta cultural que parece condenada al fracaso desde su origen.

En *Pasado perfecto* debe investigar el asesinato de un viceministro –Rafael Morín-, alguien que ha conocido en su adolescencia, como estudiante en el Preuniversitario. Desde entonces lo percibe sospechosamente intachable: dirigente oportuno, políticamente correcto, siempre en ascenso. A través de sus pesquisas el detective descubre que ya adulto, es apreciado por ser trabajador, generoso y autocrítico. Es aparentemente un “hombre nuevo”, que sin embargo es corrupto, y ante la inminencia de ser descubierto intenta escapar de Cuba en componendas con otro sujeto de su mismo estatus, quien finalmente lo asesina. A lo largo de su investigación, Mario Conde no olvida el lugar que ha ocupado en su pasado este “hombre nuevo”: ha sido el dirigente que reprime a los estudiantes del Preuniversitario que participan de la “escuela al campo”²³⁰, cuando se rebelan ante las exigencias del director; es el que va a censurar la libertad literaria de los jóvenes que se atreven a escribir en una revista estudiantil; y es el que hasta le arrebató la chica de la cual el futuro detective está enamorado. De alguna manera el joven Mario Conde ha sido una víctima de este hombre nuevo. Él ha sido parte de la “masa” sometida “...a estímulos y presiones de cierta intensidad”, por el ahora asesinado.

En la siguiente novela, *Vientos de curesma*, el detective debe resolver el asesinato de una “mujer nueva”: Lisette Núñez. Esta vez se trata de una joven profesora, nacida en la Revolución, que tiene un expediente tan intachable que Conde se pregunta: “¿Cómo es posible en diez años de vida no tener un solo olvido injustificable, no cometer un solo error, ni siquiera cagarse en la madre de nadie?” (Padura 2001 36) Sin embargo, la investigación de su muerte visibiliza fenómenos desconocidos en la vida del detective, y en los que está involucrada la asesinada: la droga entre los jóvenes, el soborno entre profesores y estudiantes, las mafias. También en este caso sus pesquisas lo remiten a su pasado. Lisette ha sido profesora de su antiguo Preuniversitario. Allí descubre que sus alumnos tienen conductas marcadas por una ética no muy distinta de la que practicó en su adolescencia: la lealtad entre los amigos, no ser “soplón”, y si es necesario engañar para obtener buenas notas. En definitiva constata que debajo de la máscara del hombre nuevo, al fin presente en las nuevas generaciones, siguen imperando aquellas formas conductuales que estaban llamadas a ser barridas por la nueva sociedad. La “masa” –los jóvenes- y el “hombre nuevo” –la profesora asesinada- aparecen interactuando a través de la corrupción, la droga y la delincuencia.

La saga de Mario Conde continúa en *Máscaras*, novela en la que debe investigar el asesinato de un travesti, hijo de un connotado dirigente de gobierno y uno de sus representantes a nivel internacional. Se trata de un indudable miembro de la Vanguardia, de otro “hombre nuevo”, que sin embargo no puede tolerar la opción sexual de su hijo, al que termina asesinandolo. La investigación del crimen conduce al detective a entrevistarse varias veces con un dramaturgo homosexual, Manuel Marques, a todas luces sujeto a censura durante el denominado “Quinquenio gris”²³¹, quien le muestra las consecuencias de su condición: algo inaceptable dentro de la nueva sociedad. Por su intermedio descubre además un mundo que hasta entonces le ha sido vedado, invisibilizado, y por supuesto reprimido: el de los homosexuales. Al mismo tiempo, Mario Conde, alarmado, observa algo que ya se insinúa en la novela anterior: el derrumbe de la Central de Policía. Él y todos sus colegas están siendo investigados por corrupción. Incluso su jefe, a quien admira por su ética. De alguna manera, en la trama de la novela, todos están siendo partícipes del derrumbe de un mundo propuesto, donde solo algunos lo disfrutaban mientras otros son sus víctimas, pero donde ninguno parece creer en él.

²³⁰ A partir de 1966 en Cuba fue política la movilización masiva, sistemática y organizada de los estudiantes a realizar, por períodos de un mes, trabajos en áreas rurales. A esta movilización se le denominó “La escuela al campo”. Esta política estaba orientada –como no- a la formación del “hombre nuevo” entre los jóvenes. Al respecto ver a (Figueroa 1974).

²³¹ El “Quinquenio gris” refiere a la etapa en que, -a partir de 1971 y hasta 1976- la creación artística cubana estuvo sujeta a una fuerte censura por parte de la institucionalidad cultural. El contenido de ciertas obras fue considerado poco expresivo del “momento histórico” que se vivía, o reflejo de una alienación propia del capitalismo. En el período también fue puesta en duda la “integración revolucionaria” de varios artistas y escritores. Entre los criterios para juzgarlos se consideró incompatible con la condición de revolucionario la homosexualidad. Para conocer mejor el período del “Quinquenio Gris” ver a (Fornet 2007 y del Valle 2009).

Por último, en *Paisaje de otoño*, el detective debe investigar el asesinato de un individuo de confianza de la Vanguardia, que había desertado a los Estados Unidos y luego regresado a su país, para terminar asesinado. Alrededor de su muerte aparece una red de "hombres nuevos" corruptos, todos con privilegios, incluso aquellos que han sido defenestrados por las autoridades. Pero además el entorno que cobija institucionalmente a Mario Conde definitivamente se desploma. Sus colegas son detenidos, acusados de corrupción; su jefe -quizá su alter ego- es pasado a retiro, culpable de "no saber" lo que acontecía en la Central de Policía. Para el detective, lo que devela su investigación y lo que acontece en la Central de Policía constituye un colapso del cual trata de salvarse abandonando su oficio y refugiándose en la lealtad de sus amigos. Se tiene la impresión de que solo él y su entorno afectivo son los sobrevivientes de un descalabro donde la "masa" y el "hombre nuevo" finalmente carecen de sentido, porque ni uno ni otro resultan ser lo anhelado hace tantos años atrás.

Sin embargo, su refugio final, siempre presente a lo largo de las cuatro novelas, es un espacio de soledad y frustración. Ninguno de sus amigos parece localizarse en una instancia de integración con la nueva sociedad en la que se desenvuelven. Al contrario, parecen todos vivir resignados a su realidad o urgidos por romper con ella. Su mejor amigo, el Flaco Carlos, está postrado en una silla de ruedas, inválido por una herida de bala recibida cuando fue convocado a combatir en Angola. Algo que para Conde carece de sentido: "Él, *que nunca había pensado en guerras, (...) precisamente él había recibido aquella bala sin remitente, dirigida por un ser sin rostro, y disparada por un odio que él nunca había sentido ni compartido*" (Padura 1998 158-159). Candito el Rojo, que ha llevado una vida al borde de la delincuencia, sólo se distancia de ella acercándose a la fe: "¿No es mejor rezar y cantar un poco, eh, Conde, y pensar que hay alguien en alguna parte que solo te exige que tengas fe y que seas bueno?" (Padura 1998 88). Miki Cara de Jeva es un escritor mediocre, "Sin embargo, su carnet de la Unión de Escritores lo calificaba así: escritor. Y cada tarde Miki se refugiaba en el bar de la Unión a beber unos rones que, pensaba el Conde, en rigor no le pertenecían" (Padura 2012a 60). El Conejo, es un historiador que finalmente no hace historia, y que "todavía sigue pensando si no matan a Maceo o si los ingleses no se van de La Habana y esas tragedias históricas que él inventa" (Padura 2012b 42). Andrés, el médico que quizá ha alcanzado todo lo que se podía aspirar en la nueva sociedad, sin embargo se propone emigrar a los Estados Unidos porque ha descubierto "Esa sensación horrible de descubrir que no sabes cómo has llegado hasta donde estás, pero que estás en una parte que tú no querías" (Padura 1998 249). Y hasta su novia esquiva, Tamara, que ha vivido rodeada de privilegios, vive con miedo "A sentirme más vacía. (...) a no vivir mi vida, a creer que lo tengo todo porque me he acostumbrado a tenerlo todo y hay cosas sin las que creo que ya no puedo vivir" (Padura 2012b 143).

El mundo en el que finalmente se refugia Mario Conde parece estar conformado por los sobrevivientes de una sociedad que no es lo que debería ser y que no obstante se proclama a los cuatro vientos que *sí es*. Sus frustraciones son enfrentadas por ellos a través de la amistad más profunda, que sobre todo los sumerge en lo cotidiano: en la comida (para todos comer bien y mucho es muy importante), en búsqueda del amor (casi todos están ansiosos de amar y ser amados) y en acceder, en el límite de la legalidad -y en más de una ocasión fuera de ella-, a simples goces mundanos. Todos, en definitiva, escapan a la idea de formar parte del ideal del hombre nuevo. Empero, en la tetralogía de Padura estos personajes no son marginales a la perspectiva del detective de que este sujeto imaginado no existe. Al contrario, la complementan, aunque él sea el más conciente de las especificidades de la sociedad en que viven.

En definitiva, en cada novela se constata que con el pasar del tiempo el discurso acerca del "hombre nuevo" se ha distribuido en la sociedad cubana como un poder que trasunta la ética de las personas. Éste ha sido proyectado sobre todos los individuos como la epístola de un nuevo orden. Sin embargo, conforme a las circunstancias y proyecciones valóricas de las personas, se ha constituido sobre todo en un recurso que les permite darle un soporte discursivo a sus mejores y peores ambiciones. Ciertamente, la idea del "hombre nuevo" no es sólo una prédica lanzada para ser tomada o dejada. Cuenta con una red de espacios sacro santos que reúnen a los sacerdotes de la nueva fe. En la tetralogía, la Central de Policía es uno de ellos, y es la que le permite a Mario Conde contar con una posición de privilegio para visibilizar y reprimir todo ejercicio de poder que involucre recurrir a este discurso.

De hecho, parece llevar una guerra personal contra sus manifestaciones. Sospecha de aquel que es ministro o que ejerce o ha ejercido un cargo importante dentro de la Vanguardia, más aún si uno u otro se encuentran involucrado en un delito. Estos individuos son presentados en las novelas concientes de su impunidad, incluso cuando han sido desplazados del poder que ostentaban. Un ex ministro que a inicios de la Revolución distribuye las casas abandonadas por los emigrados políticos en los mejores barrios de la Habana es interpelado por Mario Conde respecto a la que se auto asigna, y éste le responde con ironía: “Era nuestro turno, al fin y al cabo. Justicia histórica, recompensa por el sacrificio y la lucha, el momento de los desposeídos, ¿no?” (Padura 1998 64). Pero además el personaje tiene en su casa un cuadro de Matisse. Ambas cosas exasperan al detective, por lo que nuevamente lo interpela: “¿...no le parece realmente bochornoso tener en esa pared (...) un cuadro millonario, comprado con su cargo, mientras allá abajo hay gentes que se pasan la semana comiendo arroz y frijoles después de trabajar ocho o diez horas y a veces no tienen ni una pared para colgar un almanaque?”. La respuesta a la pregunta denota la impunidad de quien se percibe aún intocable: “No, claro que no me abochorno. Porque la vida es como dijo el viejo congo: al que le *cocó* le *cocó*... Y al que no le tocó, lástima, pero ése se jodió, ¿no?” (Padura 1998 65).

En rigor, el detective duda de todos los que enarbolan al “hombre nuevo” como recurso de juicio, de evaluación, o de “parametrización” de las personas. Allí caben no sólo los miembros de la Vanguardia oficial, los miembros de la nomenclatura, sino todos los que proclaman estar integrados a la sociedad revolucionaria. En palabras de uno de los personajes alguna vez marginado por su homosexualidad: “...todos los policías por cuenta propia, los comisarios voluntarios, los perseguidores espontáneos, los delatores sin sueldo, los jueces por afición, todos esos que se creen dueños de la vida, del destino y hasta de la pureza moral, cultural y hasta histórica de un país...” (Padura 2012a 105)²³².

Ante un relato acerca del hombre nuevo que se ha desperdigado entre una comunidad que hace de su uso un abuso en función de expectativas y ambiciones individuales, Mario Conde responde con una suerte de contra poder basado en la ética, pero no la de la entrega y del sacrificio, o de la solidez ideológica, sino aquella que surge de la propia lucha contra la omnipresencia del relato acerca del “hombre nuevo”, aquella que comparte con sus amigos, y que le permite vivir como un individuo honesto consigo mismo en medio de la marea avasallante de pruebas y convocatorias al sacrificio en nombre de lo colectivo.

Una expresión cubana recurrente de los años setenta decía que “tu no te perteneces a ti mismo, perteneces a la Revolución”. Mario Conde y su entorno afectivo han logrado pertenecerse a sí mismos, sufriendo a veces las consecuencias de su opción, pero también conquistando y reconquistando su propia ética, como supervivientes de una sociedad que no es lo que alguna vez fue anunciado, pero que es incesantemente proclamada como el horizonte, el único horizonte posible. Su ética le permite atacar, denunciar, y llegado el caso avasallar a quienes, más allá de su posición, enarbolan al “hombre nuevo” para recrear nuevas formas de oportunismo, de privilegios, y de opresión.

De cierta manera, Mario y cada uno de sus amigos han logrado descolonizarse, pero del “hombre nuevo”, y de aquella promesa que tan vehemente y autoritariamente se anunciara en la década de los sesenta. De cierta manera, constituyen un otro “hombre nuevo”, nacido desde el hombre y la mujer común. Por eso también la tetralogía termina con su principal personaje renunciando a ser policía, tal vez como una manera conservarse como lo que es, un individuo lleno de contradicciones, pero aferrado, en medio de todos sus problemas y los de otros, a su ética.

²³² El personaje es Alberto Marqués, que de alguna manera recuerda al dramaturgo Virgilio Piñera, marginado del medio cultural cubano en la década del setenta por su homosexualidad. Al respecto ver (Quezada 2014). También recomendamos leer el testimonio de Eduardo Heras León y su experiencia al ser sometido a crítica su libro de cuentos *Los pasos en la hierba*. Acusado de “contrarrevolucionario”, fue separado de la revista *El Caimán Barbudo* donde trabajaba, expulsado de la Universidad de La Habana en donde era docente, y enviado a laborar en una fábrica. De sus protestas dirá “...No había nada que hacer. No había manera de defenderse. No había forma de acudir a ninguna instancia que, por lo menos, provocara un diálogo, una investigación, una polémica (...) me parecía estar reviviendo los conflictos de José K. en *El Proceso*”. Ver (Heras León 2007). La cita se encuentra en la página 11.

Bibliografía

- Guevara, Ernesto (2004a). “El cuadro, columna vertebral de la revolución”. En Ernesto Guevara, *Obras Escogidas*, Santiago de Chile, Editado en Digital por Resma, p. 242-245.
- Guevara, Ernesto (2004b). “El socialismo y el hombre en Cuba”. En Ernesto Guevara, *Obras Escogidas*, Santiago de Chile, Editado en Digital por Resma, p. 413-425.
- Figueroa, Max; Prieto, Abel; Gutiérrez, Raúl (1974). *La Escuela Secundaria Básica en el Campo: una innovación educativa en Cuba*, París, Editorial de la UNESCO.
- Padura, Leonardo (2001). *Vientos de cuaresma*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Fornet. Ambrosio (2007), “El quinquenio gris: revisitando el término”, Conferencia en Casa de Las Américas, La Habana, 30 de enero de 2007, <http://www.criterios.es/pdf/fornetquinqueniogris.pdf>.
- del Valle Casals, Sandra (2009), “Revolución, política y cultura”, en *Perfiles de la cultura cubana*, n° 3, enero-septiembre del 2009, La Habana, Instituto Cubano de Investigación Juan Marinello.
- Padura, Leonardo (2012a). *Máscaras*, Buenos Aires, Tusquets Editores.
- Padura, Leonardo (2012b). *Pasado perfecto*, Buenos Aires, 2ª edición, Tusquets Editores.
- Padura, Leonardo (1998), *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Quezada, Homero (2014). “Persona y representación: Virgilio Piñera en *Máscaras* de Leonardo Padura”. En *Cuadernos Americanos* 148, México, 2014/2, p. 105-114.
- Heras León, Eduardo (2007). “El Quinquenio Gris: testimonio de una lealtad”. Conferencia leída por su autor, el 15 de mayo de 2007, en el Instituto Superior de Arte (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios. <http://www.criterios.es/pdf/herasleonquinquenio.pdf>.

**POST-ORIGENISMO EN LOS NOVENTA.
APUNTES SOBRE ANTONIO JOSÉ PONTE**

**Dra. Guadalupe Silva
Universidad de Buenos Aires / CONICET**

Empiezo con una fecha: 1994.

En 1994 se realiza en La Habana el Coloquio Internacional sobre la revista *Orígenes* con motivo del cincuentenario de su creación. La Cátedra “José Lezama Lima” convoca por este motivo a un encuentro en colaboración con instituciones como la Fundación Pablo Milanés, el Ministerio de Cultura y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. En este marco celebratorio y de forma aparentemente imprevista, un grupo de escritores decide abrir la polémica sobre un aspecto particularmente sensible: la apropiación oficial del origenismo y su canonización luego del largo desprestigio en el que se había sumido a la revista entre fines de los sesenta y principios de los ochenta. Antonio José Ponte, Víctor Fowler, Rafael Rojas, Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas y Damaris Calderón denunciaron la utilización autoritaria del legado origenista por parte del Estado, argumentando “la necesidad de liberarse de las determinaciones que entraña una teleología nacionalista a la cual subyace, paradójicamente o no, una hegeliana Historia de la Libertad” (Díaz 332). El origenismo constituía para ellos un ejemplo claro de cómo el discurso estatal podía subsumir todo acontecimiento histórico en un metarrelato único, incluso cuando, como en este caso, se trataba de un programa intelectual en varios aspectos divergente del revolucionario. El congreso de 1994 puede tomarse así como un punto de referencia tanto en la historia del origenismo dentro de Cuba, como de las discusiones cubanas en torno al monolingüismo del Estado.

¿Por qué esa fascinación con la literatura de los años cuarenta y cincuenta por parte de escritores formados dentro del socialismo que de hecho intentaban discutir con la presente cultura socialista? Ningún revisionismo debate con el pasado en sí sino con la interpretación de ese pasado, y en especial con las formas dominantes de administrar la memoria colectiva. El salto de estos escritores hacia los años cuarenta y cincuenta era entonces una forma de abrir el discurso público sobre la memoria en un sentido polémico. Debatían, muy particularmente, con la versión expurgada del origenismo incorporada al canon nacional por intelectuales como Cintio Vitier (1990). No voy a detenerme en las circunstancias que llevaron a esa recuperación oficial del origenismo que, como se sabe, estuvo ligada al giro nacionalista de la política cultural ante la caída del régimen soviético. Sí quiero detenerme en el tono polémico de la respuesta frente a esa reapropiación oficial. Tal vez ningún título dentro del Coloquio de 1994 haya sido más gráfico en este aspecto que el de Rolando Sánchez Mejías: “Olvidar Orígenes”. ¿Se trataba, en efecto, de “olvidar” aquello o más bien de *activar* el uso de la memoria? Como señala Duanel Díaz, la verdadera propuesta de ese texto no era dejar atrás el origenismo sino tomar consciencia de sus “trampas”, las trampas de su teleología (Díaz 335). “Olvidar Orígenes” era, más que una consigna a seguir, un gesto a imitar, una declaración de desobediencia.

