

Las fracturas del mármol

Heroicidades latinoamericanas a contrapelo

coords.

Mónica González García

Sarah Moody

Astrid Santana Fernández de Castro



Las fracturas del mármol



Colección Dársena

Departamento de Literatura

Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Directora

Mónica González García

Comité editorial

Bryan Green, Claudio Guerrero, Edda Hurtado,

Irene Renau y Raúl Rodríguez Freire

Las fracturas del mármol: heroicidades latinoamericanas a contrapelo / María Alejandra Aguilar-Dornelles ... [et al.]; coordinación general de Mónica González García; Sarah Moody; Astrid Santana Fernández de Castro. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; La Habana: Editorial UH, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-813-571-7

1. Marginalidad. 2. Narrativa Argentina. 3. Utopía. I. Aguilar-Dornelles, María Alejandra. II. González García, Mónica, coord. III. Moody, Sarah, coord. IV. Fernández de Castro, Astrid Santana, coord.

CDD 306.098



PLATAFORMAS PARA
EL DIÁLOGO SOCIAL

Las fracturas del mármol

Heroicidades latinoamericanas a contrapelo

**Mónica González García, Sarah Moody
y Astrid Santana Fernández de Castro**
(coords.)





CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais



EDITORIAL

CLACSO - Secretaría Ejecutiva

Karina Batthyány - Directora Ejecutiva
María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial

Lucas Sablich - Coordinador Editorial
Solange Victory y Marcela Alemandi - Producción Editorial

Editorial UH

José Antonio Baujin - Edición
Abel Carmenate Abreu - Foto de cubierta
Maday García Cáceres - Diseño de cubierta
Alexis Manuel Rodríguez Diez cabezas - Realización
Haydée Arango Milián - Corrección



Librería
Latinoamericana
y Caribeña de
Ciencias Sociales

CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana

Las fracturas del mármol. Heroicidades latinoamericanas a contrapelo (Buenos Aires: CLACSO; La Habana: Editorial UH; Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, septiembre de 2023).
ISBN 978-987-813-571-7



CC BY-NC-ND 4.0

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina
Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clcsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

EDITORIAL UH

Dirección de Publicaciones Académicas, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba. CP 10400.
Correo electrónico: editorialuh@fayl.uh.cu, Facebook: [editorial.uh.98](https://www.facebook.com/editorial.uh.98)



Suecia

Sverige

Este material/producción ha sido financiado por la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Asdi.
La responsabilidad del contenido recae enteramente sobre el creador. Asdi no comparte necesariamente las opiniones e interpretaciones expresadas.

Índice

Agradecimientos	9
Introducción	11
<i>Mónica González García y Sarah Moody</i>	
1. HEROICIDADES, CORPORALIDADES, AFECTIVIDADES	
Heroísmo emotivo: masculinidad y honor en la escritura epistolar	
de José Martí y Antonio Maceo	31
<i>María Alejandra Aguilar-Dornelles</i>	
Referencias bibliográficas.....	53
Heroísmo y marginalidad: la política	
y la estética del cuerpo en <i>Stella y Mecha Iturbe</i>,	
de César Duáyen.....	59
<i>Sarah Moody</i>	
El heroísmo femenino: definiciones y antecedentes literarios	62
La mujer profesional y la musa en <i>Stella y Mecha Iturbe</i>	67
Sobre cómo leer la representación del cuerpo diferente	73
Obreros e inmigrantes en una Argentina utópica.....	81

A modo de conclusión	83
Referencias bibliográficas	84
Heroísmo y masculinidad democrática	
en la nueva narrativa argentina	87
<i>Paola Ehrmantraut</i>	
Referencias bibliográficas	107
Antígona a la mexicana: la heroína justa	
de la cultura contemporánea	111
<i>Julie Ann Ward</i>	
Antígona trans-histórica	115
<i>Antígona. Las voces que incendian el desierto</i> , de Perla de la Rosa	117
<i>Antígona González</i> , de Sara Uribe	120
<i>Antígona</i> , de Pedro González-Rubio	124
Conclusiones	128
Referencias bibliográficas	130
2. HEROICIDADES POST-UTÓPICAS	
La utopía de la imitación. Carlos Vaz Ferreira	
y el indeciso lugar latinoamericano	137
<i>Alejandro Fielbaum S.</i>	
Navegar después del mapa	138
Más de un ideal	142
Un vino sin suelo	143
Las fronteras de la imitación	148
El lugar cosmopolita	151
Un vino de muchos suelos	154
Referencias bibliográficas	157
Macunaíma: la epopeya negativa de Mário de Andrade	159
<i>Bruna Della Torre</i>	
Peri, el primo pobre de Macunaíma	164