Antonio José Ponte, en cuyos textos nos vamos a detener aquí, dedicó varios ensayos a José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lorenzo García, Vega, Eliseo Diego y Cintio Vitier. De hecho la mayor parte de sus ensayos de los años noventa puede considerarse atravesada por aquellos espectros del origenismo. También en su caso se podría hablar de un intento simultáneo de tachadura y recuperación, aunque más que de “olvidar” se tratara, diría yo, de retornar a ciertas páginas de *Orígenes* para leerlas de otra manera y así mostrar la posibilidad de otro origenismo, uno cuando menos diferente, hilvanado por nuevas citas, por otros énfasis y distintos subrayados. En *El libro perdido de los origenistas* (2002), Ponte manifiesta su deseo no de olvidar a Lezama, sino de recuperarlo mediante una redención a contrapelo: salvándolo de su misma canonización. El gesto nos recuerda al Piñera de *La isla en peso*: “Todavía puede esta gente salvarse del cielo”

(Piñera, 39), pues se trata justamente de liberar a Lezama del pesado “abrigo” que le impone la protección oficial:²³³

[P]ublico estas páginas para ayudar a que la obra y vida de José Lezama Lima no resulte tan mal administrada como la de José Martí. Para que no echen a perder a futuros lectores las páginas de Orígenes. Porque la verdadera pérdida del libro no está en su desaparición, en su censura. Llega, no cuando los inquisidores ordenan la fogata, sino en el momento en que frases entresacadas de esos libros negados pasan a formar parte del sermón de los inquisidores y fortalecen la digestión de la ortodoxia. (Ponte 2004: 13)

Volver a Lezama o volver a Orígenes, leerlos de otra manera, sería entonces preservarlos de la lente interpuesta por una mirada leal a la ortodoxia. Sería abrir la posibilidad del disenso al habilitar el juego de la lectura (un modo de “revivir” los textos fosilizados), e incluso retomar aspectos de aquella literatura proveniente de un “antiguo régimen” anterior a la transformación revolucionaria. Por ejemplo, la figura del hombre de letras que rehúsa tratos con el poder. O la del hedonista de la cultura. O la del émulo antillano de un dandismo intolerable para una moral del sacrificio. Esto se puede ver no solo en los textos en los que Ponte lee directamente a Lezama y otros origenistas de una manera francamente provocativa, sino también en aquellos en los que están implícitas estas figuras del letrado y las bellas letras. Quisiera tomar nota de estos aspectos en tres libros de Ponte escritos en la década del noventa: *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), *Las comidas profundas* (1997) y *El libro perdido de los origenistas* (2002). Debido a la brevedad de esta comunicación, me voy a concentrar en aspectos muy puntuales de estos textos. En el primer caso, la referencia a Montaigne, en el segundo, a la metáfora del alimento, y en el tercero, a la del libro.

Montaigne, el ensayista

¿Qué significa identificarse como un seguidor de Montaigne? Ante todo equivale a definirse como un ensayista, puesto que Montaigne, como es sabido, fue el creador del género a fines del siglo XVI. Ahora bien, decirse “ensayista” a través de Montaigne no es simplemente definir el género por una perífrasis, sino también colocarse dentro de una particular situación enunciativa. En los años noventa, el ensayo cobra en Cuba un renovado auge en tanto género a la vez polémico y reflexivo (Basile). En su primera contribución a la revista *Encuentro* (1996-2009), Rafael Rojas hace una defensa del género precisamente por estas condiciones discursivas, que liga a la tarea –según él entonces urgente– de trazar una relectura crítica del nacionalismo revolucionario:

La revisión de la forma histórica actual del Estado, que ha sido presentada – teleológicamente– como el completamiento político de la identidad cultural, suscita una relectura de la nación misma. Y el ensayo ha sido, desde los textos fundadores de Montaigne y Bacon, ese género propicio para el examen de conciencia, esa construcción reflexiva que da fe del tránsito entre una y otra imagen del tiempo. Por eso el testimonio más elocuente del cambio cultural de la isla es el que articulan los ensayistas. A pesar de que, debido a su transparencia, el ensayo es también la forma textual más desprotegida, más expuesta al dedo de la censura.

Tal vez sea el ensayo –y no la poesía o la narrativa– la composición que más se acerca a formular una poética generacional, por esa promiscuidad literaria, esas facultades centáuricas, que Alfonso Reyes veía en este género. (Rojas 43)

²³³ La figura del abrigo como metáfora de la investidura sacralizadora aparece en “El abrigo de aire”, ensayo de Ponte sobre José Martí incluido en *El libro perdido de los origenistas*.

Por su forma abierta, por su maleabilidad retórica y por destinar todos sus recursos al despliegue de ideas, el ensayo es el género idóneo para debatir con las formas cristalizadas del discurso social. Es por esto que Rojas, entre otros, reconoce en el ensayo un instrumento que permite reponer en la escena intelectual un tipo de enunciador que había sido expulsado de las letras cubanas desde que el Estado revolucionario desarticulara las mediaciones públicas del campo intelectual: “Hablar, hoy, de grupos intelectuales en Cuba, de una ciudad letrada, es aferrarse a una ficción estéril [...] en la Revolución el espacio público se cierra y las poéticas literarias deben eludir otro vínculo que no sea el de las redes –visibles o invisibles– del poder” (Rojas 42). Ese intelectual orgánico al que alude Rojas no podría ser, propiamente hablando, un ensayista, en la medida en que debe limitar las derivas personales de su opinión privada en favor del discurso oficial. Los ensayos de Montaigne tenían por el contrario la particularidad de situar la opinión personal en el centro de los más variados asuntos, desde la educación de los hijos o el uso de las palabras hasta las postas de camino y los dedos pulgares. La novedad de este tipo de discurso al que Montaigne llamó *essai* (literalmente “ensayo” en el sentido de poner a prueba, sopesar, examinar) se comprende al leer “De la experiencia”, donde el humanista justifica su método mediante una defensa de la provisoriedad del conocimiento y un rechazo de los sistemas escolásticos, a los que reprocha su pretensión de universalidad: “Concédesse autoridad de ley a infinidad de doctores, a infinidad de decretos y a otras tantas interpretaciones. ¿Vemos sin embargo un final a la necesidad de interpretar?” (Montaigne 340-341). En la imagen que da de sí Montaigne cultiva la modestia sistemática; hace grabar en su escudo el lema *Que sais je?* (*qué sé yo*), como cifra de su postura ante el poder del conocimiento. Hay que pensar además que él escribía sobre el trasfondo de las guerras de religión, en un momento políticamente álgido del reformismo protestante. Escribía buscando los instrumentos que le permitiesen escapar del dogmatismo. En el siglo XX, intelectuales como Jean Starobinski (1998) van a ligar la importancia histórica de Montaigne como creador del ensayo al compromiso ético que deriva de limitar los alcances de la ley a través de un pensamiento conjetural y cauteloso. No solo Starobinski, sino entre muchos otros también Adorno (1962) va a reconocer en el género del ensayo una herramienta poderosa contra el autoritarismo.

En todos estos aspectos Ponte es, en efecto, un continuador de Montaigne. El primer capítulo de *Un seguidor de Montaigne...*, titulado “Ciudades del origen”, recrea el mismo gesto de estupor que podía verse en el humanista frente a la inconmensurabilidad del universo. “Durante un tiempo, no sé si de meses o de años, me pregunté por el comienzo del mundo”, escribe Ponte al inicio del libro. Según él esta pregunta solo podía llevarlo a dos límites morales, la locura o la soberbia. Pero logra sortear los extremos por el camino de la duda y, más modestamente, hace a un lado la pregunta por el universo para interrogar sus propios orígenes familiares. Llega así a una conclusión tan simple como lapidaria: en la búsqueda del origen no se encuentra sino el azar: “Un mínimo desencuentro entre mi padre y mi madre y se perdía todo” (37). Todo aquello que a posteriori parecerá necesario podría haber sucedido de otro modo, en sus inicios. Podría *no* haber sido. Esta mínima reflexión le alcanza para introducir la sospecha sobre los fundamentos de cualquier teleología, cualquier concepción de la historia humana que le asigne una causa y sentido final. Es un ademán del más puro ensayismo en el estilo de Montaigne: plantear una cuestión filosófica, acudir a los maestros, desechar a los maestros, buscar en la experiencia próxima y extraer una lección basada en los datos (humildes) del saber individual.

“La Habana de *Paradiso*”, otro capítulo de este libro, habla también de la ciudad y sus orígenes. El texto pasa de un tema a otro sin que parezca claro hacia dónde va, hasta que finalmente se descubre –o se cree entender– que sigue el mismo andar caprichoso del *flâneur*, figura a la que remite el propio texto en cierto punto. El texto emula al paseante urbano que, como el ensayista, liga indisolublemente la escritura a la experiencia. Es sabido que el *flâneur* se desplaza por las calles libremente, sin la pretensión de agotar el mapeo de la ciudad. No busca el punto de vista panorámico sino la perspectiva próxima, la sorpresa detrás de una columna, tras un pasillo o a la vuelta de la esquina. La ciudad y la curiosidad del *flâneur* son una misma cosa, y así también se describe Ponte como lector. Se muestra como un lector azaroso que hojea libros sin planes previos. No como alguien que lee sistemáticamente, como haría Carpentier –lector de obras completas– sino como quien que toma y deja, olvida con facilidad, guarda volúmenes sin tocar o relee según sus preferencias, tan solo para sentir el placer del tiempo que transforma las palabras.

Es de esa forma que Ponte recorre la ciudad y dibuja sus itinerarios. “La Habana en *Paradiso*” menciona más de una vez el trabajo de triangulación con el que los topógrafos demarcan el territorio de una ciudad. Y en verdad el propio ensayo traza sus triangulaciones. La última se compone de tres figuras capitales: Baudelaire, Benjamin, Lezama. El poeta de la ciudad corrupta, el ensayista de los pasajes y el novelista de *Paradiso*. Ese triángulo podría leerse como un mapa íntimo de Ponte, el mapa que lo enmarca como lector de la ciudad lezamiana. En la visión de Ponte, aquella ciudad también surgía del capricho, el gusto de recorrer y recordar. La ciudad-paraiso no se parecía en nada a la familia-nación continua y homogénea que van a delinear tanto Cintio Vitier como su esposa, la poeta Fina García Marruz. La ciudad de Lezama deriva de la primera persona, es una extensión de su mano. La de los otros aspira a un ideal y no deja de ser idealizante. Ponte sustrae al autor de *Paradiso* de ese lugar modélico y lo lee con sus propios subrayados, no solo para marcar los caprichos de Lezama, sino también los suyos. Recorre sin el afán de una comprensión total, hojea sus páginas favoritas, relea *Paradiso* a su gusto, de otra manera.

El gusto

La metáfora del alimento y junto con ella la del gusto, presiden el siguiente libro de ensayos, *Las comidas profundas* (1997). El título parece aludir al libro publicado cien años antes por André Gide, *Los alimentos terrestres* (*Les nourritures terrestres*, 1897), una oda a la sensualidad y el arte de vivir que también era a su vez un libro de viajes, en el que la comida se unía al apetito de sensaciones nuevas. La alusión a este libro que festejaba la abundancia del mundo es la primera ironía de Ponte. Ya que los siete ensayos de *Las comidas profundas* se componen a partir de una escena de escritura en la que el autor se autorrepresenta con hambre, escribiendo obstinadamente sobre una mesa vacía en cuyo mantel se ven estampadas las imágenes de los alimentos de los que carece. El fondo de esta escena es la carestía del Periodo Especial, un momento en el que efectivamente escaseó la comida en Cuba. Aunque esa tremenda crisis de los primeros años noventa es introducida en el texto a través de la propia escena de escritura —en la que se perfila además la soledad cubana tras la desaparición del campo soviético—, el objeto de su libro no es tan solo esa denuncia de la pobreza y el aislamiento, sino la relación entre el deseo y la producción discursiva, una relación mediada por figuras propiamente estéticas y retóricas tales como las del gusto y la sustitución metafórica. Escribir sobre comidas en tiempos de carestía es ante todo *sustituir* los alimentos reales por otros imaginarios. Ponte descubre incluso una rica tradición cubana de desencuentros entre lo soñado y lo real, empezando por *El espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa (1608) hasta llegar a las exuberancias del neobarroco lezamiano y sarduyano. La ironía es que tanto la tradición nacional de la cornucopia como esa misma riqueza de tradiciones imaginarias se despliegan sobre una mesa vacía en la que la comida es apenas un estampado sobre el mantel de hule. ¿Qué surge de esta situación? Una espera de siete ensayos. Como si se dijera: el tiempo de la creación literaria.

La relación del hambre con el tiempo, o sea con el tiempo de la espera, recorre todo el libro. El hambre se parece a la obligación de comer en el sentido de que ambos suprimen la fugacidad de las horas. La obligatoriedad de la ingesta, tan típica de la infancia, hace del tiempo una forma de prisión: “la tortura del tiempo que no pasa, el tiempo del castigo, el presente” (Ponte 2010: 18). El niño que cierra la boca frente al padre que pretende convencerlo de que *hay* que comer, esta poderosa imagen de subyugación amorosa, sugiere la fugaz entrada al ensayo de otra imagen, la de un Estado queriendo nutrir al hombre nuevo sin reconocer la importancia del apetito, ni la íntima relación entre el deseo y la desobediencia. El ensayo, en contrapartida, se pasea a gusto por una gran tradición de excentricidades culinarias: la piña de Carlos V, los caprichos gastronómicos de la marquesa de Mont-Roig, la devoración de zapatos en un Londres libertino. Todas estas postales de riqueza no hablan, en realidad, del valor nutritivo de la comida (la parte “útil” del alimento), sino del placer exclusivo del gusto, la fantasía y aun el antojo (lo “dulce”, diría Horacio, de la poesía). Se refieren en definitiva al deseo, sin el cual el acto de comer resultaría tan imposible como el de copular —fantástica utopía de una comunidad enteramente racional, sin caprichos ni apetitos—. La relación de la comida con el erotismo convoca, por

supuesto, a Lezama y su gran estómago de ballena: “Desde su propia hambre, desde la marginación y la pobreza, confió en que el hombre era la boca principal. Soñó que toda naturaleza servía al apetito del hombre y que, al comer, el bosque le penetraba por la boca” (Ponte 2010: 26). El apetito se torna pues intensamente erótico, se metaforiza él mismo y fluye hacia otros contextos. Se manifiesta, en fin, como hambre de cultura.

Paisajes de abundancia, lujuria devoradora. Parece contradictorio que quien escribe esto y emula aquel apetito colosal con su recorrido por exóticos manjares, se presente casi como un asceta: “El que escribe sobre la mesa con mantel de comidas dibujadas parece tan desprovisto de materia como si se dispusiera a un ejercicio de recogimiento” (Ponte 2010: 39). El ensayista que así se presenta llena su magro estómago y su dilatado tiempo –ambos vacíos– con palabras, se sustrae a la necesidad que lo deshumanizaría y preserva así no solo su gusto, sino mejor aún: su *buen gusto*, como un gran señor empobrecido sin otra riqueza que su cultura. Tanto Lezama como Gide y Montaigne son figuras de ese goce literario. Todos ellos eran hombres de letras, hombres manifiestamente “cultivados” en el sentido específico de la metáfora, o sea sustraídos a la feracidad de la naturaleza.²³⁴ Pese al vacío de su estómago, el escritor que se autorrepresenta inclinado sobre el mantel, soporta el hambre aferrándose a las imágenes incorpóreas de la literatura, resistiendo a su vez la parte desesperada de su cuerpo. Volvemos a encontrarnos así con esa figura de la que partimos: la del hombre de letras como personaje que se hurta a las urgencias del presente. Alguien que se dispone “a un ejercicio de recogimiento” desoyendo el llamado del “mundo”, el espacio –en Cuba– de las exigencias políticas.

La metáfora del libro

El libro perdido de los origenistas termina de cerrar esta figura. Pero ¿qué significa exactamente el título? ¿Es el libro que *perdieron* los origenistas, el libro perdido *sobre el que escribieron* los origenistas o el libro nunca escrito *sobre* los origenistas? La ambigüedad no hace más que subrayar en todos estos casos la existencia de una falta. Lo “perdido” señala algo inacabado, imperfecto. Una carencia imprecisable que no solo sugiere la imposibilidad del “lleno”, en el aspecto que fuere, sino que a su vez introduce una figura tan cara al discurso origenista como al de la Revolución: la de una comunidad plena de forma y de sentido. La figura va tomando distintos significados a lo largo del texto de Ponte. Remite a la “súmula nunca infusa de excepciones morfológicas” de *Oppiano Licario*. A cierto episodio de una novela de Eliseo Diego. A la poesía “maldita” de Casal. A la negatividad-negada de Virgilio Piñera. Al abrigo perdido de Martí... Pero sobre todo remite polémicamente a Cintio Vitier y su obsesión con la teleología de la nación cubana, en cuyo centro “solar” sitúa a José Martí como Palabra Absoluta. La referencia al “libro” –así referido, en singular– lleva a pensar en el simbolismo occidental y judeocristiano del Libro como suma de todo saber. Vale recordar que Cintio Vitier tradujo en la revista *Orígenes* el texto de Mallarmé, “Una tirada de dados no abolirá el azar”, poema hermético sobre la utopía de una lengua absoluta. Lo “perdido” en el texto de Ponte no apunta sin embargo tanto al mito mallarmeano del Libro Total como a la totalización que pretende la ideología: el “lleno” del Estado ocupándolo todo. A ese lector monológico que “entresaca” frases de los libros para hacerlas formar parte del “sermón de los inquisidores”, según dice Ponte en el prólogo (2004: 13), aquí se le opone un lector que privilegia lo fragmentario y subraya en todo caso la deriva de

²³⁴ Señala Auerbach que Montaigne expresa la transición entre la vieja cultura caballeresca y el ideal moderno del hombre cultivado –tan claro, por cierto, en Lezama y su modelo de “señor barroco”–. Durante el siglo XVI, explica Auerbach, “[s]urgió la capa de las que más tarde fueron llamadas gentes ‘educadas’. Y como ésta se reclutó entre los círculos más influyentes, social y económicamente, para los cuales la buena educación y las maneras, la amabilidad en el trato, el tacto en el manejo de los hombres y la presencia de espíritu eran más importantes que cualquier competencia de especialista; como en dichos círculos, aun cuando fueran de procedencia burguesa, dominaban todavía conceptos de valor aristocráticos y caballerescos que fueron reforzados por los ideales antiguos del humanismo [...] por todas estas formas se produjo una especie de subordinación y menosprecio de la especialización. [...] Por algo fue Montaigne el primero en escribir para la capa de ‘educados’ que acabamos de describir; con el éxito de sus *Essais*, el público de los cultos se hace presente por primera vez.” (Auerbach 287-288)

las interpretaciones. Precisamente era éste el tipo de lector que Montaigne defendía en sus ensayos ante las pretensiones escolásticas de los *savants*: “Yo, que no veo en ellas [las ideas] más que lo que me dice la práctica, sin regla, presento las mías de modo general y a tientas. Como aquí: escribo mi pensamiento en artículos descosidos, como cosa que no puede decirse de una vez y en bloque” (Montaigne 351).

Apuntar a “lo perdido” significa, pues, en el caso de Ponte, ejercer un modo particular de lectura. Supone acercarse a los textos en tanto textos y traerlos, como dice Ponte en su ensayo sobre José Martí, a “la pelea temporal de las literaturas” (2004: 134). Leer lo olvidado, lo perdido, lo negado, sería entonces su forma post-origenista de regresar a *Orígenes*. No para encontrar allí un origen nuevo, purificado ahora de la “mala” lectura oficial (una lectura en todo caso plausible, ya que el origenismo ciertamente admitía ese giro teleológico que le dio Vitier), sino para discutir con el mito de una continuidad sin fisuras entre la revelación poética y la revelación política. O para retomar el término que utiliza Ponte en su prólogo: para contrarrestar el trabajo de la ortodoxia, la doxa única. Regresar a *Orígenes*, concluyo entonces, es recuperar ciertas figuras que antes de la Revolución solían asignar valor a la literatura como una práctica no solo distinta sino “distinguida”. Lo cual en parte explicaría la preferencia por ciertas formas antiguas, modos lejanos de hablar y de situarse, de gesticular y de sentirse, que Ponte imagina ligados a cierto repertorio de imágenes anteriores a 1959: el misterioso “Caballero de La Habana” que se pasea por el casco viejo de la ciudad, el exotismo casaliano, el gusto tan burgués y “decadente” de las cosas exquisitas. No son los abalorios de un tiempo dorado sino los signos de una tradición que se convoca para reabrir el juego de la polémica. Estos textos de Ponte en efecto retoman aquel juego, no ya solo para disentir, sino para practicar una nueva y a la vez antigua manera de ejercer en público el uso de la palabra.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1962). “El ensayo como forma”. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel: 11-36.
- Auerbach, Erich (2000). “L’Humaine Condition”. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica: 265-291.
- Basile, Teresa (2009). “Interiores de una isla en fuga. El ‘ensayo’ en Antonio José Ponte”. *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, ed. Teresa Basile. Rosario: Beatriz Viterbo Editora: 163-248.
- Díaz, Duanel (2005). *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí.
- Montaigne, Michel de (1991). “De la experiencia”. *Ensayos (III)*. Madrid: Altaya: 337-402.
- Piñera, Virgilio (2000). *La isla en peso*. Barcelona: Tusquets.
- Ponte, Antonio José (2004). *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Renacimiento.
- _____ (2010). *Las comidas profundas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (2014) *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rojas, Rafae (1996). “La relectura de la nación”, *Encuentro* 1: 42-51.
- Starobinski, Jean (1998). “¿Es posible definir el ensayo?”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 575: 31-40.
- Vitier, Cintio (1990). *Ese sol del mundo moral*. La Habana: Unión.

SUBJETIVIDAD, MATERIALISMO Y REVOLUCIÓN: UN *REPASO* POR LA POESÍA DE ANTON ARRUFAT

Laura Maccioni
CIECS- CONICET-UNC

Casi indefectiblemente, el nombre de Antón Arrufat (1935) evoca siempre la misma anécdota: 1968, el escándalo en la UNEAC por el premio a su obra de teatro *Los siete contra Tebas*, la acusación de diversionismo ideológico, la imposibilidad de publicar, la desaparición de su obra de todos los estantes de las librerías cubanas. “No sólo estábamos muertos en vida – recordaría después Arrufat, hablando de sí mismo y de Virgilio Piñera – parecíamos no haber nacido ni haber escrito nunca” (Arrufat 1994 42). Recién hacia 1984 comenzaría su rehabilitación intelectual, y con el tiempo vendría la abundancia de premios y homenajes. Pero para entonces las consecuencias de aquella muerte civil en la biografía de Arrufat había sido tan devastadora que acaso vuelve obvio preguntarse por qué todavía queda tanto por decirse acerca del *resto* de su obra, esas páginas escritas antes de que ocurriera esa suspensión temporal de su identidad pública que se extendió por catorce años, al cabo de la cual su vida recomenzó como otra. Es, por tanto, al rescate de algunos textos de esa *otra* vida de Arrufat previos a *Los siete contra Tebas*, muy raramente comentados, a lo que esta ponencia querría contribuir. Se trata de los trabajos de un Anton Arrufat muy joven, que, al decir de Jesús Barquet, por su notable calidad ha conseguido ya a comienzos de los ’60 ocupar un lugar destacado en la cultura cubana²³⁵. En particular quiero detenerme en dos poemarios, *Repaso final* (1964) y *Escrito en las puertas* (1968a), que recopilan una producción poética que se extiende entre 1961 y 1968. Los he escogido pues veo en este conjunto de textos una intervención pública de este autor en una cuestión acuciante para el gobierno: la producción del sujeto de la revolución, tema de vital importancia no sólo porque, como en cualquier régimen político, de la fabricación de una subjetividad específica dependen las condiciones de gubernamentalidad, sino sobre todo porque en la versión cubana de la teoría marxista, el factor subjetivo – y no sólo los factores objetivos – constituyen una variable decisiva en la lucha. La idea de una “arcilla maleable” de la que hablaba el Che, con la que “se puede construir al hombre nuevo sin ninguna de las taras anteriores” (1980 45) da muestras del determinismo materialista²³⁶ que tiñó las políticas del gobierno revolucionario a principios de los ’60, según el cual el desarrollo y estímulo de cualidades morales harían posible crear, y ya no sólo esperar, la situación revolucionaria.

²³⁵ En su artículo Jesús Barquet enumera los logros de Arrufat en ese momento: “Es jefe de redacción de la revista *Casa de las Américas* de 1960 a 1965, recibe la Mención de Teatro en el Premio Casa de las Américas por *El vivo al pollo* y Mención en Poesía en el mismo premio en 1963 por *Repaso final*, su teatro es constantemente escenificado [...] Su obra se publica ampliamente: en poesía aparecen *En claro* (1962), *Repaso final* (1964) y *Escrito en las puertas* (1968); en narrativa, *Mi antagonista y otras observaciones* (1963); en teatro, su recopilación *Teatro* (1963) y *Todos los domingos* (1965); como editor publica las antologías *Cuentos* (1964) de Julio Cortázar y *Teatro* (1964) de Augusto Strindberg; y en lo referente a crítica y polémica literaria, aparecen numerosos artículos e intervenciones suyas en diversas revistas nacionales (Barquet 61).

²³⁶ En “El socialismo y el hombre en Cuba”, el Che comenta que el Estado cubano está en vías de perfeccionamiento de los procedimientos para la generación de una nueva conciencia social, que se fundan en premisas casi conductistas: “[...] la masa realiza con entusiasmo y disciplina sin iguales las tareas que el Gobierno fija, ya sean de índole económica, cultural, de defensa, deportiva, etcétera. La iniciativa parte en general de Fidel o del alto mando de la Revolución y es explicada al pueblo que la toma como suya. Otras veces, experiencias locales se toman por el Partido y el Gobierno para hacerlas generales, siguiendo el mismo procedimiento. Sin embargo, el Estado se equivoca a veces. [...] Debemos mejorarla durante el curso de los próximos años, pero en el caso de las iniciativas surgidas en los estratos superiores del Gobierno, utilizamos por ahora el método casi intuitivo de auscultar las reacciones generales frente a los problemas planteados” (36).

Las interrogaciones poéticas de Antón Arrufat rechazan la noción de subjetividad que emerge de este modelo que, como una versión disfrazada de idealismo, descansa en la idea de la existencia de leyes que rigen el devenir de la materia. En su lugar, Arrufat va a oponer un materialismo que rehúsa a toda linealidad reivindicando en cambio el movimiento y la contingencia que permiten la autocreación en el desvío y en la relación azarosa con lo/s otro/s. El lugar desde el cual habla Arrufat es siempre un lugar liminar, un paso o una puerta, allí donde es imposible trazar el límite entre lo otro y lo mismo, el presente y el pasado, lo idéntico y lo diferente. En *Escrito en las puertas* ese pasaje es asumido no sólo como sustantivo, sino sobre todo como verbo. La variabilidad, el irreversible paso del tiempo son el tema de estos textos; no es casual, entonces, que el primer poema de *Escrito en las puertas* se titule “Uno de paso”. Heráclito, filósofo cuya doctrina aparece muy tempranamente rigiendo las búsquedas poéticas de Arrufat²³⁷, ofrece la clave de lectura de estos textos en los que la condición del hombre es pensada desde la metáfora del viaje y el viajero. En ese poema inaugural leemos:

Recorro la ciudad de los viajeros.
En las esquinas todos dicen adiós.
En vano se estrechan con un saludo
y repiten sus nombres: dicen adiós.
Dejaron sus cosas dispersas y salieron
en la noche, temprano, sin maletas.
Tú los despides, Heráclito, en la puerta,
en los andenes, en el amor difunto.
Me voy, me voy. Somos mortales. (9)

Ser mortal es estar yéndose siempre: nos estamos despidiendo en el momento mismo en que creemos estar presentándonos con nuestro nombre. Y como el cuerpo, lo propio del lenguaje es, también, su pasar. Pues, si como dijo Heráclito, todo fluye, lo que el signo nos trae a la presencia no es más que manifestación de lo que está dejando de ser, de lo que fue. Pero semejante consigna supone una afrenta a la lógica de la identidad. ¿Quién es el que habla, quién el que está ahí cuando se dice “yo”, “estoy” o “ahora”?

El poema “Agnición”, de *Repaso final* nos trae la respuesta: la posibilidad de acceder a un saber sobre sí mismo reside en los otros. La agnición -o anagnórisis-, que Aristóteles definía en su *Poética* como el cambio desde la ignorancia al conocimiento, está supeditada a la memoria ajena, de modo tal que son los otros quienes, con su testimonio, ponen a salvo mi existencia, rescatándola (rescatándome) tanto de la muerte como de mi propio olvido. Dice allí:

El amigo que no veíamos y regresa
sabe quién soy.
Su memoria me guarda de mí mismo.
(Las memorias ajenas me defienden del tiempo.)
¿Qué instante de mi vida recuerda?
Y ella, ¿qué imagen tuvo de mí
que no puedo tolerar como testigo?
Yo distinto e idéntico, rencoroso y amable.
¿Por qué no olvidan todos y desaparezco? (15)

Así, es también de la disolución del Autor en el río heracliteano, que es el de la semiosis infinta, de lo que hablan los poemas de Arrufat: nos es privado el derecho de ser los autores de nuestra propia historia, y hasta para desaparecer dependemos de los otros. Muy lejos de profesar

²³⁷ En su libro *En claro*, publicado en 1962, pueden leerse los siguientes versos del poema “El viajero”, luego recogido junto a otros poemas en *Repaso final*: “Decía Heráclito que nada permanece. / Pienso que los viajeros pierden su identidad. / Las aguas de los hoteles/ se llevan nuestras manos por el desagüe, / y los días destruyen atareados mis ojos.” (1964 25).

esa fe en la empiria según la cual el sujeto, estando en el escenario de los hechos y en el origen de su propio discurso, puede dar cuenta de lo que pasa/lo que pasó mediante su testimonio, Arrufat vacía ese lugar desde el cual, quien lo ocupa, puede legítimamente reclamar creencia: el sujeto que configuran sus poemas es, recordémoslo, apenas uno de paso. Pero tampoco se trata de de una subjetividad burguesa, autónoma e individual. Por el contrario, en Arrufat la subjetividad está ligada a las inscripción de lo otro en lo mismo, a la diferencia como rasgo constitutivo de la identidad, al “uno es dos” heracliteano.

Por eso la anagnórisis está ligada a la reescritura. En el encuentro del yo con el otro – y con ese otro que es un texto – , tiene lugar el proceso de agnición al que refiere el poema, en el sentido de que el otro aporta un conocimiento acerca del yo que éste ignoraba, pero que se ilumina en el momento mismo en que tiene lugar el contacto entre ambos. Lo que ese encuentro revela es que no hay un yo que lee, sino que ese yo es materialmente creado como retorno del acto de lectura. La causa es posterior al efecto puesto que el yo es, finalmente, el lugar de hospedaje provisorio para múltiples voces ajenas.

De aquí que para Arrufat hablar de la materialidad de la literatura no remite a la reconstrucción sociológica de sus condiciones históricas, sino que, fundamentalmente, tiene que ver con el hecho de que también ella participa del ciclo dialéctico de destrucción/producción heraclitiano, fabricando con sus propios medios – el lenguaje – otra cosa , de la que son muestra las infinitas posibles reescrituras de un texto que se separan de la versión anterior (no podríamos decir del “original”) por una diferencia apenas perceptible. Del mismo modo, para Arrufat la transformación revolucionaria de la subjetividad ocurre en la imposible resolución de la tensión entre repetición y novedad, tensión que la idea de la revolución como retorno a un origen más puro y nacimiento de un Hombre Nuevo debe necesariamente negar para resultar verosímil. En este sentido, la administración estatal de la memoria, la demarcación del espacio según fronteras que recortan lo que queda dentro o contra y el reordenamiento oficial de los calendarios a partir de fechas en las que el tiempo supuestamente comienza de nuevo desconocerían este constante movimiento de destrucción y creación a partir de lo mismo que para Arrufat caracteriza la vida. Debe entonces leerse como una humorada que en ese escenario preñado de anuncios apocalípticos titule a su poemario *Repaso final*. Título oximorónico, porque afirmar que finalizar es un pasar otra vez (que es finalizar que es un pasar otra vez que es finalizar...) Pasar es, así, traer otra vez el pasado; el poeta es ese que re-pasa, y en ese rescate de los restos cumple su función política. La declarada deuda de Arrufat con la antigüedad clásica se muestra también aquí: el trabajo del poeta, instruido por las musas, hijas de Mnemosine, forja la cohesión y la identidad de la polis sobre el recuerdo de las hazañas de los héroes. Sólo que en *Escrito en las puertas* – como ocurre también en *Los siete contra Tebas* – Arrufat prefiere recuperar la voz de los seres simples, hombres y mujeres del pueblo. Después del poema “Uno de paso” la voz lírica da inicio a su viaje por una ciudad arreglada como un guión teatral en el que cada personaje tiene su entrada, que es, al mismo tiempo, parlamento y puerta. Cabe preguntarse entonces: ¿habla el habitante, o la inscripción de su puerta ya ha hablado por él? ¿Quién habla cuando habla el hijo, Luisa y Miguel, la puta, la lavandera, el médico, y otros cuyas palabras recoge el poeta? ¿Acaso lo que dicen no es también un re-paso o re-cuento de lo ya dicho, vuelto a decir otra vez por el ocasional ocupante de cada habitación? Sí, a condición de que -como ha señalado Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* (2002)- se admita que en la repetición lo que ocurre es la transgresión, puesto que la enunciación de lo ya dicho es siempre un apartarse del modelo, la repetición, entonces, no es la oportunidad de confirmar la fidelidad a algún enunciado fundamental, sino la oportunidad de renovación del lenguaje, de emergencia de lo nuevo.

Pero, si seguimos en la dirección de esta regresión a un origen imposible, ¿no cabe, ahora, apuntar el dedo hacia el poeta mismo y preguntarse quién habla cuando él habla? La respuesta llega al final del viaje, con el poema “En la última puerta”. Leemos allí:

Este muerto me estrecha en sus brazos
y con las mismas palabras que hablo,
con el mismo movimiento en los labios,
me dice:
-Esta ciudad la hicimos con manos

de otros muertos, con manos que no eran
todavía, con lenguas, con ahorcados,
con los que borró la metralla en el campo,
con la lavandera, con los amantes y la traición.
Usted camina sobre nosotros, habla
con nuestra lengua, repite
nuestro deseo tremendo de vivir.
Vocero de los muertos, aprenda. (70-71)

En esa última puerta se cumple la agnición preanunciada: y entonces, al fin, sabemos que no era sólo el poeta quien hablaba, sino también los muertos. O, lo que es lo mismo, la palabra pronunciada por otro, el lenguaje como producción material que subsiste a sus productores y queda como sedimento en el río de la historia, listo para reemerger, pero esta vez diciendo otra cosa. Así, lo que muere es, en verdad, lo que queda, y de aquí que la agnición esté ligada a la herencia. Podríamos apuntar aquí que en el campo del derecho sucesorio agnición es la expresa declaración de aceptación de los bienes a heredar por parte del heredero: no se hereda por obligación, sino porque se acepta. Esto significa que no hay sucesión de herencia sin posibilidad, por parte del recipiente, de rechazar, seleccionar o alterar el lote heredado. Nuevamente es la fidelidad lo que se pone en cuestión: el poeta no sólo rompe con la ilusión de la serie sucesoria, sino que además revela que esa serie está desde siempre ya rota, llena de intervalos y lagunas. Con esas palabras de la tribu, el heredero siempre puede actuar y hacer con ello otra cosa. Así, la herencia jamás es predestinación, sino oportunidad de agnición, de advenimiento de otra subjetividad. No de otra cosa hablaba *Los siete contra Tebas*: Polinice y Etéocles reciben la herencia de la casa de Layo, pero hacen con ella dos cosas muy distintas. Mientras que Polinice reclama *toda* su herencia – el trono, la fortuna – Etéocles ha renunciado a parte de ella al repartir sus bienes con el pueblo tebano. Es, en este punto, un traidor a su linaje, dice Arrufat (Bejel 8). Sin embargo, si bien Etéocles ha fundado otra justicia y ha socializado la riqueza, apartándose del derecho paterno que defiende su hermano, comparte con Polinices un rasgo de su herencia que los iguala: lo que el Coro entiende como *soberbia*, la concepción del poder como un atributo que se detenta individualmente y se ejerce a solas²³⁸.

Frente al hombre nuevo que prescriben las políticas del gobierno revolucionario, puede concluirse que Arrufat se posiciona ante este modelo problematizándolo al menos en dos aspectos. Por un lado, complejiza la relación con el pasado, que en el discurso oficial se centra alrededor de la exaltación épica, la ejemplariedad y el culto a los héroes. Alejándose de esta idea moralizadora del pasado, Arrufat va a pensarlo en términos de herencia, de algo que es propio y ajeno a la vez y cuyos componentes – lenguajes, gestos, ciudades, formas de hacer – constituyen la materia misma a partir de la cual nos constituimos de modo nunca definitivo. Por otro lado, complejiza la doctrina materialista que en el discurso del gobierno revolucionario se ha cristalizado en la convicción de que hay una “naturaleza” humana cuyo desarrollo ha sido envilecido y oprimido, pero que puede alcanzar su forma más acabada si, como decía el Che, es “sometid[a] a estímulos y presiones de cierta intensidad” (1980 40): esto es, a una pedagogía que desde el exterior actúe sobre las conciencias, liberándolas. Nada más extraño para Arrufat que esta creencia: todo hombre es el ocupante de un lugar que ya ha sido habitado – toda conciencia es ese lugar ocupado ya por otros – y, por tanto, siempre se está de repaso. En este sentido, para Arrufat no hay ningún sujeto ni vanguardia privilegiada que nos haga descubrir el “verdadero” mundo puesto que no hay un mundo anterior a nuestra propio hacer colectivo. La herencia de esa realidad fabricada en común – herencia que es también apertura a la transformación – aporta la materia con la que se llevan a cabo incluso los acontecimientos más excepcionales de la historia. En un momento en el que la palabra “cultura” ha ceñido exclusivamente su referente al campo de

²³⁸ Las intervenciones del Coro cuando Etéocles decide batirse contra su hermano sugieren esta interpretación, como cuando dice: “Te estrechas a ti mismo, Etéocles. Tu mano/ en el aire tu otra mano encuentra. / ¡Serás, como él, víctima de la soberbia! La soberbia reina en un cuarto oscuro, /con un espejo donde se contempla para siempre. / Aparta ese espejo. Recuerda / que hay otros hombres en el mundo” (1968b 81). Isabelle Torrance (2007) ha profundizado en este punto.

las múltiples instituciones culturales creadas por la revolución y a sus intervenciones y a sus políticas específicas, este rescate de lo común, en su doble acepción, insiste en reivindicar los procesos a través de los cuales los hombres se han ido haciendo a sí mismos. Ese rescate explica también la obsesión de Arrufat por “las pequeñas cosas”, y también su preferencia por la cita que se atribuye a Heráclito²³⁹ cuando, al ver vacilar a sus visitantes en el umbral de su cocina, los anima a pasar a ese escenario humilde, diciéndoles: “Entrad, aquí también hay dioses”.