Perfil de Macunaíma.....	168
¿Una epopeya negativa?.....	172
Referencias bibliográficas.....	183
El héroe anti-monumento. Nuevas figuraciones de la épica en el joven cine documental cubano.....	187
<i>Celia Rodríguez-Tejuga</i>	
Los padres nacionales.....	191
Antígona: la mujer en el proceso revolucionario cubano.....	196
El cosmos, el caos... el caos	202
Consideraciones finales	205
Referencias bibliográficas.....	207
3. HEROICIDADES DECOLONIALES	
Guerra, nacionalismo y héroes del siglo XIX cubano.	
<i>La tierra del mambí de James J. O'Kelly</i>	
en el contexto de la memoria conmemorativa	211
<i>Astrid Santana Fernández de Castro</i>	
Gestión literaria de la memoria	216
El derecho a la guerra. Los valores de los cubanos independentistas frente a los contravalores españoles	221
El pueblo cubano en armas. La nueva robustez	227
Carlos Manuel de Céspedes y James J. O'Kelly: hombres civilizados, hombres de voluntad.....	231
Consideraciones finales.....	234
Referencias bibliográficas.....	237
Plantación, contraplantación y plantacionoceno: tecnologías y tensiones del cimarrón como héroe de los nuevos cines latinoamericanos.....	240
<i>Mónica González García</i>	
Plantación, contraplantación, plantacionoceno y las tecnologías del sujeto colonial	243

Brasil, del problema racial a la reivindicación popular: el viaje épico de <i>Ganga Zumba</i>	253
Del miedo a Haití a la liberación de África: <i>Maluala</i> , rebeldía cubana de ayer y hoy	259
Referencias bibliográficas	267
 La primera ciudad latinoamericana: heroísmo	
en las luchas decoloniales de mujeres migrantes en Chile	271
<i>Pablo Seward Delaporte</i>	
Carnaval en Pachakuti	275
Hacia una consideración decolonial del heroísmo	282
El Proyecto Utópico de Las Dunas	284
Indigenidad sin territorio	291
El heroísmo de la lucha cotidiana	300
Referencias bibliográficas	302
 Sobre los autores	307

Agradecimientos

Un proyecto amplio como el presente se nutre de las contribuciones de muchas personas. En primer lugar, nos gustaría darle las gracias a la Editorial UH, principal sello de publicaciones de la Universidad de La Habana, Cuba, por abrirle las puertas a esta idea cuando todavía estaba en elaboración. En particular, queremos reconocer el enorme trabajo de José Antonio Baujin Pérez, quien supervisó personalmente la diagramación de *Heroicidades*, primero como director de la Editorial y luego desde su cargo de vicerrector de Extensión Universitaria de dicha universidad. Al mismo tiempo, queremos distinguir el trabajo de Amanda García Roche, actual directora de la Editorial UH, además de los aportes invaluables del resto del excelente equipo de dicha editorial.

Quisiéramos agradecer también al Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, Argentina, por incluir nuestro volumen en su catálogo. Destacamos especialmente la acogida de su directora de Publicaciones, María Fernanda Pampín, al apoyar la coedición. Asimismo, agradecemos a Lucas Sablich, coordinador editorial de CLACSO, por las orientaciones durante el proceso.

En la Universidad de Alabama, Estados Unidos, nos es grato agradecer al Cuba Center; a los decanos Robert Olin y Joseph Messina

del College of Arts and Sciences; a Juan López-Bautista, Michael Steinberg y Douglas Lightfoot; y especialmente al incomparable e infatigable Michael Schnepf, padrino de las relaciones alabamiano-cubanas. Por último, extendemos nuestro agradecimiento al Comité Editorial de la Colección Dársena de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, compuesto por los profesores del Departamento de Literatura de esta institución, por contribuir a la visibilización en este país de este proyecto editorial transamericano.

Introducción

«Sueño con claustros de mármol», poema XLV de los *Versos sencillos* publicados por José Martí en 1891 –cuatro años antes de que partiera a la guerra de independencia de Cuba–, posee la rara cualidad de poner en contacto fantástico a los dos arquetipos más canónicos de la heroicidad latinoamericana del siglo XIX: los gestores de la primera independencia de la Patria Grande y el iniciador de la segunda. Acompañando la visión onírica de la voz poética, somos lectores y espectadores de su desigual encuentro con una imponente galería de héroes cuya virilidad monumental ha sido eternizada por el mármol, a la cual esa voz espera conmover con su sumiso, casi infantil, acercamiento. Se trata de un anhelo habilitado por los primeros versos, pues los héroes no yacen ausentes en un deceso irrefutable, sino que «de pie, reposan» (Martí 1975c, p. 123) en un estado de vigilancia perpetua que el poeta imagina como pulsión heroica atemporal capaz de traspasar las frías regiones de muerte y piedra para preservar su obra de libertad. Acaso la primera imagen de una virilidad heroica ultrajada –producto de una conversación poética cuyo contenido desconocemos en la primera estrofa– sean las barbas pétreas y paradójicamente trémulas de padres fundadores que, en el temblor, traslucen una vergüenza que instintivamente provoca otro movimiento: «empuñan / La espada de piedra».

Luego de situar con la declaración de apertura –«Sueño»– el escenario quimérico del encuentro, son tres las acciones que exponen la presencia «corpórea» de la voz poética en ese intercambio inicial: «*Hablo con ellos: de noche! / Están en fila: paseo / Entre las filas: las manos / De piedra les beso...*» [nuestro el énfasis]. Como en un cuento de hadas, el beso solemne pero cargado de intención es el que incita el despertar del mármol, culminando, en esa primera estrofa, con el inquietante llanto de los héroes y la reiterada reverencia de la voz poética: «*Mudo, les beso la mano*». Y si la interacción ha sido marcada por una distancia respetuosa, la lacrimosa fractura en la masculinidad marmórea de los héroes, anticipada por el temblor de barbas y activada por la empuñadura de la espada, convierte la escena de la segunda estrofa en un efusivo intercambio sentimental regido por el *pathos*: «*Entre las filas: lloroso / Me abrazo a un mármol...*». El contacto entre cuerpos da lugar a que la voz poética, cual niño afligido en brazos del padre, desahogue los males padecidos por el continente:

[...] ¡Oh mármol,
Dicen que beben tus hijos
Su propia sangre en las copas
Venenosas de sus dueños!
¡Que hablan la lengua podrida
De sus rufianes! ¡Que comen
Juntos el pan del oprobio,
En la mesa ensangrentada!
¡Que pierden en lengua inútil
El último fuego! ¡Dicen,
Oh mármol, mármol dormido,
Que ya se ha muerto tu raza!

(Martí 1975c, pp. 123-124).

El acercamiento filial establecido por la voz poética con el mármol ya había sido imaginado por Martí en la narración «Tres héroes»,

publicada en el primer número de la revista infantil *La Edad de Oro* (1889), que abre con la historia de un viajero que llega a Caracas y, antes de averiguar dónde comer o dormir, pregunta por la estatua de Bolívar: «Y cuentan que el viajero [...] lloraba frente a la estatua, que parecía que se movía, como un padre cuando se le acerca un hijo» (Martí 2001b, p. 4). En «Sueño con claustros de mármol», los dos enérgicos actos realizados por la estatua de piedra (¿Bolívar?) en la estrofa final sugieren que el *pathos* del héroe libertador da lugar a una segunda vergüenza, no derivada del ultraje sino de la propia debilidad; como arrepentido del lapsus emocional, «El héroe que abrazo: me ase / Del cuello: barre la tierra / Con mi cabeza» (Martí 1975c, p. 124). La violencia infligida sobre el cuerpo de la voz poética parece tener un doble propósito derivado de la compleja vergüenza del mármol; si bien el castigo puede leerse como una respuesta indignada contra el gestor de la plañidera y feminizada escena, la acción de restregarle la cabeza sobre la tierra –tierra común de la Patria Grande soñada en el poema– busca quizás refutar el último recado: la voz poética debe poner su pensamiento al servicio de esa tierra en la organización de su defensa porque *la raza de los héroes* continuará viviendo en quienes luchen por ella. El poema cierra con la restitución de la masculinidad fuerte y valiente que en primer lugar propició la marmorización del cuerpo heroico de los padres fundadores, pues los movimientos estatuarios, al principio reducidos a cabeza y manos, al final incorporan la tensión de las extremidades que se alistan para la acción:

El brazo, ¡el brazo le luce
Lo mismo que un sol!: resuena
La piedra: buscan el cinto
Las manos blancas: ¡del soclo
Saltan los hombres de mármol!

Como revelan varios de los poemas reunidos en *Versos libres* y escritos durante la década de 1880 en Nueva York, José Martí está lidiando

líricamente con la «relación problemática entre el intelectual y la guerra» (Ramos 2003, p. 306). Pero, tal como subraya Julio Ramos, esa tensión parece ser más antigua, según notamos en la carta que desde Guatemala le escribe a Antonio Maceo la década anterior: «Aquí vivo [...] muerto de vergüenza porque no peleo» (en Ramos 2003, pp. 305-306). Otra misiva escrita a Máximo Gómez desde Nueva York en 1882, junto con la reiteración del dilema –«[e]l aborrecimiento en que tengo las palabras que no van acompañadas de actos» (Martí 1975b, p. 167)–, abre otra dimensión de lectura al violento castigo que recibe la voz poética por parte de la poderosa mano de mármol. Allí Martí señala: «Nuestro país abunda en gente de pensamiento, y es necesario enseñarles que la revolución no es ya un mero estallido de decoro, ni la satisfacción de una costumbre de pelear y mandar, sino una obra detallada y previsora del pensamiento» (p. 169). ¿Por qué el héroe de mármol, en lugar de restregar su cabeza contra la tierra, no le ofrece una espada? Como sugiere Francisco Morán (2007), «la fascinación [de Martí] con el cuerpo del héroe» (p. 369) puede trazarse incluso desde la publicación en 1869 del poema dramático «Abdala», donde se vislumbra el deseo latente de la voz poética de poseer un cuerpo heroico: «Por fin potente mi robusto brazo / puede blandir la dura cimitarra...!» (en Morán 2007, p. 348).¹ Volviendo a los *Versos sencillos*, es posible que para 1891, aunque convencido de la necesidad de la guerra, Martí todavía no se sintiera a la altura «física» de la acción bélica, puesto que ello requería de una corporalidad más «marmórea»: «Es necesario tomar cuerpo y tomarlo pronto», le dice a Gómez en la carta de 1882, «y tal como se espera que nuestro cuerpo sea» (Martí 1975b, p. 169). Si el cuerpo de Martí en la última década de su vida todavía no cumplía con las expectativas bélicas, sí lo hacía su pensamiento y es quizás a esa obra que, al menos hasta la publicación de su último poemario, entrega sus esfuerzos: «una obra

¹ Morán interpreta estos versos en términos homoeróticos, como «deseo de posesión de ese cuerpo heroico». Más que poseer sexualmente ese cuerpo, creemos que la admiración homoerótica tiene más que ver con el deseo martiano de tener un cuerpo de héroe para colocarlo en servicio de la guerra necesaria.

detallada y previsora del pensamiento» en pos de la preparación de la guerra de 1895.²