Bibliografía

- Arrufat, Anton (1962). *En claro*. La Habana: Ediciones La Tertulia.
- (1964). *Repaso final (poemas)*. La Habana: Ediciones Revolución.
- (1968). *Escrito en las puertas*. La Habana, Cuba: Cuadernos Unión.
- (1968). *Los siete contra Tebas*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- (1984) *La caja está cerrada*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- (1997) *De las pequeñas cosas*. Valencia: Pre-Textos.
- (2000) *La huella en la arena: Antología poética*. Buenos Aires: La Bohemia.
- (2005) *El hombre discursivo*. La Habana: Letras Cubanas.
- (1994) *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Unión.
- Barquet, Jesús (2000) “El caso se investiga: Anton Arrufat y *Los siete contra Tebas*”. *La palabra y el hombre* 115, pág. 59-69.
- Bejel, Emilio (1991). “Anton Arrufat”. *Escribir en Cuba: entrevistas con escritores cubanos, 1979-1989*. Río Piedras, P.R: Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 1-14
- Castro, Fidel (1980). “Palabras a los intelectuales”. *Revolución, letras, arte*. Ed. Virgilio López Lemus. La Habana: Editorial Letras Cubanas: 7-33.
- Comité Director de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (1968) “Declaración de la UNEAC”.
- Anton Arrufat. *Los siete contra Tebas*. La Habana: Ediciones Unión: 7-16.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, Jacques (1994) *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en la filosofía*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1998) “Prólogo”. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica: 4-5.

²³⁹ Las palabras de Heráclito son el primer verso de “En la puerta del hijo” (1968a 12) y el primer renglón de “La empanada de rosas” (1997 95). La cita, que vincula cocina y divinidad, es la “puerta” de acceso a un poema acerca de la madre, en el primer caso, y a un pequeño ensayo-relato que discurre en torno a la comida cubana, en el segundo.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Guevara, Ernesto (1980). "El socialismo y el hombre en Cuba". *Revolución, letras, arte*. Ed. Virgilio López Lemus. La Habana: Editorial Letras Cubanas: 34-48.

Mateo Palmer, Margarita (1997). "Anton Arrufat o la estética de la superposición". *Unión. Revista de literatura y Arte* 28: 16-22.

Miller, Nicola (2008). "A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution". *Journal of Latin American Studies* 40: 675-696.

Torrance, Isabelle (2007). "Brothers at War: Aeschylus in Cuba". Ed. John Hilton. *Alma Parens Originalis?: The Receptions of Classical Literature and Thought in Africa, Europe, the United States, and Cuba*. Oxford: Lang: 291-316

JOSÉ LEZAMA LIMA: IMAGEN Y REVOLUCIÓN

Dr. Ignacio Iriarte
CONICET / UNMdP

En los estudios sobre la Revolución cubana ocupa un lugar importante la relación entre los intelectuales y la política. Las razones son diversas y muy conocidas: durante los años '60 y '70 los intelectuales ganan un protagonismo inédito y muchos de ellos se pronuncian sobre ese acontecimiento que cambiaría el curso de América Latina, además de que durante la Revolución aparecen empresas insignes como *Lunes de Revolución* y *Casa de las Américas* y se viven situaciones dramáticas como el encarcelamiento de Herberto Padilla en 1971. En conjunto, y como demuestran los estudios sobre la historia intelectual, entre los que se destacan *Entre la pluma y el fusil* de Claudia Gilman, *Tumbas sin sosiego* de Rafael Rojas y el texto sobre el caso Padilla de Nicolás Casullo (2008), la Revolución cubana puso a prueba, por tratarse de una situación extrema, la relación siempre compleja y ambivalente que existe entre la política y los intelectuales. En un sentido general, Tulio Halperín Donghi (1998) demuestra que esa relación es al fin de cuentas una subordinación que se vuelve visible durante las revoluciones, porque si bien los intelectuales pueden socavar una realidad política determinada, no pueden ponerse a la cabeza del nuevo proceso sin trocar su rol por el del político, el ministro o el gobernante. Ese límite, que demuestra una subordinación del hombre de ideas a un sistema político que lo excede, se encuentra desde muy temprano en la Revolución cubana, como podemos verlo en las famosas "Palabras a los intelectuales", discurso en el que Fidel Castro establece una diferencia entre un "nosotros los revolucionarios" e incluso un "nosotros los que formamos parte del gobierno" y un "ustedes los intelectuales". Pero las relaciones que existen entre ambas esferas no se reducen a la sola implantación de un poder jerárquico, porque también existen vínculos positivos, de influencias mutuas y de importantes coincidencias entre el ideario que proyectan los intelectuales y aquél que viene a materializar el nuevo orden político que surge en 1959.

Aunque el tema excede el reducido espacio de una ponencia, está claro que para abordarlo es necesario trazar una frontera entre los intelectuales que comienzan su obra después de la Revolución y aquellos que tienen una obra consolidada antes de 1959. Para decirlo con el Che Guevara, una cosa son los intelectuales que nacieron con el pecado original de la burguesía, y otra muy distinta los que se forman dentro de las nuevas instituciones educativas y culturales²⁴⁰. A su vez, dentro de los que tienen una obra consolidada antes de 1959, habría que distinguir entre los que coinciden o están cerca del socialismo y aquellos que pertenecen a zonas ideológicas distintas. De todos modos, la Revolución es inicialmente mucho más que una posición ideológica concreta, porque expresa anhelos que son transversales a la población y que tienen expresiones políticas diferentes y variadas²⁴¹. Por ese motivo, las relaciones entre los intelectuales y la política también se advierten, y quizá de manera más expuesta, en aquellos que si bien no comulgaron con el socialismo, coincidieron con parte del ideario que la Revolución vino a materializar. En ese campo, José Lezama Lima cumple un rol simbólico: lidera un grupo importante de intelectuales, apoya en lo público el proceso abierto en 1959 y hace una serie de críticas en privado, a las que tuvimos acceso gracias a la publicación de su correspondencia en 1979. Por otra parte, Lezama reflexiona de manera sostenida sobre la organización social y cultural en términos generales y de manera muy particular sobre la situación cubana, de modo que encarna bien esa función característica del intelectual que es pronunciarse sobre la dirección que debe tomar la sociedad. Efectivamente, a lo largo de su obra Lezama se refiere a lo político de manera constante, con ideas firmes y organizadas de un modo que creo que debemos calificar como racional y configura en

²⁴⁰ Me refiero al conocido texto "El socialismo y el hombre en Cuba".

²⁴¹ Como dice Halperín Donghi en *Historia contemporánea de América Latina*, "La revolución que triunfa en el Año Nuevo de 1959, que no es por entonces una revolución social, es en cambio la siempre renaciente revolución cubana, que sigue aspirando a una rehabilitación a la vez moral y nacional" (1997: 529).

este sentido un pensamiento que se mantiene coherente y no cambia tras 1959. Para poner de relieve esa coherencia, es importante entonces que nos detengamos en el sistema de ideas que maneja antes de la Revolución.

Desde el principio de su obra Lezama desarrolla lo que podríamos llamar una teoría política, que tiene su momento de mayor esclarecimiento a mediados de los años '50. Ese sistema tiene tres elementos fundamentales. El primero se encuentra no sólo en su obra sino también en la Cuba de la época republicana. Para decirlo con los argumentos de Rafael Rojas, el campo intelectual de la primera mitad del siglo está atravesado por la idea de que la Revolución de Independencia quedó inconclusa ya que no pudo desplegar todas sus potencialidades. El tema se encuentra en la revista *de avance*, como demostró Celina Manzoni, y la respuesta es igual de temprana: la encontramos en el líder de la Reforma Universitaria Julio Antonio Mella, que hace un llamado para volver a José Martí porque está convencido de que su obra puede orientar el triunfo definitivo de la Revolución. Lezama retoma esta visión, por supuesto abandonando la militancia política y trasladándola a la reflexión poética y cultural, a través de los conceptos de penetración ambiental, sentimiento de lontananza e imagen, palabras con las que presenta un programa que podemos comprender a partir de la propuesta de Reinhart Koselleck (1993) de espacio de experiencia y horizonte de expectativas: por una parte se vuelca a la edad dorada de principios de siglo y formula un proyecto conservador a través de las raíces hispano-cristianas de la cultura, mientras que por la otra establece como horizonte de expectativas un futuro abierto de realización nacional²⁴².

El segundo elemento de su pensamiento político se encuentra en los conceptos de ciudad-estado e ideal medieval de la vecinería, que presenta en *Sucesiva o las coordinadas habaneras*. Aunque la crítica ha insistido sobre el perfil conservador que tienen estas crónicas de fines de los años '40, los conceptos que acabo de mencionar presentan una visión democrática e incluso progresista sobre la sociedad. La ciudad-estado aparece en la famosa defensa de las capitales chicas que Lezama hace en la crónica más citada del grupo. En ella menciona como ejemplos a Atenas, Florencia y Weimar, lo cual significa que presenta un modelo democrático en el pleno sentido de la palabra, porque retoma ciudades que se han transformado en ideales de la democracia y porque con ellas propone la participación activa de los ciudadanos en las decisiones que afectan a la comunidad. El segundo concepto es el "ideal medieval de la vecinería", que Lezama define como "el orgullo de crecer en un barrio, que a su vez crece dentro de la ciudad, que a su vez tiene que manifestarse ya en forma universal" (598). Aunque el uso de la palabra "medieval" se presta a confusiones, porque todavía pesa en nosotros la idea de que la Edad Media es una época autoritaria y oscura, lo cierto es que las ciudades-estado vivieron su esplendor en la Baja Edad Media y desaparecieron con el Renacimiento, ese período en otros campos luminoso, que en lo político significa un franco retroceso²⁴³. Ajustándose a los hechos, Lezama articula el ideal medieval y la ciudad-estado. De manera coherente, critica el peso autoritario del Gobierno y propone que el poder pase del Estado a la sociedad civil²⁴⁴.

El último elemento de su teoría política es la figura del mártir. En su obra, el mártir está ligado a la idea de que el hombre es un ser de carencia que busca de manera desesperada una restitución en el futuro. Bajo sus términos, el ser humano busca perpetuamente la infinita posibilidad. Para que la sociedad tome conciencia de esa utopía es necesario que alguien, por ejemplo Jesucristo, se sacrifique. El mártir se convierte de este modo en una imagen que conecta esta vida de carencia con el más allá de la redención. Aparte de las implicancias literarias y filosóficas que posee, el mártir ocupa un lugar central en el pensamiento político de Lezama, como podemos verlo en *La expresión americana*. En ese libro habla de las revoluciones de independencia a través de Fray Servando, Miranda, Simón Rodríguez y Martí. Los cuatro son héroes que sufrieron la pobreza y el olvido y varios de ellos fueron encerrados en prisión. Lezama

²⁴² Lezama da este salto de la política inmediata a la "política del espíritu" en la revista *Verbum*, en la que se separa desde la nota editorial de las luchas estudiantiles en la universidad. Me he referido a este tema en "José Lezama Lima y la búsqueda de una cultura nacional" (2012).

²⁴³ Para la ciudad estado y la baja edad media, me baso, entre otros, en Maurizio Viroli (2009).

²⁴⁴ Por esta vía participa del pacto republicano al que se refiere Rafael Rojas (2006: 92-143) y establece una estructura abierta en tanto está en condiciones de apoyar ideas conservadoras o libertarias según las circunstancias en las que interviene.

convierte este último martirio en símbolo: el héroe sufre encerrado, del mismo modo que los virreinos se encuentran encadenados a la metrópoli, pero puede ver y por consiguiente puede señalar por la ventana el futuro de la libertad.

La teoría política que acabo de comentar presenta dos características en las que me parece importante detenerme para completar este panorama. En primer lugar, más allá de las inflexiones conservadoras o progresistas que le da de acuerdo con las circunstancias, lo que Lezama elabora es una teoría sobre la nación. En su sentido moderno, la nación es como dice Benedict Anderson una comunidad imaginada, que para sustentarse necesita de los tres elementos con los que trabaja Lezama: la existencia de un tiempo histórico compartido, la creación de un espacio público y el recuerdo de una serie de héroes que hicieron posible la vida nacional. En este sentido, el escritor diseña un pensamiento político que permite comprender y al mismo tiempo habitar la época republicana, en tanto es una forma nacional que se encuentra situada entre la Independencia inconclusa y un porvenir en el que se espera una plena realización nacional. En segundo lugar, la teoría política de Lezama tiene un carácter proyectivo inconfundible. Si hemos de encontrar algún aporte de su obra al pensamiento político, éste se encuentra en que analiza la sociedad no tanto por la estructura institucional que posee, sino por los deseos y los proyectos a futuro. En este sentido, la teoría política de Lezama es una intervención en lo público para definir un camino a seguir cuyo planteo programático se encuentra en el ideal medieval de la vecinería. Cuando Lezama encadena el barrio, la ciudad y lo universal podemos entender ahí un programa mediante el cual exige la existencia de una estructura política que parta de los ciudadanos y culmine en un estado que represente de manera orgánica a la base social. Esto significa que en los años '50 Lezama propone un proyecto revolucionario en un sentido estricto. Nos puede engañar la idea de que la poesía es el único camino para una política verdadera, nos puede engañar el sesgo conservador de muchas de sus opiniones, pero Lezama propone una serie de transformaciones que apuntan a una distribución diferente del poder y a la creación de un Estado que exprese al pueblo cubano.

Cuando triunfa la Revolución de 1959, el escritor piensa el fenómeno gracias a estas ideas que termina de perfilar en los años '50. Pero es ampliamente conocido, sus opiniones son diferentes e incluso contradictorias en el ámbito de lo público y en el mundo privado. En lo público, Lezama apoya la Revolución en los ensayos "Lectura", "26 de Julio: imagen y posibilidad" y "Che Guevara, comandante nuestro", en los que piensa la Revolución con los tres elementos que conforman su teoría política: los mártires, la Revolución Inconclusa y las esperanzas de la sociedad²⁴⁵. El ensayo más claro en este sentido es "Lectura", que escribe poco después del 1º de enero de 1959. En ese texto recuerda la manifestación contra Machado de 1930, en la que cae herido de muerte Rafael Trejo. Para Lezama, la muerte del dirigente estudiantil hizo que el pueblo tomara conciencia de que la Independencia estaba inconclusa y tuvo entonces una imagen de la infinita posibilidad que aguardaba en el futuro. Ese futuro, descubre ahora Lezama, ese futuro que comprende con Rafael Trejo pero que antes había comprendido con Martí, encarna finalmente con la Revolución de 1959.

Pero si en lo público la Revolución abre un presente luminoso, en las cartas Lezama hace una crítica sostenida en tanto repite con amargura que el acontecimiento también produjo el exilio de sus hermanas y de varios de sus amigos. De este modo, en la correspondencia muestra el reverso de la imagen que presenta en los ensayos. En lo público los mártires son Trejo, Martí y los caídos de la Revolución; en las cartas Lezama vive el sacrificio en primera persona, porque muestra que la Revolución se levanta sobre la destrucción de su vida privada: Le escribe a Eloísa en 1961: "Los cubanos queríamos y habíamos olvidado la gran tradición de las lágrimas y el sacrificio" (1979: 132); tres años después le comenta a Carlos Luis en 1964: "No sabíamos que aquellos días felices que pasábamos entre amigos, ya hoy son un recuerdo desesperado" (92); dos años más tarde le dice a su hermana en 1966 que se ha "quedado como un perro apaleado solo y lastimado por todas partes" (187). En los ensayos la herida de la Independencia se cierra con el triunfo de 1959; en la cartas la Revolución engendra "la pavorosa inquietud de un destino incierto". En lo público celebra un Estado que realiza los anhelos

²⁴⁵ Todos los textos se encuentran recopilados por Ciro Bianchi Ross en *Imagen y posibilidad*.

de los cubanos; en la correspondencia demuestra que el Estado ocupa todos los rincones de la sociedad y obliga a que las críticas únicamente se hagan en privado.

Aunque siempre está la tentación de ver en las cartas las verdaderas opiniones de un escritor, en el caso de Lezama los ensayos y la correspondencia son dos mitades complementarias. En conjunto dicen que una revolución no se hace solamente con la creación de nuevas instituciones, sino también con la destrucción de parte de la antigua sociedad. Pero además los ensayos y la correspondencia muestran que existe una relación profunda entre el pensamiento político de Lezama y el tiempo ambivalente y contradictorio de la Revolución. En los años '50 el escritor sostiene que la nación se define a partir de las esperanzas en un futuro de redención nacional. El triunfo de 1959 cubre parte de esas esperanzas, porque salda la herida que había quedado abierta con la Independencia, pero para hacerlo necesita superar y por lo tanto destruir la nación en la que se formulaba ese deseo. Si en la correspondencia Lezama encarna la figura del mártir, representa también a la sociedad republicana en la que se formó: la Revolución cumple con las expectativas, pero también fractura la familia, expulsa a parte de los amigos y disuelve la comunidad imaginada que Lezama había animado con sus revistas y mediante las cuales había comprendido lo nacional.

La obra de Lezama revela un sentido trágico de la historia. Esa tragedia se encuentra articulada a partir de las relaciones que existen entre la teoría política de los años '50 y la Revolución. Por una parte, el escritor entiende el tiempo de la República a través de la Independencia frustrada y por lo tanto formula un proyecto de redención nacional. La Revolución de 1959 demuestra que para que ésta se cumpla es necesario que desaparezca la antigua sociedad. Este tiempo trágico afecta de manera profunda a las subjetividades, porque se produce un quiebre entre una subjetividad que estaba organizada alrededor de la esperanza y otra que tiene que centrarse en la realización. Si los ensayos y la correspondencia muestran los efectos del nuevo orden político, las contradicciones que hay en ellos ponen de relieve que Lezama sigue caminos diferentes para reintegrarse subjetivamente, ya que en lo público se asume dentro de la Revolución, mientras que en privado se repliega en la nostalgia de la nación que acaba de desaparecer. Por este camino, el escritor se vuelve una figura representativa para las relaciones entre los intelectuales y la Revolución, ya que en los ensayos y la correspondencia muestra tres caminos que pueden seguir aquellos que lo acompañan: reafirmar el apoyo a la Revolución, acentuar las críticas desde el exilio o replegar la obra en el pasado, solución que Lezama desarrolla de manera impecable para darle un cierre a su obra, como se advierte en el último poema de *Fragmentos a su imán*. Para los intelectuales formados en la primera mitad del siglo, los tres caminos revelan formas de reintegración histórica y subjetiva, pues responden de manera revolucionaria, crítica o nostálgica a la fractura traumática de la Revolución.

Bibliografía

Anderson, Benedict. (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castro, Fidel. (1980) "Palabras a los intelectuales" *Revolución, letras, arte*. La Habana: Letras Cubanas. pp. 7-33.

Casullo, Nicolás. (2009) "Los años setenta: cultura y política" *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gilman, Claudia. (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Guevara, Ernesto (1977). "El socialismo y el hombre en Cuba". En *Escritos y discursos*, tomo VIII, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1972, 260-272.

II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas.

Halperín Donghi, Tulio. (1998) "Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica" *El espejo de la historia*. Buenos Aires: Sudamericana.

------. (2007) *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires. Alianza Editorial.

Iriarte, Ignacio. (2012) "José Lezama Lima y la búsqueda de una cultura nacional". *Iberoamericana*, XII, 47, septiembre, 49-70.

Koselleck, Reinhart .(1993) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.

Lezama Lima, José. (1977) *Sucesiva o las coordenadas habaneras. Tratados en La Habana. Obras completas II*. México: Aguilar. pp. 597-699.

------. (1981) *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas.

------. (1993) *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Manzoni, Celina. (2000) *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Casa de las Américas.

Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego*, Barcelona: Anagrama.

Viroli, Maurizio. (2009) *De la política a la razón de Estado. La adquisición y transformación del lenguaje político (1250-1600)*. Madrid: Akal.

INTELECTUALES Y LITERATURA: RENÉ DEPESTRE Y LA EXIGENCIA REVOLUCIONARIA

Javier Ignacio Gorraiz
UNLP

Este trabajo reflexiona sobre la figura del intelectual, a partir de la experiencia en Cuba de René Depestre, focalizada en textos de 1967 y 1968, en los que define la intelectualidad latinoamericana y el rumbo de la creación estética, en vínculo con la responsabilidad del artista. El primero, presentado en el *Segundo Congreso de Escritores Latinoamericanos* (México): “El escritor latinoamericano y sus responsabilidades”; el otro, escrito para el *Congreso Cultural de La Habana*: “El intelectual revolucionario y sus responsabilidades para con el Tercer Mundo”. En ellos, Depestre exige el compromiso de la escritura en un proyecto creador propio, genuino y despojado de marcas colonialistas e imperialistas, en el que el carácter revolucionario del hombre tercermundista responda a sus necesidades para su completa liberación y descolonización. La responsabilidad estética y moral con una identidad, liga al intelectual latinoamericano a un propósito concreto: restablecer una comunidad cultural y una conciencia colectiva, para proteger la memoria de los silenciados y construir una nueva voz junto al hombre nuevo.

En diálogo con el ideario de la Revolución Cubana y el pensamiento guevarista, introduce reflexiones de Frantz Fanon, entrelazando la experiencia de los pueblos expoliados, pues la hermandad tercermundista interpela a Latinoamérica, África y Asia, tornándose inevitable no pensar en las realidades de quienes atraviesan procesos de descolonización e intentan reconstruir una tradición. Fanon y el “Che”, estructuran el pensamiento de Depestre y ofrecen los lineamientos para una nueva literatura y para el tránsito de la intelectualidad del Tercer Mundo. Alejados de los enfoques del colonizador, se sitúan en la defensa de una conciencia, un pensamiento y un lenguaje propios. Son los intelectuales europeos (Jean-Paul Sartre o Michel Leiris) quienes se acercan a estas realidades, apoyan los proyectos culturales y toman partido desde sus escritos por la definitiva liberación de estos pueblos.

En “Mis años-luz en Cuba” (1968), texto que abre *Por la poesía, por la revolución* (1970), donde están estos ensayos, Depestre hace una semblanza de su estadía en ese país y da su impresión sobre los líderes que marcaron su compromiso con la Revolución Cubana: Castro, Guevara y Cienfuegos. Expresa lo que significa para su identidad y formula posibles definiciones del acto creador y del rol del artista en países subdesarrollados con pasados coloniales. La realidad tercermundista interpela la pronta intervención del individuo en los asuntos sociales, políticos y culturales y es el llamado a la participación colectiva y a la hermandad entre los pueblos.

Respecto de la relación entre poesía y responsabilidad de los intelectuales hacia la revolución, Depestre sostiene:

La creación literaria es [...] la operación mediante la cual, a través de una invención [...] un hombre o una mujer buscan apasionadamente insertar la verdad de su condición, su presencia problemática, su voz, sus obsesiones, sus desgarramientos, sus experiencias [...] en el drama colectivo de la sociedad (1970 12).

Estas líneas plantean la realidad del escritor y el papel de su producción, cuyo fin es responder a las exigencias de sus pueblos y hacer coincidir lo individual y lo colectivo, en la exploración del lenguaje. Por eso, en la creación la sociedad deberá reconocerse y valorar el carácter transformador de la literatura y el arte como armas para la liberación, a través de la articulación crítica, la búsqueda estética y la responsabilidad cívica y moral del artista.

En “El intelectual revolucionario y sus responsabilidades para con el Tercer Mundo”, traza las bases para acciones comunes para la total descolonización de las diversas culturas tercermundistas. Esto lleva a cuestionar y a redefinir la posición de los intelectuales en relación con sus actividades en la construcción de una identidad colectiva, para reflexionar sobre la responsabilidad y “*las formas militantes y dinámicas de solidaridad entre los hombres de cultura*

del mundo entero” (140). Esta actitud revolucionaria solidaria con los oprimidos, en una perspectiva de descolonización, hermana las voces silenciadas de África, Latinoamérica y Asia, promoviendo la exigencia creativa para combatir la violencia “del neocolonialismo europeo y el imperialismo norteamericano” (141), que paraliza la producción artística.

La liberación y la descolonización, deben continuar su itinerario revolucionario y evitar el estancamiento, como sucedió con pueblos víctimas de políticas que entorpecen su crecimiento, como, por ejemplo, las burguesías haitianas, asiáticas y africanas, que luego de la descolonización, causaron males comparables a los de la colonia:

La descolonización está acompañada [...] de confusión e incoherencia, cuando la iniciativa se deja en manos de seudoburguesías que importan las costumbres, los mecanismos mentales, los valores, las conductas sociales y las enajenaciones de Occidente, en el mismo barco en que le llegan los automóviles de lujo y otros productos de consumo que abundan en los mercados del neocapitalismo. [...] *No hay descolonización sin una verdadera revolución* (143).

Depestre critica esas conductas, reivindicando a los pueblos que no caen en esas experiencias y huyen de esos dramas socioeconómicos y socioculturales, como Cuba y Viet Nam, que supieron hacer la revolución y donde “la descolonización es una creación social ininterrumpida” (142).

Para los que buscan salir de la opresión, el compromiso con proyectos revolucionarios en todos sus modos y prácticas, es imprescindible si se desea defender la emancipación y continuar con la producción de cambios y beneficios para fortalecer la lucha contra los poderes extranjeros que asedian las libertades de los pueblos. Depestre entiende que la cultura es esencial y no puede adoptar formas que obstaculicen el constante movimiento creativo:

No hay desarrollo posible de la cultura sin una ruptura radical, violenta, desenajenante, con el pasado colonial. En los países en que no ha tenido lugar una operación tan decisiva, la vida cultural se reduce lamentablemente a un exhibicionismo y a un narcisismo que estrechan en sus brazos cansados las impotencias seniles del Occidente neocolonial. Por el contrario, en Cuba, en Viet Nam y en los demás países en que la explosión revolucionaria es una conciencia en acción, los pueblos tienen los medios de comprender su pasado, de interpretar y transformar su realidad nacional, de apreciar lo que les pertenece y que deben a los distintos aportes que entran en su formación histórica (143).

La exigencia revolucionaria es para asegurar “la coherencia síquica, la voluntad moral, la imaginación creadora, la salud histórica [...] absolutamente necesarias para enfrentar de manera eficaz los desórdenes políticos y militantes provocados por el imperialismo” (144). La revolución garantiza el impulso moral y se convierte en la única fuerza para la descolonización de la vida social e interior de los pueblos oprimidos y para la verdadera mutación cultural. Así, el sujeto constituye su existencia con la revolución y convierte su vida en una aventura colectiva, en la que arte y literatura se comprometen en esa responsabilidad estética exigida por la Revolución, en esa solidaridad que abre la posibilidad de la comunidad, para la edificación de un mundo libre y digno.

En “El escritor latinoamericano y sus responsabilidades”, analiza el rol de la cultura y de los intelectuales en países subdesarrollados, cuyas primeras independencias no condujeron a “una verdadera efervescencia literaria y cultural” (150). Esta es una de las críticas de Depestre en 1968, que no dista demasiado de lo que veinte años después²⁴⁶ sostendrá desde otro contexto, en relación

²⁴⁶ Más de veinte años después, Depestre en una entrevista con Marras se define como un gato escaldado: “Nous sommes chats échaudés” (1992: 337). Allí, reflexiona sobre la historia y el destino de Latinoamérica, la Revolución cubana, la negritud, la literatura y el rol de los intelectuales. Lamenta que nuestro continente siempre haya estado ligado a ideas importadas y que nunca haya tenido ideas de fondo propias. Considera que desaparecieron las ideologías, que América Latina no encontró su ser y que si bien tuvo su punto de referencia en la Revolución cubana, incluso el mito de la revolución se hundió como todos los mitos. A su vez, que la Revolución bolivariana quedó inconclusa, pues América Latina hizo

con la idea de proyectos genuinos. Además, en este escrito sigue señalando al verdadero enemigo de los pueblos subdesarrollados:

Nuestros países han vivido, y viven todavía, en un estado de inhibición cultural, de hibernación cultural. El imperialismo divide, separa, balcaniza. Es el imperialismo el gran responsable del hecho de que hablando el mismo idioma [...] no hablamos el mismo lenguaje. [...] es el gran responsable del hecho doloroso de que, hoy día, una comunidad de cultura no puede espontáneamente surgir entre escritores y artistas de América (151).

Para combatir este mal, Depestre no considera sino la revolución, y la cubana es el modelo, pues constituye la posibilidad de modificar el destino de estas sociedades: “La revolución es un fenómeno cultural, que es la primera gran creación de una sociedad que aspira a liquidar todas sus formas de enajenación” (152). Por medio de la cultura, los oprimidos toman conciencia de las posibilidades de transformación de la vida social y de una identidad con una conciencia colectiva orientada hacia la liberación nacional. El deseo y la lucha revolucionaria, abren nuevos marcos de expresión y creación, confiándole al artista la ocasión de comunicar las realidades de sus pueblos y convertir sus escritos en auténticos espacios de denuncia de las injusticias que obstaculizan a países subdesarrollados: “Es la revolución latinoamericana la que puede permitirnos pasar del estado de consumidores de la cultura al estado de productores de la cultura” (153) y en Cuba se percibe ese “rechazo definitivo de todos los disfraces insoportables que son los mitos elaborados en los laboratorios del imperialismo yanqui” (*Ibidem*).

La verdadera responsabilidad de los escritores es no desatender lo que sucede en sus tierras y estar en estado de alerta cultural para “impedir que nuestros pueblos hermanos sigan absorbiendo mitos envenenados; impedir que nuestros pueblos sigan asimilando ideas envenenadas” (*Ibidem*). Plantea la necesidad de orientar la crítica hacia fenómenos de estancamiento o retroceso, como las burguesías que siguen a la descolonización, que contagian con elementos infructíferos las conciencias colectivas despertadas por los procesos de liberación. Por eso, es preciso desenmascarar los mitos que llevan la marca y la firma de la conciencia infeliz de las burguesías norteamericanas y no imitar moldes alejados de la exigencia de nuestros pueblos. Para solidificar esta idea, Depestre traduce las palabras finales de la conclusión de *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon: “Para nosotros mismos y para la humanidad tenemos que crearnos una piel nueva, desarrollar un pensamiento nuevo, tratar de crear un hombre nuevo”²⁴⁷.

Esta responsabilidad aspira a construir y a fortalecer la cultura, pero a su vez a inventar un pueblo a través de la producción creativa, de la que arte y literatura constituyen verdaderos instrumentos de resistencia y transformación. La literatura ofrece el espacio donde descubrirse y materializar la ausencia de las voces silenciadas, para la configuración de modos imaginarios de representación que respondan a las culturas emergentes de la revolución: “Se trata de una voz que durante siglos perdió el privilegio de la comunicación humana, la voz del hombre latinoamericano que ha sido durante mucho tiempo y sigue siendo el gran ausente de la historia universal” (155). En este sentido, Cuba y el Che le ofrecen el arquetipo para el ejercicio del compromiso y determinan el rumbo del intelectual: buscar estrellas para el destino del pueblo. Es su responsabilidad estética y moral enseñar a su pueblo un nuevo camino, una nueva piel, un nuevo pensamiento, una acción para crear al hombre latinoamericano nuevo. En lucha con el pasado colonial, responde a sus necesidades en esta explosión de conciencias rebeldes de América:

naciones. Para Depestre los mitos continúan en el plano literario ya que en el político fueron un desastre. Pero, los intelectuales pueden contribuir a la mutación espiritual. Los escritores son gatos escaldados que vienen viendo cómo la ideología se fue afirmando en masacres y gulags. Hoy, escritores e intelectuales deben replegarse en la literatura y la creación, procurando una real utopía, una utopía con los pies sobre la tierra, que permita el sueño y la realidad, para evitar estar siempre en función del futuro. A Cuba le faltó sostener la invención y la imaginación que tuvieron para tomar el poder, pero que luego perdieron. Depestre concluye afirmando que ya no representa paradigmas ni ideales y la considera una especie de patrulla perdida.

²⁴⁷ “Pour l’Europe, pour nous-mêmes et pour l’humanité, camarades, il faut faire peau neuve, développer une pensée neuve, tenter de mettre sur pied un homme neuf” (Fanon, 2002: 303).

“Elevar hacia lo universal las situaciones particulares de nuestros pueblos, buscando nuevos puntos de articulación de la literatura y el arte con las realidades y los sueños de América” (156).

Para completar el perfil del intelectual latinoamericano, tomaremos planteos de Depestre en discusiones con otros pensadores, sostenidas en La Habana en 1969 y reunidas en *El intelectual y la sociedad*, sobre el proceso de elaboración de un pensamiento colectivo, desde los enfoques de Dalton, Desnoes, Fernández Retamar, Fonet y Gutiérrez. En sus intervenciones, reflexiona sobre las preocupaciones de los intelectuales en torno a la literatura, deteniéndose en los franceses que, ideológicamente en posiciones similares, apoyaron los fenómenos suscitados en Latinoamérica, pero cuyas disertaciones no responden a las realidades de estos pueblos, ya que la pregunta sobre el poder de la literatura en Cuba no está formulada en abstracto y no encuentra respuestas en París. Para él, la responsabilidad del escritor y su rebelión toman “un carácter nuevo, en un país como Cuba, *donde el poder político y social [...] es el principal rebelde*” (1988: 44). En este sentido, el intelectual no debe pretender querer ser más polémico que los hombres que forjaron la revolución.

La Revolución, que Depestre considera un proceso de autocritica individual y colectiva, permite a los colonizados establecer sus lazos de solidaridad y fraternidad, pues la transformación política, social, cultural, artística y literaria se extiende a todo el Tercer Mundo y no se estanca solo en Latinoamérica. El intelectual articula su mirada con conciencia colectiva crítica que responde a la revolución en su recorrido: “¡Descolonizar las estructuras socioeconómicas del subdesarrollo, y luego descolonizar la mente, [...] los corazones, [...] las conciencias [...] destruir los tabúes, los mitos nocivos, los dogmas y demás manifestaciones de la miseria espiritual del hombre y de la mujer subdesarrollados!” (46).

El intelectual, al servicio de una literatura comprometida, da cuenta de un perfil militante y didáctico, al difundir el estado de cosas y los fines perseguidos por la revolución. Ese valor pedagógico no es inmediato y lo tendrá si la obra está bien lograda: así podrá incidir sobre las masas. En cuanto a la estética, el valor de las obras está en su función y en lo que representa para la sociedad como “expresiones felices de las nuevas realidades que nacen del poder creador de la Revolución” (93). Respecto de su responsabilidad moral, el intelectual participa en distintas tareas de la revolución desde la militancia. De este modo, el poder del escritor en países subdesarrollados consiste en “un *poder de comunicación entre hombre y hombre*, un poder de verdad que atañe a la nueva condición encontrada por el hombre a causa de su descolonización, la nueva identidad cuyo duro y necesario aprendizaje está realizando” (50). La responsabilidad del intelectual con la revolución alcanza varios aspectos del ser y lo lleva a intervenir, pero el escritor gracias a la creación literaria tiene la especificidad de esta experiencia mediadora entre el pasado y el presente para la transformación del hombre:

La Revolución conduce al hombre hacia su centro de incandescencia, hacia sí mismo, hacia su *identidad*, hacia la integración de todos sus componentes sociopsicológicos, pero es la literatura la que nos dirá a través de qué tormentos, de qué conflictos internos se ha efectuado esta grandiosa transformación (51).

La literatura juega un rol relevante en la revolución respecto de la comunicación humana, porque plasma la lucha contra las enajenaciones, exponiendo la opresión y la violencia. A diferencia de otros aparatos de la revolución, ejerce su crítica con recursos que proyectan la ideología y muestran, a través de imágenes, alegorías y símbolos, la confrontación del hombre con las posibilidades y los problemas de la escritura y el lenguaje, en la experiencia literaria y en la práctica de los poderes de la imaginación. Depestre insiste en la importancia y la necesidad de la literatura para los pueblos subdesarrollados:

El intelectual que no tenga las cualidades que hacen al hombre de acción no tiene que desarrollar en sí mismo un complejo de Sierra Maestra. No tiene más que seguir la verdad de su vida, con la mayor honestidad y [...] llegará, con las condiciones específicas de la literatura, a crear una *poesía involuntaria* que los hombres de acción han lanzado en la vida social de Cuba (94).

Finalizamos centrándonos en la antropología y la etnología, para referirnos, por un lado, a la reflexión de Depestre sobre la negritud y, por otro, a la comunicación de Leiris en el Congreso cultural de La Habana en 1968. En “Saludo y despedida a la negritud”, Depestre reconoce el fracaso del proyecto por la influencia de la antropología clásica y el eurocentrismo de quienes dieron “preferencia al aporte europeo en el análisis de los elementos culturales que especifican el metabolismo de nuestras sociedades” (Fraginals, 1977: 338). El concepto colonial de “blanco” y el de ser humano universal, llevó a desmerecer toda suerte de incidencia de quien no perteneciera a esta clasificación en los destinos del continente: desde esta mirada racista, “las revueltas de esclavos, los hechos del cimarronaje político y cultural, la participación de los negros en las luchas campesinas, raramente eran consideradas como contribuciones decisivas a la formación de las sociedades y las culturas nacionales de América Latina” (338). Solo a partir de la revolución cubana y de los conflictos en Haití, se valoró la intervención de descendientes de esclavos africanos en movimientos de emancipación política y en la estructuración de valores socioculturales.