Los dos arquetipos heroicos puestos en contacto en el poema XLV de los *Versos sencillos*, el héroe de acción y el héroe de pensamiento, acaso pueden leerse desde los arquetipos homéricos conocidos por Martí y basados en masculinidades fundadoras de pueblos y guías de sus destinos. Dos de los textos que aparecen en el primer número de *La Edad de Oro*, «Tres héroes» (sobre Bolívar, Hidalgo y San Martín) y «La Ilíada, de Homero», nos dan una idea tanto de la educación cívica que Martí quiere promover en los niños del continente, como de la tradición en la que inserta las hazañas de los libertadores latinoamericanos. Elocuente en este sentido es que escoja contar las aventuras de la *Ilíada* y no de la *Odisea*, pues el ideal martiano del héroe es más el hombre de guerra como Aquiles, y menos el hombre de astucia como Ulises. Las correspondencias entre la época de los héroes homéricos, la de los libertadores latinoamericanos y la de Martí –correspondencias que el poeta busca subrayar con la construcción de este archivo para la formación heroica de la infancia latinoamericana contenido en *La Edad de Oro*– se sugieren no solo en la loa a los líderes militares, sino en la labor del soldado común: «Aquellos eran tiempos de pelear, en que cada hombre iba de soldado a defender a su país» (Martí 2001a, p. 32); «todos los americanos deben querer a Bolívar como un padre [...] y a todos los que pelearon como él [...] A todos: al héroe famoso, y al último soldado, que es un héroe desconocido» (Martí 2001b, p. 4). Sabiendo que no podría ser un bravo Aquiles y que no querría ser solo un astuto Ulises,³

² Sin embargo, y como bien sabemos, la posibilidad de «blandir la dura cimitarra» no está cerrada para Martí porque, como dice en «Tres héroes», «[h]asta hermosos de cuerpo se vuelven los hombres que pelean por ver libre a su patria». Y más adelante cuenta sobre Bolívar, como si estuviera hablando de sí, que «era pequeño de cuerpo» y que «su país oprimido [...] le pesaba en el corazón, y no le dejaba vivir en paz» (Martí 2001b, p. 5).

³ Aunque no hubiera participado en la guerra como soldado, Martí habría sido recordado como «héroe» debido a su periplo de viajes en los que, primero, formó su pensamiento y, luego, organizó la guerra, superando obstáculos y uniendo voluntad.

Martí finalmente responde a la interpelación quimérica del marmóreo Bolívar siguiendo una tercera vía, que podríamos identificar con la figura de Héctor, un héroe que lucha impulsado más por el deber ético de defender a su pueblo que por la conciencia de su fuerza física –como es el caso de Aquiles, quien termina derrotando a Héctor–. Ello porque, para Martí (2001a), había más dignidad en la participación directa en la guerra, que en la floja observación del «aeda que cantaba en la lira las peleas de los dioses y las batallas de los hombres» (p. 32) para diversión popular.

Aunque no se conservan todas las esculturas griegas destinadas a inmortalizar a sus líderes, la marmorización del héroe fue una práctica continuada por los romanos, quienes esculpieron a sus propias figuras y reprodujeron también las de la historia griega. Más tarde, los artistas renacentistas y neoclásicos perpetuaron esta tradición incorporando nuevas versiones pictóricas y escultóricas de los viejos héroes grecolatinos, con lo cual la mirada estilizada a los protagonistas militares de la antigüedad europea se terminó de instalar como parte del imaginario fundacional de la civilización occidental –civilización con la cual los líderes independentistas latinoamericanos, de principios y finales del siglo XIX, se sentían fuertemente identificados–. No resulta extraño que los versos de Martí cincelaran en mármol a los libertadores de la Patria Grande, porque las vidas y obras de los héroes pasados, como dice el crítico Terrot R. Glover en su estudio sobre Virgilio ([1904] 2009), «were intended to offer instructive stories for those seeking to survive and gain wisdom» (p. 1). En última instancia, estos mundos míticos «preserve the past, speak to the present, and define values for the future» (p. 1). Por lo comentado hasta ahora, es posible argüir que Martí buscaba instalar en el imaginario continental la figura marmorizada de los libertadores

des con la ayuda de su ingenio para la fundación de un pueblo libre. Por otro lado, es posible que para Martí, la figura más «marmórea» entre los soldados cubanos haya sido Antonio Maceo, a quien escribe en 1882: «No conozco yo, General Maceo, soldado más bravo ni cubano más tenaz que Vd.» (1975a, p. 172).

cuyas hazañas inauguraron el siglo XIX, para concientizar en torno a la urgencia de ordenar el convulsionado final de la centuria.