Depestre revisa los métodos y convenciones de la antropología que viene estudiando nuestras identidades y reclama prescindir de denominaciones genéricas, lastradas de racismo o etnoeurocentrismo que en apariencia inocente prefijan unilateralmente la descripción de nuestras intrínsecas identidades. Una americanología a secas sin estos prefijos permitiría “liberar el análisis y la reevaluación de nuestros fenómenos socioculturales del imperialismo conceptual y metodológico que ha dividido, desmembrado, fraccionado, epidermizado, *racializado* el conocimiento de las leyes de nuestra historia” (341) e identificar a nuestros pueblos en relación con la historia de las sociedades que ellos constituyeron.

La colonización trajo la alienación y la esterilización del esclavo, como formas de pérdida de cultura, pertenencia y memoria colectiva e imaginaria, que es lo que permite la transmisión de verdades y experiencias socioculturales. Así, robó su pasado, los despojó de su historia y les quitó la confianza en sí mismos, sus leyendas, sus creencias y su arte²⁴⁸. Por eso, preservar una memoria colectiva e imaginaria contribuye a la invención de nuevas formas de vida y a la creatividad en diversos aspectos de la experiencia social. Por ejemplo, el cimarronaje salvó la religión, el arte y la resistencia de las manos de la opresión, pero no pudo evitar el miedo y la vergüenza de ser negro, el complejo de inferioridad, la negación de sí, el *bovarysimo* intelectual y las conductas imitativas. La esclavitud, la colonización y el imperialismo marcaron los tipos sociales en América.

A pesar de la crisis de identidad, hay que reconocer la voluntad de renacimiento de estos pueblos de querer cambiar su situación, con el deseo de descolonización y el salto revolucionario. Para su liberación, cuentan con dos pilares de la praxis en la búsqueda de identidad de la clase oprimida: la política y el arte. Ya José Martí, definía el impulso necesario en tres planos: político, literario y antropológico, para lograr “una definición de sí, una emancipación del espíritu y la sensibilidad, provechosa a *un tiempo* para todos los tipos sociales surgidos de nuestra común tragedia colonial” (351). Depestre saluda y despide a la negritud advirtiendo el cambio de rumbo y la superación de esta primera etapa necesaria y productiva, citando a Aimé Césaire:

La negritud ha acarreado ciertos peligros [...] la tendencia a convertirse en escuela, iglesia, teoría, ideología. Estoy a favor de la negritud desde el punto de vista literario y como ética personal, pero estoy en contra de una ideología basada en la negritud [...] Rechazo esa especie de pan-negrismo idílico a fuerza de confusiónismo (358).

En cambio, en Léopold Sédar Senghor, la negritud es formal, mística e igualmente racista en la medida que concibe la existencia de rasgos esenciales del negro por oposición a los distintivos del blanco. Así, hizo de la negritud un fenómeno atemporal, ahistórico, articulado a un retorno

²⁴⁸ “Incluso la belleza de su piel se convirtió en eterna fuente de frustraciones, en infranqueable obstáculo entre la situación genérica que se le imponía ya fabricada y su realización en la historia y la sociedad. Reificación y alienación sobrepasaban los límites de la trama económica y social del trabajo servil para ir a penetrar, a través de los poros del negro, hasta las estructuras viscerales de su despedazada personalidad” (344-345).

apasionado e irracional hacia lo vital, hacia la “emoción negra”. La mirada de Césaire no cae en un primitivismo, un retorno a un pasado, que convertiría a los pueblos liberados en nuevas víctimas del mundo desarrollado.

Por su parte, Michel Leiris exige un urgente progreso técnico en países subdesarrollados para mejorar las condiciones y resistir a las presiones y ataques del imperialismo. Para esto, hay que estimar las condiciones locales (geográficas y humanas) para un conocimiento completo de los recursos naturales y culturales del país. Por un lado, utilizar todo lo que sea útil para todos y no solo para una clase privilegiada y, por otro, luchar contra el imperialismo. En este sentido, la Revolución es una “*incitation directe à la recherche*” (1969: 141), para una investigación más moderna, una “*guérilla de la recherche*” (142) puramente local que contrarreste el bloqueo, pero también como extensión del saber humano. A través de la sociología y la etnología, pueden recuperarse las riquezas culturales en la nueva cultura que insta la Revolución, desde la ampliación y la superación, conservando elementos tradicionales y orientándolos hacia nuevos objetivos e integrados en el contexto revolucionario. Frente a la etnografía, a la historia y a la arqueología establecidas desde afuera con marcos colonialistas, Leiris opone una etnografía, una historia y una arqueología locales para: a) la toma de conciencia del pueblo de lo propio y la liberación del complejo de inferioridad y la tendencia a subestimar su cultura en relación con la del colonizador o la clase dominante; b) la descripción de la historia y la etnografía desde la mirada del otro para que la cultura del hombre desalienado sea integral.

Para Leiris es necesario crear archivos como testimonios de culturas perimidas, para evidenciar el pasado y el futuro y erradicar toda noción de cultura fija, pues es algo que está en constante movimiento. Si la sociedad quiere mantenerse viva, debe impulsar al máximo la investigación y comprometerse con la creación²⁴⁹. Como Depestre, se pregunta si el arte y la literatura deben ser inmediatamente útiles a la Revolución (reivindicativo, didáctico o propagandístico) y revolucionarios en sus dominios (ruptura violenta con el academicismo). Por una necesidad táctica, toda revolución debe afirmar su propaganda, sin subestimar a las masas y exigiendo esfuerzo de comprensión. Para ser revolucionarios y responder a las necesidades de la revolución el arte y la literatura “*ne doivent pas simplement viser à exalter, propager ou orienter l’esprit révolutionnaire, mais tendre [...] à transformer d’ores et déjà en préfiguration du futur ‘homme intégral’ l’homme d’aujourd’hui qui commence à peine à se défaire de ses chaînes*” (149). Para su valor revolucionario, la obra auténtica y creativa debe escapar a los estereotipos y trabajar sin directivas foráneas ni ideas preconcebidas, dando cuenta el artista de sus habilidades artesanales en la creación de una obra magistral, pero principalmente en experimentar y aventurarse en el movimiento creativo. Esa experimentación la facilita la Revolución, pues la libre experimentación representa el medio para escapar al doble peligro que amenaza a la creación: imitar moldes externos e inspirarse en los tradicionales con intención de alcanzar un arte nacional, equivalente a estereotipos que no llevan a la autenticidad. El artista no se saciará con la cultura existente, sino impulsará la investigación y la exploración para romper con lo dado y crear lo nuevo. Un pueblo revolucionario garantizará el ejercicio de la absoluta libertad de investigación, pues los resultados de trabajos en libertad contribuirán a que la Revolución avance hacia la libertad total.

En “*L’ethnographie devant le colonialisme*” (1950), Leiris critica la etnología clásica y eurocéntrica, para formar nuevos modos de abordar la cultura y pensar el rol profesional respecto de esta disciplina, apelando al compromiso con los oprimidos y exigiendo a los provenientes de naciones colonizadoras adoptar una postura crítica frente a criterios colonialistas, aun cuando estén en contra de los intereses de sus países²⁵⁰. Pide, en el intelectual, tomar partido contra errores

²⁴⁹ “Un point plus litigieux est la question de l’impulsion à la création littéraire et artistique, car si, dans le domaine des sciences, il est aisé de comprendre que la recherche appliquée n’est pas seule à devoir être encouragée, ses progrès étant liés à ceux de la recherche pure, il peut sembler que, dans le domaine des lettres et des arts, ce qui est pure recherche n’est qu’un luxe dont la Révolution, aux prises avec des graves urgences, peut fort bien se passer.
Par définition, la Révolution appelle un art et une littérature révolutionnaires, soit quelque chose d’autre qu’un art et une littérature tendant au maintien du *statu quo* ou visant au pur divertissement” (147-148).

²⁵⁰ “Humainement, pour la raison dite plus haut (notre appartenance à une nation colonisatrice et notre caractère de fonctionnaires ou chargés de mission du gouvernement de cette nation), il ne nous est pas

o injusticias y un compromiso en la denuncia como el medio eficaz para la recuperación de un pueblo. Debe promover tareas para salvaguardar las culturas vehiculadas por esos grupos humanos y demostrar que estas son inseparables de la historia, en tanto constituyen el modo de pensar y actuar propios de un colectivo. El etnógrafo debe ejercer su función conscientemente y no colaborar, como experto, con el clásico enfoque colonialista, ni entusiasmarse con el exotismo. Ni guía ni consejero, sino un factor más en la construcción de la cultura del colonizado, que descubre sus aspiraciones y vocaciones, sin que el etnógrafo las revele desde afuera. Una etnografía libre de colonialismos asegura una buena armonía en las relaciones culturales entre metrópolis y viejas colonias.

Para concluir, citaremos unos versos de *Permanencia del llanto* de Jacques Viau, quien dejó su herencia ética y estética en René Depestre: “Nos mutilamos al recogerlos en nosotros/ nos hicimos menos humanidad. / Y ahora, solos, combatidos, comprendemos que el hombre que somos/ es porque otros han sido”.

Bibliografía

- Dalter, Eduardo. (2014) *Viento Caribe. Poesía de Guadalupe, Guayana. Martinica y Haití*: Buenos Aires, Leviatán.
- Dalton, Roque y otros. (1988) *El intelectual y la sociedad*. México: Siglo veintiuno editores.
- Depestre, René (1970) *Por la revolución, por la poesía*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- Fanon, Frantz. (2002) *Les Damnés de la terre*. Paris : La Découverte.
- Fraginals, Manuel Moreno. (1977) *África en América Latina*. México: Siglo Veintiuno editores.
- Leiris, Michel. (1969) *Cinq études d'ethnologie*. Paris : Denoël.
- Marras, Sergio. (1996) “Gatos escaldados” *América Latina. Marca registrada*. Buenos Aires: Zeta. pp. 337-366.

possible de nous désintéresser des actes de l'administration coloniale, actes dans lesquels nous avons nécessairement (en tant que citoyens et en tant que missionnés) notre part de responsabilité et dont il ne saurait suffire, si nous les désapprouvons, de nous désolidariser de manière simplement platonique. Nous, qui faisons métier de *comprendre* les sociétés colonisées [...] dans la mesure qu'il y a pour nous quelque chance d'être écoutés, nous devons être constamment en posture de défenseurs de ces sociétés et de leurs aspirations, même si de telles aspirations heurtent des intérêts donnés pour nationaux et sont objet de scandale” (88).

ENTRE LA TURBACIÓN Y LA ACIDEZ. LA POESÍA DE SERGIO GARCÍA ZAMORA

**Prof. Emiliano Tavernini
FaHCE-UNLP**

Introducción

Esta ponencia se propone analizar el proyecto literario del poeta Sergio García Zamora (Esperanza, 1986) a la luz de algunos tópicos que hacen a la identidad de la autodenominada Generación 0 cubana: la privatización de la escritura, en el sentido de repliegue en la propia subjetividad; la crítica a las políticas culturales del gobierno cubano; los debates en torno a la legitimidad para elaborar argumentos propios, válidos a los intereses del país, según éstos sean enunciados desde adentro o desde fuera de la Isla; la representación de las continuidades económicas y sociales del denominado “Período especial”; el turismo, los dólares y la fiesta como factor de deseo. Con esta línea de análisis como eje me propongo rastrear los reparos que manifiesta la obra de García Zamora respecto de la necesidad de dinamitar el lenguaje y las estructuras formales del poema, tan presente en los poetas nacidos en la década del ’80.

Además, un rasgo propio de su búsqueda estética será recurrir a materiales textuales de la tradición canónica cubana, Nicolás Guillén, José Martí, incluso también de la Biblia, que lo distancian de las nuevas tendencias y su ansia de actualización literaria universal, tanto como de los nuevos soportes poéticos: la performance y el videoarte.

Es tan difícil vivir sobre el lomo de un dragón...

La autodenominada Generación 0 cubana, que reúne a poetas y narradores cuya característica en común es el haber publicado sus primeros libros con posterioridad al año 2000 se podría definir a grandes rasgos como una continuación estética y política de una serie de escritos cuya emergencia irrumpe en la década del ’90 y que según Teresa Basile daría cuenta de un proceso “de privatización (y, a la vez, de politización de lo privado) de la literatura donde se intenta ya no ocupar un lugar público solidario con la desgastada revolución cubana, sino construir un discurso inapropiable por la agenda revolucionaria” (Basile 205). Es en este contexto marcado fuertemente por la experimentación formal y la incursión en nuevos soportes para el texto poético tales como el videoarte, los poemas visuales, las performances, así como también de cierta pulsión de salir al encuentro de la poesía universal actual, fenómeno que no se circunscribe únicamente al ámbito de producción de la isla, sino que se define como parte de una cultura transterritorial cubana, que como dice Iván de la Nuez, no posee un centro gravitatorio fijo; es en este contexto digo, que la poesía de Sergio García Zamora interpela a la sociedad cubana desde un coloquialismo que el autor no dudaría en catalogar como martiano.

Este recurso formal, no carente de una profusa y compleja intertextualidad como ya veremos, implica una ética a la hora de escribir sus versos. Las imágenes de la realidad cubana que se construyen están lejos de caer en un costumbrismo o pintoresquismo provinciano. Por el contrario, el autor se propone formular una poesía social de nuevo tipo, como él la denomina. Es decir, una poesía crítica, punzante, cuestionadora, superadora, pero también integradora de la tradición del canon revolucionario, y aquí radica justamente la diferencia respecto de los poetas que comienzan a publicar en la década del 2000. En un artículo titulado “El Guillén que debemos tener” da cuenta de esta búsqueda:

La crítica social y el sondeo en el *ser* cubano son herencia guilleniana. Los jóvenes poetas cubanos no lo asumen así, aunque ellos resultan paradójicamente sus más genuinos continuadores. No son culpables si conviene al poder eternizar el llamado pintoresquismo, dígame negrismo y afrocubanismo, de Guillén. (...)El poder se ha

encargado de mantenerlo así: un Guillén de cáscara, un Guillén sin la cubana entraña (García Zamora 2013a).

En consonancia con sus compañeros de generación, se lee en sus poemas una crítica ácida de las políticas culturales, las censuras y las exclusiones de aquellos que no se alinean con la ideología oficial. Sin embargo, como buen filólogo (no hay que olvidar que su tesis de licenciatura versa sobre la relación entre *El presidio político en Cuba* de José Martí y la Biblia), legitima y fundamenta las posturas políticas de sus textos recurriendo a la ciudad letrada de la Revolución, en los ensayos y artículos son comunes las citas de Vitier o Fernández Retamar precisamente para cuestionar y denunciar la pragmática cultural que las niega, como él mismo declara en una entrevista “yo quiero ser un poeta de vanguardia sin olvidarme de la tradición” (Martin 2013), esta tradición como vemos intenta ser de lo más abarcativa e integradora.

En el poemario *El Valle de Acor* (2012)²⁵¹ se intenta representar el drama del hombre y su patria, para ello el autor recurre a la etimología de la palabra acor que en hebreo significa turbación y en latín acidez. Sobre estos dos polos versará la posición del poeta que intenta corroer las rígidas estructuras impuestas para la creación en la isla y cuyo costo será la experiencia de la turbación.

En la Biblia hebrea hay dos alusiones al Valle de Acor que potencian la multiplicidad semántica del poemario, por un lado el espacio de turbación y de castigo que nos relata Josué y que se cita en el libro de García Zamora pero por otro lado el lugar de la esperanza y la reconciliación del que da cuenta el profeta Oseas cuando se refiere al Valle de Acor como una puerta de esperanza. La Biblia cuenta que Oseas por orden de Dios tuvo descendencia con una prostituta, sobre esta prole recayó la siguiente maldición: “sí, su madre se prostituyó, la que los concibió se cubrió de vergüenza, porque dijo ‘iré detrás de mis amantes, los que me dan mi pan y mi agua, mi lana y mi lino, mi aceite y mis bebidas’, por eso voy a obstruir su camino con espinas, la cercaré con un muro, y no encontrará sus senderos” (Oseas 2.7-2.8). Los desplazamientos referenciales dan cuenta por una parte del fenómeno de las jineteras en el contexto del Período especial, pero también podría interpretarse esta cita como la prostitución de la Revolución al adorar a un Dios falso, la URSS y no Baal como en el relato de Oseas, el cual es considerado una especie de amante corruptor. Luego de la caída del muro, la sociedad cubana se encuentra aislada, esperando detenida como los adolescentes del poema “La sombra del buen vivir” en el lobby del Hotel Nacional. Estos estudiantes se miran como Narciso en los espejos del lobby “y se han visto entre el arribo de extranjeras almas: / piel espléndida, ojos imposibles / deliciosa familia / que despierta al vampiro y al caníbal” (García Zamora 2012 27) pero mientras ellos se adormecen en sus sillones fantaseando “La sombra del buen vivir está sobre ellos, / en los cuartos / que están sobre ellos.” (Id. 28)

En este sentido, es posible pensar la poesía de García Zamora y de sus contemporáneos como continuadora del deconstruccionismo del imaginario revolucionario y sus grandes narrativas que se propuso en los '90 el denominado Nuevo ensayo cubano. Un estado de derrota y de decadencia se percibe en varios poemas que remiten a los mismos conceptos que maneja José Antonio Ponte con la imagen-fuerza de Cuba como ruina. Para nuestro poeta situado en la provincia de Villa Clara, la ciudad devastada, metropolitana, central, da lugar al sujeto devastado, así es que en lugar de derruidas estructuras y escenarios vemos la decadencia, el vaciamiento, la inercia del hombre cubano:

La descomposición de los cuerpos avanza a mediodía, lo cual también resulta natural. Once millones de habitantes juzgan demasiadas cosas como algo natural.

²⁵¹ Otros títulos publicados por el autor: *Autorretratos sin abejas*, Ediciones Sed de belleza, Santa Clara, 2003; *Tiempo de siega*, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila, 2010; *El afilador de tijeras*, Ediciones Sed de belleza, Santa Clara, 2010; *Poda*, Casa Editorial Abril, La Habana, 2011; *Día mambí*, Editorial Vigía, Matanzas, 2012; *Libro del amor feliz*, Editorial Acana, Camagüey, 2013; *Las espléndidas ciudades*, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila, 2013; *La violencia de las horas*, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2013; *Pabellón de caza*, Ediciones Sed de belleza, Santa Clara, *Pensando en los peces de colores*, Voces de Hoy, Miami, 2013); permanece inédito *La condición inhumana* de 2014.

Asombroso será cuando el olor se vuelva insoportable, aunque la gente se acostumbra a lo insoportable, sobre todo si lo insoportable es su propia descomposición (García Zamora 2013b).