En este punto tal vez cabe preguntarse si, como sugiere Joseph Campbell ([1949] 2004), efectivamente existen arquetipos heroicos instalados en el imaginario de todas las culturas, a los cuales sus miembros recurren de manera casi atávica a fin de extraer lecciones para el presente y direcciones para el futuro.⁴ Campbell define la figura del héroe como «the man or woman who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms», y cuyas visiones, ideas e inspiración «come pristine from the primary springs of human life and thought» (p. 18). Por tanto, aunque el héroe haya muerto como sujeto histórico, se trata de una figura eterna y universal, cuyas lecciones «are eloquent, not of the present, disintegrating society and psyche, but of the unquenched source through which society is reborn» (p. 18). En la misma perspectiva enciclopédica y universal de los estudios

⁴ Antes de Campbell y su proposición del concepto de «monomito» para describir lo que él consideraba universal a todas las culturas –esto es, la característica de la mente humana (sin importar su localización geográfica) para crear mitos sobre personajes «of exceptional gifts» ([1949] 2004, p. 35) que pueden sentar valores para toda una sociedad porque se enfrentan airosoamente con un mundo que «suffers from a symbolical deficiency»-, ya otro estudioso había realizado una interpretación «psicológica» del origen de los mitos sobre héroes. En *The Myth of the Birth of the Hero* (1914), el psicoanalista Otto Rank señala:

The prominent civilized nations, such as the Babylonians, Egyptians, Hebrews, and Hindoos, the inhabitants of Iran and of Persia, the Greeks and the Romans as well as the Teutons and others, all began at an early stage to glorify their heroes, mythical princes and kings, founders of religions, dynasties, empires or cities, in brief their national heroes, in a number of poetic tales and legends. The history of the birth and of the early life of these personalities came to be especially invested with fantastic features, which in different nations even though widely separated by space and entirely independent of each other present a baffling similarity, or in part a literal correspondence. Many investigators have long been impressed with this fact, and one of the chief problems of mythical research still consists in the elucidation of the reason for the extensive analogies in the fundamental outlines of mythical tales, which are rendered still more enigmatical by the unanimity in certain details, and their reappearance in most of the mythical groupings (p. 1).

académicos de Glover y Campbell, se localiza *The Mythology of All Races* (1920) del filósofo Hartley B. Alexander, cuyo volumen XI, dedicado a América Latina, recorre las mitologías precolombinas continentales desde México hasta la Patagonia. Se trata de un acercamiento que usa como fuentes las relaciones de los conquistadores y evangelizadores ibéricos, material a partir del cual Alexander deduce que el rol del héroe, como en otras tradiciones culturales, consiste en restablecer el orden cósmico.⁵ En una aportación latinoamericana mucho más reciente, Samuel Brunk y Ben Fallaw (2006) organizan un volumen colectivo sobre «heroes and hero cults» –generalmente de tipo político y basados en el carisma–, recordándonos que «[t]o understand a hero we need to explore the conditions that produce charisma in the community in which that hero operates» (p. 3).⁶

Volviendo la mirada a nuestros presentes, abordados por algunos de los capítulos de este volumen, conviene formular algunas preguntas en torno a la vigencia o necesidad de las sociedades de revisitar sus imaginarios heroicos. ¿En qué medida nuestras sociedades todavía evalúan sus presentes a partir de las «hazañas» de héroes canónicos de pasados considerados originales o fundacionales? ¿Hasta qué punto es posible pensar nuestra época según figuras marmorizadas principalmente por encarnar valores masculinos y bélicos que generan tensiones incluso entre quienes, como Martí, los consideran legítimos? ¿A qué responde la diversificación interseccional de las heroicidades latinoamericanas más recientes? ¿Por qué persiste la tendencia a levantar figuras heroicas en tanto refe-

⁵ En relación a estos trabajos etnográficos de la primera mitad del siglo xx, es pertinente tener en cuenta las mediaciones y traducciones involucradas en su elaboración. Si los primeros cronistas de las Américas utilizaron sus imaginarios grecolatinos de heroicidad para recoger las experiencias míticas de los pueblos originarios, cabe preguntarse hasta qué punto obras como la de Alexander no hacen sino reproducir las nomenclaturas eurocéntricas usadas en el siglo xvi.

⁶ Los autores toman en cuenta la aproximación de Max Weber al carisma como «a certain quality of an individual personality by virtue of which he is set apart from ordinary men and treated as endowed with supernatural, superhuman, or at least specifically exceptional powers or qualities» (citado en Brunk y Fallaw 2006, p. 2).

rentes éticos en momentos de crisis social (como ha sucedido con los trabajadores de la salud durante las innumerables crisis sanitarias y económicas causadas por la pandemia del coronavirus al inicio de la década de 2020)? En este volumen exploramos algunas instancias del gesto heroicista de la actualidad y las ubicamos en un panorama de desplazamientos históricos, buscando trazar una genealogía de lo heroico para América Latina según la mirada de académicos de generaciones recientes. Las propuestas novedosas, propias de cada encrucijada histórica, nos permiten vislumbrar continuidades y puntos de inflexión en el discurso de la heroicidad, y lo heroico se presenta como un dinámico campo socio-estético conformado por contiendas sobre cómo se debe definir el interior de la nación u otra comunidad imaginada. Dada esta variabilidad, ¿cuáles valores le asigna el consenso a esa estructura afectiva de la identidad grupal en la actualidad, y cuáles horizontes de acción interpelan frente a la colectividad para organizar e inspirar gestiones futuras?