De la misma forma leemos cómo ha cristalizado la idea de decadencia de Cuba, de la necesidad de cambios profundos en el curso de la revolución y sin embargo se percibe también un desplazamiento de responsabilidades: “esa ruina que respira junto al cuello / y perdona la acidez de tu boca, de tu palabra, / y roba o escribe para ti, como si amontonara piedras / sobre cuerpos enemigos; / esa ruina, advierto, es el Valle de Acor. / Que no te venza” (García Zamora 2012 17). Esta corporización de la ruina, de la derrota, señala constantemente la falta de compromiso social, remarca la idea de “asistir al desastre de la patria /cuando uno es la patria” demandando un rol activo y transformador al sujeto, dado que en él está la llave para que “no se vuele el mapa del país” (*Id.* 23). Por lo tanto hay una reprobación taxativa contra los que intentan solucionar los problemas de la sociedad cubana desde el exilio, incluso de quienes viajan por motivos laborales (médicos, ministros, cancilleres), ante ellos el poeta intenta mantener la calma haciendo oídos sordos a sus recomendaciones: “evitas llenarte de turbación frente al decir / de los que vuelven con toda la verdad, / según parece, según te advierten” (*Id.* 20). En el poema “El otro” se anatematiza la opción del exilio, aquí la experiencia de vacío se representa en el hombre que piensa que su cubanidad radica en enviar dólares a sus familiares negando los lazos más profundos que lo atan a su suelo, a la historización situada de un devenir comunitario, en este sentido ¿qué responsabilidad política le cabe a cierto tipo de exiliado?: “En alguna playa de Miami o Tenerife / hablas hasta convencerlos o convencerte / sobre lo inútil de tu regreso, es decir, / contra la pamplina del hombre / que alega buscar su raíz. / No te harán caer en la nostalgia fácil: / patio de escuela donde jugabas al trompo / palmas vistas desde un tren a toda marcha. / No sientes lo que llaman patria. / No sientes.” (*Id.* 40) Esta puesta en crisis de la transterritorialidad cubana intenta demarcar límites podríamos decir éticos, que no cierran la perspectiva del poeta en un falso esencialismo dado que hay un intento turbado por comprender una multiplicidad de realidades que muchas veces se presentan y sobre todo a la hora de analizar críticamente la cultura o la política cubana, como homogéneas: “Ola de turbación fue el Mariel / cuando la patria se despedía de la patria / y todo resultaba evidente. / Desde entonces esa agua no tiene paz.” (*Id.* 34) La patria y el estado de turbación se entrelazan dialécticamente mediando una escritura que podríamos denominar transicional “entre permanecer o escapar / encuentro al ciervo. / El ciervo único de la turbación / sin huir o entregarse: / alma suspensa / que me devuelve a la duda / sobre el libre albedrío. / No he visto más, ciertamente; / pero he visto. / En su ojo transcurre la patria” (*Id.* 56).

Con respecto a los recursos formales desplegados, llama la atención la versatilidad con la que el poeta construye una mixtura, una hibridez que solapa e intercambia tradiciones literarias disímiles, el juego intertextual será llevado al extremo en su último poemario *La condición inhumana*, en el cual despliega un arsenal de lecturas que pasan por Malraux, François Villon, Yeats, Ortega y Gasset, Brecht, Martí, Paul Eluard, Ezra Pound, Bukowski o la Biblia, a propósito de la cual explica:

Quando leo la Biblia no lo hago como un religioso, sino como un poeta, porque sin lugar a dudas ella constituye un referente obligado dentro de la cultura occidental (...) es tan válido como la mitología grecolatina (...) Y es que tanto esa tradición bíblica como la grecolatina permiten establecer referentes, elaborar una forma de codificar la cultura (Martin 2013).

El fin último de estos usos será un estado de posesión desacralizadora, iconoclasta, que por un lado homenajea pero por otro discute a los autores convertidos en símbolos y que se constituyen en partes de una maquinaria poética que excede los límites de la materia sugerida. La deriva de sentidos muchas veces se cifra en un nombre: “a François Villón, el maldito, lo suben y lo bajan de la horca un poeta después de otro. No escribí para esto, dice Villón, no robé ni maté para esto. si quieren entonar mi balada, pónganse la soga al cuello” (García Zamora 2014 6).

Conclusión

¿Es posible pensar la diferencia entre la propuesta estética del autor y el resto de su generación como un problema similar al que se presenta en el campo literario argentino, en el sentido de una relación desfasada entre literaturas metropolitanas y periféricas, es decir, del interior profundo, en tanto dos esferas de circulación prácticamente autónomas, dado que las metrópolis por lo general realizan un ombliguismo autolegitimador a la hora de editar autores de provincias, que sólo ven la luz en grandes tomos de obras completas en su mayoría post-mortem?. En una entrevista García Zamora bordea la cuestión:

Estamos un poco desorientados. No sabemos cuáles son las corrientes ni las escuelas que dominan en el mundo, los grandes premios existentes y los libros laureados, cuáles son las vertientes que se están cultivando (...) Desde la provincia resulta doblemente terrible. No hay figuras que imanten movimientos, que funden escuela. Y eso constituye, a mi modo de ver, una catástrofe en la literatura. Antes en Cuba todo el tiempo hubo paradigmas. Villa Clara es uno de los territorios privilegiados, se enorgullece de ser una ciudad letrada, hay un movimiento autoral muy fuerte, pero eso no lo es todo (Izquierdo 2013).

Sin embargo, la abundante cantidad de premios nacionales que ha ganado²⁵² impiden pensarlo como un poeta periférico, por otra parte y a modo de ejemplo, desde Ciego de Ávila se publica la revista impresa y digital *Árbol invertido. Revista de tierra adentro* de Francis Sánchez que sí comparte en su mayoría los tópicos de la poesía habanera y cuya actualización es innegable.

Por momentos da la sensación de que el verdadero problema al que apunta García Zamora está en la incapacidad de organizarse detrás de un manifiesto o aunque mas no sea bajo el amparo de una confluencia laxa de poetas y artistas, una formación cultural diría Raymond Williams, que logre deponer sus diferencias para intentar construir o imaginar cómo debería ser la nueva poesía cubana. Si bien en la década del '90 con la mencionada privatización de las escrituras, en el sentido de confinamiento en el yo del poeta, se percibía en el fondo el debilitamiento del nosotros que caracterizó a los movimientos revolucionarios, García Zamora estaría proponiendo un regreso a un nosotros, a un nucleamiento de poetas y narradores disconformes que desplieguen sus diferencias en los canales legítimos de circulación, ocupando espacios dentro de la revolución. Actualmente pude constatar que hay una tendencia por parte del gobierno cubano de incorporar autores exiliados considerándolos paradójicamente parte de la Nación (por ejemplo en la antología *Bojeo a la isla de Cuba (Antología de 6 poetas cubanos)*²⁵³, en la que se incluye al mismo García Zamora). Podríamos pensar estos libros como una estrategia tardía de acomodamiento o reactualización que recoge el guante de las críticas de los jóvenes escritores y poetas al anquilosamiento cultural, operación similar a la emprendida con respecto al canon en el contexto de desovietización de la cultura y del rescate de autores tiempo atrás negados, producto de la fuerte nacionalización cultural predominante en los '90. Llama la atención que el compilador de esta antología Arístides Vega Chapú, que es poeta y funcionario (reconocido como maestro por los jóvenes poetas de las zona de Villa Clara), en el prólogo remarca que pueden no llegar a coincidir políticamente en nada pero que los une el amor por Cuba.

²⁵² Ha obtenido los siguientes reconocimientos: Premio Calendario 2010 por *Poda*; Premio Fundación de la Ciudad de Santa Clara por *El Valle de Acor* en 2011; Premio Digdora Alonso 2011 por *Día mambí*; Premio Nacional "Fundación de la Ciudad Fernandina de Jagua 2012" por *La borrasca*, Premio Nacional "Manuel Navarro Luna"; Premio Nacional "José Jacinto Milanés 2012" por *La violencia de las horas*; Premio de Poesía Emilio Ballagas por *La sobrevida* en 2012; Premio de Poesía La Gaceta de Cuba 19ª edición por *La condición inhumana* en 2014.

²⁵³ Vega Chapú, Arístides (comp.) (2013). *Bojeo a la isla de Cuba (Antología de 6 poetas cubanos)*, Editorial Betania, Madrid. La antología reúne a poetas residentes en Santa Clara, Cuba (Sergio García Zamora, Arístides Vega Chapú); Montreal, Canadá (Ihosvany Hernández González); Santa Cruz de Tenerife, España (Sonia Díaz Corrales); Nueva York, Estados Unidos (Juan Carlos Recio Martínez) y Miami, Estados Unidos (Félic Anesio).

Esta búsqueda del espacio de la trasterritorialidad no ya por parte del exiliado, sino por parte de cierta línea abierta al interior de la cultura estatal, implicaría la asunción de la trans-identidad que esta condición supone y que se preocupa por buscar en el pasado, en el presente crítico o en el aislamiento lo que la revolución en su momento no supo construir, como fuera el hecho de permitir la libre singularidad y diversidad identitaria. La poética de García Zamora se incluiría dentro de este proceso mayor de búsqueda de un territorio cultural deseado en el que el escritor y sus colegas se sientan acogidos, protegidos y difundidos más allá de su pensamiento político.

Bibliografía

- Basile, Teresa (comp.). (2009) *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- García Zamora, Sergio. (2012) *El Valle de Acor*. Santa Clara: Editorial Capiro,.
- García Zamora, Sergio (2013a). “El Guillén que debemos tener”, *Revista digital Letralia. Tierra de Letras* Año XVII, N° 278, (18/02/2013)
- García Zamora, Sergio (2013b). “La descomposición y otros poemas”, *Otro Lunes* n° 29 (Octubre 2013)
- García Zamora, Sergio. (2014) *La condición inhumana*. Inédito.
- Izquierdo, Irene. “Sergio García Zamora. Cómo fundar un reino”, *Bohemia* (05/07/2013)
- Martin, Omar. “Yo quiero ser un poeta de vanguardia”, *Verbiclara* (15/02/2013)

DE HOMBRES NUEVOS Y DESERCIONES. RECONFIGURACIONES DEL SUJETO REVOLUCIONARIO EN “LA CAMINATA (1969) DE EDUARDO HERAS LEÓN Y “LA YEGUA” (1968) DE NORBERTO FUENTES

María Celeste Cabral
UNLP / CTyCL, IdIHCS, CONICET

Introducción

En este trabajo propongo volver sobre la figura del “hombre nuevo” en tanto modelo del sujeto revolucionario guevariano para revisar algunas de sus reescrituras en los cuentos “La caminata” (1969) de Eduardo Heras León y “La yegua” (1968) de Norberto Fuentes.

Propongo observar en estos cuentos la puesta en escena de sujetos disidentes, que no se adaptan al modelo del “Guerrillero heroico guevariano” que identifica Duchesne Winter, y que dan cuenta de otras figuraciones posibles: el desertor, el débil, el traidor, el macumba, el homosexual.

Se abre así una zona en la literatura que escapa a la épica revolucionaria y permite entrever otras escrituras de la experiencia cubana. Intentaré mostrar que estos héroes fracasados responden en cierta medida a los debates en torno a la figura del intelectual revolucionario, la literatura y la estética hacia fines de la década del 60 en Cuba.

Desarrollo

El fenómeno de la revolución cubana y el imaginario guevarista en torno a la “teoría del foco” y la figura del “hombre nuevo” determinaron un giro de dimensiones inusitadas en los movimientos insurreccionales de América Latina, significando a su vez un particular momento de religación en las letras americanas, desde las escrituras del boom al género testimonial.

En ese sentido, los cuentos de los cubanos Heras León y Fuentes se sitúan en esa década del 60 que, para Claudia Gilman inicia con las “Palabras a los intelectuales” de Castro en 1961 y encuentra un punto de cierre cuando, luego de la muerte del Che en Bolivia, se consolida el modelo del intelectual revolucionario que privilegia su incorporación a la vía armada antes que su labor escrituraria.

“El socialismo y el hombre en Cuba”, la famosa carta de 1965 de Ernesto Guevara a Carlos Quijano, director del semanario *Marcha*, aparece entonces como un punto de inflexión en la mitad de esa década que caminó al compás de la pregunta sobre la relación entre el decir y el hacer; el escribir y el combatir; el escritor, el intelectual y el revolucionario. Podemos identificar en el texto dos líneas centrales:

En primer lugar, la figura del “hombre nuevo” como relación del individuo y las masas, y de éstas con la vanguardia del partido y con su líder Fidel Castro. En segundo lugar, la figura del “hombre nuevo” como expresión de una nueva moral revolucionaria, y los valores que la sustentan. Aquello que se nombra como la “arcilla maleable de la juventud”, que crecerá “libre del pecado original”.

Respecto del primer eje, Guevara define la relación de Fidel Castro y las masas por su carácter dialéctico, por el liderazgo producido en la confianza, la escucha atenta y la interpretación intuitiva. La masa aparece definida como un “ente multifacético”, en el que individuos heterogéneos componen un conjunto unificado. En la sociedad socialista el individuo tiene una existencia procesual e inacabada. Su transformación tiene lugar mediante un proceso dialéctico de educación indirecta, según el cual “la educación prende en la masa (...) que la va haciendo suya, y presiona a quienes no se han educado todavía”.

Respecto del segundo eje –la figura del “hombre nuevo” como expresión de la nueva moral revolucionaria–, Guevara afirma el valor del trabajo entendido como un valor y un deber

social (ya no la fuerza de trabajo como mercancía). La integración de artistas e intelectuales becarios al trabajo voluntario se considera un instrumento educativo. Por otro lado, la organización de las masas bajo una vanguardia política nucleada en el Partido, supone un criterio de selección basado en la ponderación de –y aquí cito a Guevara– el “sacrificio”, “laboriosidad”, “trabajo”, “responsabilidad”, para “una revolución verdadera a la que se le da todo”, “de la cual no se espera ninguna retribución material”, más que “dedicar la vida entera” en “esa actividad ininterrumpida que no tiene más fin que la muerte”.

Guevara señala dos peligros en la construcción del socialismo: respecto de la relación líder-masas y la relación individuo-masas, se plantea el riesgo del dogmatismo (esto es, “congelar las relaciones con las masas en medio de la gran tarea”). Respecto de la moral y valores revolucionarios, Guevara señala que hay un mal mucho mayor, que es la debilidad. El revolucionario “deberá pagar puntualmente su cuota de sacrificio” por “el hecho heroico de constituir una vanguardia”.

Así configurada, en el texto de Guevara la figura del “hombre nuevo” adquirirá una vasta proyección en América Latina durante las décadas del 60 y 70, como máxima de acción de las organizaciones armadas y revolucionarias a escala continental.

Juan Duchesne Winter, analiza otros textos del corpus guevariano²⁵⁴, principalmente las crónicas que relatan los acontecimientos de la guerrilla en Cuba y en su experiencia africana. Recupera estos textos como “narrativas guerrilleras”, y mediante esta categoría remarca su sentido épico, y propone la figura del “guerrillero heroico” como modelo ético virtuoso. Considera que en este sujeto narrativo se nuclean ciertos valores como el “talante estoico, valor, dignidad ante la muerte, magnanimidad del más fuerte, respeto del vencido, protección del desarmado, auxilio del débil, sacrificio de la vida por los compañeros de armas”, entre otros. El “guerrillero heroico”, entonces, es un modelo narrativo que permite leer no sólo las crónicas de la guerrilla escritas por Guevara, sino también los modelos que le son contemporáneos en la literatura de Heras León y Fuentes.

“La caminata” es el nombre del cuento de Eduardo Heras León, título que evoca un sentido hegeliano del progreso de la historia. El cuento es la narración retrospectiva del traslado a pie del pelotón 220 por un trayecto de más de 90km durante una sola noche. Sin embargo esta marcha poco tiene de acompañada²⁵⁵. El inicio ordenado, optimista, con “consignas, himnos” y loas a la patria, deja lugar al silencio, luego el cansancio, las burlas, las corridas y desbandes, luego las deserciones de los “rajados” y también de los vencidos que no pueden seguir el paso, hasta que finalmente el pelotón llega a destino, en medio del caos y en la oscuridad de la noche. El narrador de la historia dirige sus palabras en tono de confesión a una segunda persona del singular que es el personaje de Lorenzo, un miliciano que por su sobrepeso fracasa en la empresa de llegar a destino junto con la tropa.

En esta caminata frustrada, vemos que allí donde Guevara se refiere a la confianza del pueblo en el líder, que conduce la lucha seguido de las masas que en él depositan su fe, al pelotón “le jode que a un año de la revolución nos mande un santero”, un negro que “manda sin saber mandar” y “usa collares de santería”.

Así como Lorenzo el miliciano se burla del jefe negro del pelotón, toda la tropa excepto el narrador se ríen de su gordura, intentan desanimarlo diciéndole que ni lo intente. Cuando Lorenzo finalmente llega, tres horas más tarde, rendido de cansancio y al borde de la muerte, lo acusan de desertor, de haber tomado la guagua, cogido un aventón, y principalmente, aquel que dio su máximo esfuerzo es acusado por su falta de moral.

Si Guevara señalaba el peligro de la debilidad, no sólo los revolucionarios son débiles, sino que el sacrificio es castigado con la burla; el débil no es incorporado a esa masa educadora, es segregado y acusado por su falta de moral; el más fuerte somete al débil en vez de ayudarlo a continuar.

Del mismo modo, el narrador en segunda persona que no se burlaba, que da aliento a Lorenzo y que lo acompaña, confiesa en esta carta posterior a la llegada: “yo sabía que habías

²⁵⁴ Principalmente *Pasajes de la guerra revolucionaria y La guerra de guerrillas*.

²⁵⁵ Guevara afirma que el individuo “juega el papel de movilización y dirección en cuanto que encarna las más altas virtudes y aspiraciones del pueblo y no se separa de la ruta” (1965).

llegado bien, Lorenzo Peña, yo lo sabía. Pero no lo dije por espíritu de grupo”. En el hombre nuevo no hay valores extraordinarios, la vanguardia no es, como quiere el Che, los mejores entre los buenos. El narrador confiesa que traicionó “por ese sadismo natural que llevamos dentro todos los hombres”.

El sentido educador del sacrificio y del trabajo, aquí se ve desarticulado: el narrador confiesa que “era esa caminata lo que te daba derecho a hablar de frente con la cabeza en alto y a mirar un poco desde arriba al que no había llegado. La caminata que te graduaba un poco más de hombre y un poco más de revolucionario. Aunque no lo fueras”.

Condenados de Condado, la colección de cuentos de Norberto Fuentes ganadora del premio Casa de las Américas en su categoría en 1968, narra la lucha contra la guerrilla contrarrevolucionaria en el Escambray. Los personajes de cada cuento se entrecruzan y reaparecen en las historias sucesivas, creando una comunidad singular en la que héroes y criminales, bandidos, justicieros y revolucionarios se confunden. Como en “La caminata”, poco, o casi nada del “hombre nuevo” guevariano queda en pie. Los diferentes personajes dan cuenta de las distorsiones del modelo original.

“El capitán Descalzo” es un jefe militar que se queda en el campo porque en La Habana debe usar las botas reglamentarias que no le caben en los pies. Así como su cuerpo no se adapta al uniforme, sus acciones de guerra se apartan de la magnanimidad del más fuerte y el respeto del vencido del “guerrillero heroico”: liquida con machetazos a sangre fría a los contrarrevolucionarios que llegan a su granja huyendo, desahuciados y hambrientos, luego de darles pan para comer.