Aunque otros libros han teorizado sobre la figura del héroe latinoamericano, el presente realiza una propuesta diferente sobre el amplio alcance de las heroicidades en la región y su productividad como marco de análisis. De índole más literario-cultural que estrictamente historiográfico, los estudios que recoge delatan una mayor variedad de aproximaciones metodológicas y más compromiso con el trabajo interdisciplinario. *Heroes and Hero Cults in Latin America* (2006), editado por Brunk y Fallaw y comentado arriba, pareciera presentar la semejanza más clara con nuestra intervención aquí; los editores compilán estudios que examinan, en inglés y desde la academia estadounidense, instancias particulares del modelo carismático de héroe singular, generalmente político. Para nosotras, en cambio, la heroicidad latinoamericana se analiza en español, una diferencia no casual; además, con América Latina como origen de gran parte de los colaboradores, y con menos énfasis en figuras políticas, se percibe tanto más variedad en las aproximaciones a la heroicidad, como una visión más íntimamente ligada a la cotidianidad del objeto de estudio. Asimismo, este volumen presenta una serie de

interrogantes relacionadas con el género: desenterramos propuestas de mujeres frente a la heroicidad latinoamericana, haciendo hincapié en la multiplicidad histórica que se simplificó con el paso de los años; deconstruimos los binarios de género en instancias nacionales específicas, preguntándonos en cada momento por el sentido en el cual lo afectivo marca rumbos nuevos de la identidad colectiva. Destacamos especialmente que en este libro las editoras y la mayor parte de los contribuidores formulan sus preguntas y sus propuestas a partir de una posición marginalizada con respecto a la hegemonía patriarcal.

Quizás lo más novedoso del presente volumen sea su insistencia en la riqueza del concepto de las plurales heroicidades como marco de análisis, a diferencia de la singularidad e (implícita) masculinidad del héroe: además de figuras históricas o actuales, aquí indagamos en la riqueza interpretativa de los conceptos de héroe, heroína, heroísmo y heroicidad; consideramos propuestas filosóficas y literarias para un camino nacional a seguir, abriendo la puerta de la imaginación como poderoso motor de identidades colectivas; e insistimos en la necesidad de buscar y examinar nuevos modelos de la añoranza colectiva utópica.

De este modo, leído diacrónicamente con un ojo puesto siempre sobre nuestros presentes, esta obra recuerda sobre la urgencia del estudio histórico-cultural para matizar interpretaciones de la actualidad. Cual excavaciones arqueológicas debajo de una ciudad, la crisis de un desplazamiento subterráneo puede desestabilizar la cotidianidad, dejando que las fragilidades enterradas antiguamente se fracturen y socaven la tranquilidad de la superficie. Las formas de lo olvidado son estructuras constitutivas de nuestra realidad; al igual que nos indica Martí, el mármol insiste en nuestro compromiso para con el pasado.

Así podemos leer, por ejemplo, el asesinato de la política feminista y socióloga brasileña Marielle Franco –violenta represión de una voz que abogaba por sectores marginalizados como plenos participantes en el proceso cívico-nacional– como instancia en un debate

de larga data sobre la expansión de la nación o de la actuación cívico-democrática. Para un momento histórico de menos participación democrática, una novela analizada aquí propone una noción más amplia y acogedora de nación, incluso invitando a los inmigrantes, obreros y personas con capacidades físicas diferentes a participar en el trabajo de imaginar una identidad colectiva (*Mecha Iturbe*, por César Duáyen). Los heridos y los mártires de la violencia estatal o neoliberal –pensamos en George Floyd, Berta Cáceres, Javier Ordóñez, Fabiola Campillay, Gustavo Gatica y tantos más– cristalizan una renovación de la demanda masiva de cambio, de respeto a los derechos humanos e incorporación a los procesos cívicos, y contra la represión, la exclusión y el silenciamiento.

Otros ensayos también nos recuerdan que hoy día se sigue un camino conocido: Martí y Maceo no son olvidados y su ternura fraternal continúa inspirando el amor a la libertad; el esclavo auto-liberado insiste en construir una autonomía para su comunidad y, en películas producidas cien años después, interviene en debates sobre quién se incluye en una nación todavía en pleno proceso de negociación; los héroes de la independencia ya cumplen su segundo centenario, recordados en mitos nacionales imperfectos pero en continuo proceso de interpellación y, pareciera, de ampliación. Los héroes condensan la mirada colectiva sobre llagas sociales e inspiran un compromiso masivo con respuestas, acciones, cambios.

En la pugna sobre qué memoria se mantiene y cuál es su vigencia en el imaginario nacional, el correr de los años demanda una renovación constante de los íconos heroicos. Martí no es el único que nos invita a imaginarnos como parte de una relación horizontal y diacrónica con los héroes latinoamericanos canonizados, fracturando el mármol que definía su imagen para dejarnos vislumbrar las zonas frágiles de la humanidad (incluso la fraternidad) interior; algunos contemporáneos suyos también propusieron renovaciones para ampliar el imaginario heroico, con propuestas diferentes. Por ejemplo, en 1876 Juana Manuel Gorriti publica un texto sobre la generala boliviana Juana de Azurduy, luchando por mantener la me-

moria cada vez más precaria de las contribuciones de las mujeres en las guerras de independencia. Gorriti conocía por experiencia propia lo peligroso e importante de la participación de las mujeres en el campo de batalla: había narrado también su propio esfuerzo como enfermera en 1866 para defender la autonomía peruana frente a una invasión española, presentando diez años después sus «Memorias del 2 de mayo» en ocasión de su condecoración como heroína nacional. En otras palabras, mientras el discurso dominante desatendía una historia de heroicidad femenina, algunas escritoras se esforzaban por difundirla entre sus compatriotas, a la vez que se enfrentaban a los problemas del día con nuevas propuestas basadas en la experiencia femenina. Tanto para Martí como para Gorriti, el retorno a modelos de principios del siglo XIX tiene la doble función de animar el compromiso patriótico y de ampliar el alcance de la heroicidad a finales del siglo XIX.⁷