“La yegua” es también el nombre de uno de los cuentos y de un personaje: el topógrafo de una cuadrilla que, acusado de homosexual una noche de lluvia, se suicida sospechosamente ametrallándose la sien. La intolerancia y el machismo de los personajes se conjugan con la condena a esa debilidad tan temida por Guevara por ser contraria a la moral del hombre nuevo: el narrador duda de la homosexualidad de ese soldado pues “se había batido con nosotros a lo macho y había visto a ñámpitis con la cabeza desflorada y los pedazos de cerebro regados afuera como si fueran rebanadas de cebolla, y por eso nosotros creíamos que era bragao como nosotros”. El riesgo de la debilidad está siempre presente y ante ese peligro la alternativa es la animalización: no sólo el homosexual es una yegua, que representa un riesgo y a la que hay que eliminar; sino que además, la prueba de la hombría es la carnicería humana y su contemplación satisfecha luego de su perpetración.

A modo de conclusión, quisiera volver sobre un fragmento de “El socialismo y el hombre en Cuba”. Allí Guevara rechaza al realismo socialista como la estética privilegiada de un arte revolucionario, tal como ocurrió en la experiencia soviética. En cambio, el Che afirma que “no se puede oponer al realismo socialista la libertad, porque esta no existe todavía, ni existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva”. Esto equivaldría a “ponerle una camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy”.

Claudia Gilman lee la década de los 60 en América Latina como una época marcada a fuego por el faro de la experiencia Cubana, una década signada por los debates en torno a la figura del intelectual, su relación con los movimientos revolucionarios, su rol en el tercer mundo y en el continente, la pregunta sobre cuál es la estética revolucionaria propia de América Latina. En estos cuentos, sin embargo, no encontramos una imagen del intelectual, no hay preguntas metaliterarias, no hay una reflexión sobre el lugar del testimonio, sobre la mimesis realista u otras estéticas que pudieran tomar su lugar. En estos cuentos no observamos la formulación de una imagen del intelectual puro, sino que se la encuentra por defecto.

Los héroes fallidos que pueblan los cuentos de Heras León y Fuentes, contrapuestos en numerosos aspectos al “guerrillero heroico” guevariano, permiten leer a contrapelo una intervención en los debates que signaron la época, mediante la defensa de un espacio propio desde donde narrar la experiencia colectiva.

Bibliografía

Duchesne Winter, Juan. (2010) *La guerrilla narrada: acción, acontecimiento, sujeto*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón.

Fuentes, Norberto. (2010) “La yegua”. *Los condenados del condado*. 1968. Buenos Aires, Colección Capítulo, 1971. Seix Barral.

Gilman, Claudia. (2012) *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Guevara de la Serna, Ernesto. (1965) “El socialismo y el hombre nuevo en Cuba”. *Marcha*. Montevideo.

Heras León, Eduardo. (1969) “La caminata”.

UN PANORAMA DE LA NOVELA DE ENCLAVE COLOMBIANA

Amor Hernández Peñaloza
CILHA-Universidad Nacional de Cuyo

El propósito de nuestra exposición es presentar un panorama de la novela de enclave colombiana, es decir, aquellas obras que configuran en sus ficciones la gestación y recreación de un concepto, que disciplinas como la sociología, la antropología, la historia, la economía y la política han abordado: la “Economía de enclave” y que tienen como contexto las características especiales de una “región de enclave” para desarrollar la trama. Ahora bien, economía de enclave se define como:

[...] aquellas explotaciones de recursos naturales y humanos en un lugar relativamente aislado, según la forma de trabajo y técnicas que quedan subordinadas a las relaciones de intercambios que se establecen entre el enclave [Territorio incluido en otro con diferentes características políticas, administrativas, geográfica] y el capital extranjero en los países originarios o dominantes. En los enclaves se articula la producción directa de la tierra a mecanismos de circulación regional, se proletariza el trabajador rural y se crean niveles de desarrollo desiguales que puedan llevar poco a poco a la sociedad local al modo de producción capitalista en formas dependientes. (Borda 1976).

Unido a este concepto de economía de enclave, aparecen (como ya lo hemos referido) las “regiones de enclave” que presentan particularidades económicas, sociales y político-administrativas, caracterizadas²⁵⁶ por:

1. Un contrato jurídico de carácter económico suscrito entre un Estado y una empresa de carácter multinacional, interesada en la explotación de un recurso natural de gran demanda en el mercado internacional.
2. La particularidad económica de las regiones de enclave reside en el hecho de que su proceso de producción está definido para satisfacer demandas de necesidades externas.
3. Su dinámica demográfica conlleva a priorizar el desarrollo urbano sobre el rural.
4. Estas regiones conllevan a efectos ambientales negativos.
5. Presenta un espacio nacional y otro espacio extranjero, el primero contando con las mejores condiciones infraestructurales y de vida, y el segundo, un espacio de inferiores condiciones en donde se va a dar la realización y reproducción de la fuerza de trabajo nativa.
6. Se da un conflicto social central dado entre el capital multinacional de enclave y el trabajo obrero nacional.

²⁵⁶ Ver Luís Humberto Hernández Riveros. “La formación de regiones de enclave en Colombia. ¿Un caso de ingobernabilidad? *Pensamiento Jurídico*. Universidad Nacional de Colombia. Unibiblos. Bogotá, 2001: 159-182.

7. La explotación y dinámica económica de la región tiende a representarse en una dinámica unimodal que marca el punto máximo de la explotación e inicio de su desaparición.

Teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, se percibe dentro de la literatura colombiana del siglo XX, un conjunto de novelas que reflejan la problemática de hombres y mujeres residentes en regiones de enclave, donde han hecho presencia las transnacionales de explotación de recursos naturales (renovables y no renovables) como: el banano, el caucho, el carbón, la esmeralda, el oro y el petróleo; textos (que en algunos casos) han sido subvalorados, acusándolos de deficiencia verbal, literaria, de falta de articulación estructural, artificialidad y hasta supuesta improvisación, desconociendo la presencia de factores étnicos, culturales, económicos, políticos y sociales, que pueden darnos idea de los conflictos que se gestan en estas regiones y nos proporciona estilos literarios originales de la ahora llamada novela de enclave, ya que se desarrollan y evidencian las características arriba citadas.

Antes de iniciar este incauto recorrido por la novela de enclave, debemos decir que la tradición literaria de la narrativa en Colombia, está particularmente marcada por la obra de Gabriel García Márquez, en la cual, según los críticos, se reivindica a la ficción **como espacio de significación social del mundo real**, este recurso sería entonces una vocación de la literatura colombiana, efectivamente, su obra cumbre *Cien años de soledad* (1967), además de narrar la masacre de las bananeras, hecho histórico ocurrido en Ciénaga, Magdalena, en la madrugada del 6 de diciembre de 1928, cuando un gran número de trabajadores del banano de la “United Fruit Company”, que estaban en huelga, fueron acibillados por el Ejército Nacional. Nos cuenta, los cambios que se fueron generando por la llegada de esta multinacional a Macondo, que en un principio supuso modernización para el pueblo, pero después todo termina en decadencia y ruina (consecuencia propia de la economía de enclave). Veamos:

Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado. Las casas paradas con tanta urgencia durante la fiebre del banano, habían sido abandonadas. La compañía bananera desmantela sus instalaciones. De la antigua ciudad alambrada sólo quedaban los escombros. Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra. El único rastro humano que dejó aquel soplo voraz, fue un guante de Patricia Brown en el automóvil sofocado por las trinitarias. La región encantada que exploré José Arcadio Buendía en los tiempos de la fundación, y donde luego prosperaron las plantaciones de banano, era un tremedal de cepas putrefactas, en cuyo horizonte remoto se alcanzó a ver por varios años la espuma silenciosa del mar. Aureliano Segundo padeció una crisis de aflicción el primer domingo que vistió ropas secas y salió a reconocer el pueblo. Los sobrevivientes de la catástrofe, los mismos que ya vivían en Macondo antes de que fuera sacudido por el huracán de la compañía bananera, estaban sentados en mitad de la calle gozando de los primeros soles. Todavía conservaban en la piel el verde de alga y el olor de rincón que les imprimió la lluvia, pero en el fondo de sus corazones parecían satisfechos de haber recuperado el pueblo en que nacieron. (1997, 280).

Continuando este recorrido por las novelas de enclave en Colombia hacemos una mínima referencia a dos novelas: *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Toá. Narraciones de caucheras* (1933) de Cesar Uribe Piedrahíta, que tratan el tema de las caucherías y la explotación forzada de este recurso natural en las selvas colombianas de los ríos Caquetá y Putumayo, efectuada por la histórica Casa Arana. Hombres seducidos por la fiebre del caucho pero coaccionados por los capataces, trabajan en condiciones de explotación esclavista en una “selva sádica y virgen” donde las sanguijuelas son una plaga que atosiga al cauchero y “... mientras el

cauchero sangra a los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él” (1984:139) y lo que queda de esto, dice el fragmento inicial de la carta de Arturo Cova es, un “ambular vagabundo como los vientos y un extinguirse como ellos sin dejar más que ruido y desolación” (1984:8). Así pues, desde este paisaje, consecuencia de una economía de enclave, Clemente Silva habla de las costumbres de los empresarios de caucherías, denuncia la vida brutal de los trabajadores y comienza la protesta y acusación contra las injusticias sociales.

Por otra parte, Fernando Soto Aparicio, en *La rebelión de las ratas* (1962), inicia su novela, indicando que el valle ha sufrido una transformación generada por la irrupción del progreso, de la industria minera y de la explotación de carbón a gran escala por la “Compañía Carbonera del Oriente” que trae consigo la presencia de migrantes tanto extranjeros como nativos, motivados todos por la sed de fortuna. Esta transformación se describe así:

[...] era necesario que el valle perdiera su aspecto bucólico para que la nación recobrara su estabilidad económica. Al menos, tales cosas decían los oradores que acudieron a convencer a los campesinos de la conveniencia de abandonar las cosechas, de trocar la azada por la piqueta, de cambiar el maíz por las piedras negras del carbón, y de acabar con los mansos burrillos de carga para reemplazarlos por los camiones de color rojo oscuro, como teñidos de sangre (1991, 5-6).

Así, poco a poco el valle y particularmente Timbalí en *La rebelión de las ratas*, se convierte (en una ciudad industrial) en una región de enclave, en un centro de explotación de carbón a gran escala, en un foco de progreso para el país entero. La minería, y no la agricultura, es ahora su especialidad económica, convirtiéndose en líder del sector. No obstante, esta ciudad anhelada trae consigo perdición, deterioro, ruina, miseria y muerte.

En cuanto a la explotación de la esmeralda, encontramos los siguientes títulos: *Luz verde: La violencia y la paz de las esmeraldas* (1992) de Oscar Villegas Gómez; *Los esmeralderos* (1980) de Alfonso Hilarion Sánchez; *Las esmeraldas sagradas. (El tesoro de Fura-Tena)* (1974) de Jesús Arango Cano y la novela de Hernando Torres Neira, *Una gema y un destino* (1967) que semejante a las mencionadas, narra a partir de la explosión de una mina de esmeraldas, la aventura de codicia, ambición amor y sufrimiento de Hernando (nombre del protagonista), además trata el tema de la talla de las gemas y la comercialización y explotación por parte de “The Chivor Emerald Co” de estas minas que los

[...] indios nunca dejaron de explotarlas y cuando vino la republica siguieron su tradición, y hoy en nuestros días la explotación clandestina continúa siendo imposible impedirla, [...] y, allí era donde iba el señor Gardnier después de haber firmado un contrato con la compañía, en el cual se le daban amplias autorizaciones para la explotación, en la forma más conveniente que el creyera (1967,123).

De forma similar, la explotación del petróleo, ha sido recreado en novelas como: *Barrancabermeja: Novela de proxenetas, rufianes, obreros y petroleros* (1934) de Rafael Jaramillo Arango, denuncia la explotación de los trabajadores por la compañía petrolera “Troco” y la lucha por la reivindicación de sus derechos. En *Mancha de aceite* (1935) de Cesar Uribe Piedrahita, se cuenta la experiencia del médico Gustavo Echegorri, mientras trabajó para las compañías petroleras que se instalaron en las orillas del lago de Maracaibo en la época del treinta. A lo largo de la novela, asistimos a las masacres de obreros a quienes vemos protestando y se nos revela la descomposición moral, física y política de este reino de las petroleras.

Por otro lado, Gonzalo Canal Ramírez en *Orú. Aceite de piedra* (1949), relata la vida de Zalatiel, campesino y descubridor de los yacimientos de petróleo en las selvas del Catatumbo en Norte de Santander y su posterior expropiación por una compañía extranjera con un contrato nacional. *Sangre y petróleo* (1982) de Gonzalo Buenahora, narra la historia del joven campesino Felipe, quien trabajó en la “Troco” y participó activamente en la organización del sindicato de la compañía y por lo tanto, en la lucha por mejorar las condiciones de vida de sus compañeros petroleros. *Petróleo, sangre y selva* (1990) de Eduardo Camargo Navas describe la vida de Carlos Hernández Gómez, quien trabaja con una compañía Norteamericana en la llanura del Caquetá,

llamada Teraco, donde es testigo del maltrato a los que se ven sometidos los indígenas y campesinos de la región. Posteriormente, obtiene un cargo ministerial, con el cual pretende defender los derechos de los trabajadores de la región petrolera.

Finalmente, *La novia oscura* (1999) de Laura Restrepo, novela que revela algunos acontecimientos que marcaron la historia de Colombia con respecto a la intrusión de la poderosa multinacional norteamericana “Tropical Oil Company”, en una zona abandonada y desfavorecida por el gobierno nacional pero rica en recursos naturales, en la cual los obreros

Listos ya para el mercado de trabajo, con las manos y los pies empedrados de callos, habían emprendido la peregrinación hacia el famoso campo 26 de la Tropical Oil Company, que se levantaban en medio de la insensatez de la selva como un gran barrio industrial, gris y reiterativo en su estruendo metálico y encerrado entre alambre de púas. Guachimanes armados mantenían a salvo de todo acecho un tesoro de balancines y de torres, de machines, turbogeneradores, catalinas, calderas y unidades de bombeo (1999, 140).

Conjuntamente a este hecho histórico que marcó la historia Colombia, Restrepo recrea un lugar de tolerancia llamado “La Catunga”, ubicado en la ciudad de Tora (Barrancabermeja), donde las prostitutas participan de forma activa en este mundo petrolero, aliviando las penurias de los trabajadores, acompañándolos en sus soledades y apoyándolos en la “huelga del arroz”, que es decisiva para la nueva posición que adquieren estos frente a las compañías extranjeras. En consecuencia, por ese entonces a la ciudad de Tora se la distinguían:

[...] en las vastedades del mundo de afuera como la ciudad de las tres P, putas, plata y petróleo. Petróleo, plata y putas. Cuatro Pes en realidad, si acordamos que también era paraíso en medio de tierras asoladas por el hambre. ¿Los amos y las señoras de este imperio? Los petroleros y las prostitutas. (1999, 11)

Ahora bien, la crítica literaria cuando se ha ocupado de novelas relativas al tema de los pobladores y las regiones en donde ha habido explotación de recursos naturales, lo ha hecho teniendo como fundamento las características de la novela social en sus diferentes categorías, como: indigenista, regionalista, proletaria, de la tierra, agraria, de la selva, de la revolución, antiyanqui, de la mina, del petróleo, de la violencia y novela bananera, sobresaliendo el ambiente de preocupación social, la actitud crítica y de denuncia, que expresa el compromiso de los autores con la problemática del país. Igualmente, algunos estudios de este tipo de novela dan cuenta de las múltiples descripciones que presenta la narración, al evocar los paisajes desde varios componentes: la selva, el río, la montaña, los bosques, las lagunas y la sumisión del hombre a esta geografía, impulsado por la empresa explotadora del recurso natural.

Empero, estas obras no son reclamadas dentro de una categoría específica, por ello es asumida desde diversas tendencias críticas, que se relacionan unas a otras por el tema de los recursos naturales, más no desde una categoría totalizadora que dé cuenta de la temática en su globalidad, como pretendemos estudiarlas desde la teoría de la economía y región enclave, para llenar no solo los vacíos de la historia literaria y política de nuestro país, sino además porque creemos que estas novelas son una medida plausible de la experiencia de los actores sociales marginados (el obrero, el campesino, la prostituta) en la reconstrucción de la identidad regional, donde se han enclavado las transnacionales en nuestro país.

Por ende, a través de la categoría “novela de enclave”, podemos recuperar memorias aparentemente olvidadas, que miran críticamente la realidad, por medio de una elaboración simbólica de gestos, actitudes, juegos del lenguaje, metalenguajes, arquetipos, mitos, que en conjunto rescatan problemáticas generadas por la explotación de recursos naturales a gran escala (y sus terribles consecuencias), que aún sigue vigente en nuestro país.

En definitiva, cuando revisamos los estudios de lo que hemos llamado “novela de enclave colombiana”, encontramos que ha sido mínimo el análisis que dé cuenta de la reacción estética (literaria) y sobre la situación que se presenta en las regiones narradas, su valor social, económico, ecológico y político que llama la atención.

Bibliografía

- Arango Cano, Jesús. *Las esmeraldas sagradas. (El tesoro de Fura-Tena)*. Armenia: De Quin-Gráficas. 1974.
- Borda, Fals. *Capitalismo, hacienda, y doblamiento de la costa atlántica*. Punta de lanza: Bogotá. 1976.
- Buenahora, Gonzalo. *Sangre, petróleo*. Bogotá: Inter 2000, Impreso por los talleres de los fotolitos. 2da Edición. 1982.
- Camargo, Navas, Eduardo. *Petróleo, sangre y selva*. Miami, Florida: Ediciones Enfasar. 1998.
- Canal, Ramírez, Gonzalo. *Orú. Aceite de Piedra*. Buenos Aires: Editorial Américalee. 1949.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Norma. 1997.
- Hernandez Riveros, Luís Humberto. “La formación de regiones de enclave en Colombia. ¿Un caso de ingobernabilidad?”, *Pensamiento Jurídico*. núm. 14. Bogotá: Universidad nacional de Colombia, Unibiblos.. 2001:159-182.
- Hilarion Sánchez, Alfonso. *Los esmeralderos*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980.
- Jaramillo, Arango, Rafael. *Barrancabermeja, novela de proxenetas, rufianes, obreros y petroleros*. Bogotá: Editorial E.S.B. 1934.
- Restrepo, Laura. *La novia oscura*. Bogotá: Editorial Norma. 1999.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Bogotá: Círculo de lectores. 1984.
- Soto, Aparicio, Fernando. *La rebelión de las ratas*. Bogotá: Bedout. 1991.
- Torres Neira, Hernando. *Una gema y un destino*. Bogotá: Talleres Gráficos de Ponce de León Hnos.. 1967.
- Uribe Piedrahita, Cesar. *Mancha de aceite*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. Oficina de relaciones internacionales, Ministerio de Educación. Primera edición. 1935.
- Uribe, Piedrahita Cesar. *Toá. Narraciones de Caucherías*. Bogotá: Editorial reflexión. 1933.
- Villegas Gómez, Oscar. *Luz verde: La violencia y la paz de las esmeraldas*. Bogotá: Op Gráficas, Editorial Oscar V. Gómez. 1992.