Los capítulos de este volumen ofrecen una variedad amplia de perspectivas que cuestionan o reformulan modelos tradicionales de la heroicidad. La primera sección, «Heroicidades, corporalidades, afectividades», agrupa ensayos con propuestas basadas en el género y el afecto, ya sea echando luz sobre héroes diferentes a los que se conservan en la memoria nacional, ya sea retomando las figuras heroicas más canónicas para esclarecer nuevos aspectos de su aportación. Queremos leer la dinámica de la heroicidad a contrapelo y abrir nuevos caminos de interpretación. En el primer capítulo de esta sección, por ejemplo, María Alejandra Aguilar Dornelles examina la correspondencia epistolar entre José Martí y Antonio Maceo, líderes de la gesta independentista cubana, para visibilizar la retórica del afecto y del amor fraternal como base de una heroicidad sentimental. Su contribución nos permite reconsiderar a los próceres cubanos desde la óptica novedosa de lo emotivo, tanto como sustrato de

⁷ Para más información sobre Gorriti y su trabajo de rescate con respecto al heroísmo de mujeres independentistas, recomendamos el artículo de Vanesa Miseres (2017-2018).

un compromiso individual para con la causa nacionalista, como de modelo discursivo que marcó un camino para la nación cubana antes y después de su independencia. Luego, para los primeros años del siglo xx, Sarah Moody identifica una propuesta de «heroicidad atomizada» o democratizada en dos novelas de la autora argentina César Duáyen (Emma de la Barra), que abren el horizonte del héroe nacional a la participación de nuevos sujetos marginalizados. Propone que esta autora feminista y activista apuesta por una heroicidad de todos y de todas como respuesta a los desafíos presentados por la inmigración, la pobreza y la enfermedad, insistiendo en la caridad y el apoyo mutuo como base de un futuro nacional. Por su parte, Paola Ehrmantraut lleva el enfoque a finales del siglo xx con un examen de narrativas sobre soldados en la Guerra de Malvinas, leídas no como productoras de héroes nacionales sino como farsa trágica en la cual la heroicidad masculina-bélica es signo de manipulación por parte de un Estado Saturno (en tanto devorador de sus propios hijos). Si los textos explorados destacan héroes, es en un sentido muy diferente frente al modelo tradicional guerrero, y más relacionado con la búsqueda de identidades genéricas formadas a partir del rechazo del Estado abusivo. Por último, en el capítulo de temática más reciente en esta sección, Julie Ann Ward emplea el marco teórico del «capitalismo gore» (Sayak Valencia) para aproximarse a obras mexicanas recientes –abarcando poesía, teatro y cine documental– que retoman un mito fundacional para la heroicidad femenina, el de la Antígona de la Grecia antigua. Frente a los abusos del poder hegemónico, las Antígonas mexicanas del siglo xxi insisten en la memoria familiar y arremeten contra la violencia y la invisibilización de las víctimas del Estado y del narcotráfico.

En la segunda sección, denominada «Heroicidades postutópicas» y enfocada en el cuestionamiento transdisciplinario de los mitos nacionales a partir del siglo xx latinoamericano, se ofrecen capítulos dedicados a Carlos Vaz Ferreira, a la novela brasileña *Macunaima* y, por último, al nuevo cine documental cubano. El hilo conductor entre estos aportes reconfigura el «lugar de la utopía» de nuestro título

desde una postura de ironía, parodia o reticencia, que insiste en la pluralidad más allá de los grandes mitos. Primero, desde el ámbito de la filosofía, Alejandro Fielbaum propone una relectura de un «héroe del pensamiento latinoamericano», el filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, recalando su distanciamiento con respecto a certezas y su concepto de «un sentido hiperlógico», que «excede los esquematismos formales para asumir de manera flexible los distintos saberes y posiciones del presente»; en particular, Fielbaum muestra que Vaz Ferreira advierte contra la aplicación sistemática de un solo modelo utópico, único y rígido, favoreciendo un eclecticismo que se nutre de fuentes variadas, apropiadas a los múltiples orígenes latinoamericanos. En el segundo capítulo de este apartado, Bruna Della Torre ofrece una relectura del famoso «héroe sin ningún carácter» que protagoniza la novela brasileña *Macunaima*, por Mário de Andrade: a través de una comparación con Peri de *O Guarani* (José de Alencar), propone leer *Macunaima* como una epopeya negativa, en su calidad de recorrido sin origen al cual poder volver, así reconfigurando el debate crítico sobre la obra como novela fundacional nacional, ya que su héroe «configura el rechazo mismo a la construcción de una identidad nacional». En el último capítulo de esta sección, Celia Tejucá-Rodríguez examina el héroe anti-monumental en cuatro filmes documentales estrenados en Cuba entre 2007 y 2015, en los cuales la producción audiovisual independiente cuestiona el modelo institucional con métodos variados, desde la mirada etnográfica y la examinación del archivo hasta la insistencia en la materialidad de la película. La autora examina estos cuatro filmes en diálogo con la «poética del desencanto», que Jorge Fornet postula como un trabajo de memoria para textos literarios; incluso vuelve a aparecer la figura de Antígona como emblema de la memoria resistente frente a los excesos estatales.

La tercera sección se ocupa de manera amplia de lo que podemos denominar «Heroicidades decoloniales», puesto que las aquí comentadas emergen de «zonas de contacto» diversas y en momentos históricos disímiles. Con dicha conceptualización, queremos dar cuenta de aquellas construcciones de lo heroico involucradas con procesos de

descolonización que incluyen las guerras de independencia contra las metrópolis colonizadoras, las formas de resistencia a la esclavitud en tanto estructura de opresión colonial y otras rebeldías fronte- rizas, femeninas y comunitarias más vinculadas con lo que se ha de- nominado «giro decolonial». En «Guerra, nacionalismo y héroes del siglo XIX cubano. *La tierra del mambí* de James J. O’Kelly», Astrid San- tana Fernández de Castro analiza uno de los libros de las memorias de la Guerra de los Diez Años reeditado con motivo de la conmemo- ración de los cien años de la Revolución Cubana (1868-1968). La auto- rra nos cuenta que O’Kelly, corresponsal irlandés del periódico *New York Herald*, viajó en 1872 a Cuba para recoger testimonios de ambos bandos de la guerra de independencia iniciada por Carlos Manuel de Céspedes. En su lectura de O’Kelly, Santana da cuenta del surgi- miento de una «masculinidad marcial» del lado cubano, que sería el modelo a partir del cual soldados criollos y afrodescendientes se en- trenarían en valores como la disciplina y la solidaridad en vista de los desafíos ciudadanos venideros –valores ciertamente retomados en la Cuba de 1968-. En «Plantación, contraplantación y plantaciono- ceno: tecnologías y tensiones del cimarrón como héroe de los Nuevos Cines Latinoamericanos», Mónica González García propone otro án- gulo de entrada a los procesos de resistencia a la colonización, tanto de Cuba como de Brasil, a partir de la recuperación de la figura del ci- marrón por parte de los Nuevos Cines Latinoamericanos. En diálogo con lo que Donna Haraway y Anna Tsing han denominado «planta- cionoceno», este capítulo commenta las tecnologías del «yo» adoptadas por el sujeto colonial cimarrón y las limitaciones de su representa- ción por parte del cine comprometido de las décadas de 1960 y 1970. Cerrando la obra de manera significativamente feminista, presen- tamos el capítulo «La primera ciudad latinoamericana: heroísmo en las luchas decoloniales de mujeres migrantes en Chile», en el cual Pa- blo Seward Delaporte examina la experiencia comunitaria de mu- jeres migrantes indígenas y afrodescendientes en el Chile neoliberal actual. Situado desde la antropología, pero teorizando a partir del giro decolonial, las demografías informales y el feminismo, Seward

Delaporte explora la construcción de comunidades por parte de sujetos migrantes, así como sus luchas por el reconocimiento gubernamental de lo que el autor llama «primera ciudad latinoamericana». Destacando la labor «fundacional» de autoconstrucción y organización territorial realizada por dirigentes como Millaray, Leonor y Ana, el texto sugiere que los modelos tradicionales de «heroicidades latinoamericanas» resultan insuficientes para calificar la obra colectiva de estas mujeres.

Transcurridos algunos años desde la conmemoración de diversos bicentenarios en América Latina, ocasión que reavivó los debates sobre los cimientos y los destinos de nuestras comunidades imaginadas, nos encontramos al inicio de una década particularmente crítica, asolada por crisis sanitarias y económicas que vuelven a interpelarnos respecto de las formas en que como sociedades nos hemos hecho cargo de los persistentes legados de desigualdad del colonialismo. Se trata de discusiones pendientes para las cuales el presente volumen espera aportar ideas y provocaciones que acaso comparten el sugerir que nuestros régimes de lo común, cada vez más precarizados por los dictados neoliberales, anhelan un regreso de lo ético, dimensión que pareciera seguir emanando de ciertas heroicidades latinoamericanas.

Mónica González García y Sarah Moody

Referencias bibliográficas

- ALEXANDER, HARTLEY BURR (1920). *The Mythology of All Races*. Vol. XI. Latin-American. Boston: Marshall Jones Company.
- BRUNK, SAMUEL; FALLAW, BEN (eds.) (2006). *Heroes & Hero Cults in Latin America*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- CAMPBELL, JOSEPH ([1949] 2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Nueva Jersey: Princeton University Press (Bollingen Series XVII).
- GLOVER, TERRON R. ([1904] 2009). «The Aeneid (Virgil)». En Harold Bloom (ed.), *Bloom's Literary Themes: The Hero's Journey*, pp. 1-10. Nueva York: Infobase Publishing.

- GORRITI, JUANA MANUELA (1992a). «Impresiones del 2 de mayo». *Obras completas*. Salta: Fundación del Banco del Noroeste.
- GORRITI, JUANA MANUELA (1992b). «Juana Azurduy». *Obras completas*. Salta: Fundación del Banco del Noroeste.
- MARTÍ, JOSÉ (1975a). «Al general Antonio Maceo». *Obras completas*, v. 1, pp. 171-173. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- MARTÍ, JOSÉ (1975b). «Al general Máximo Gómez». *Obras completas*, v. 1, pp. 167-171. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- MARTÍ, JOSÉ (1975c). «Sueño con claustros de mármol». *Obras completas*, v. 16, pp. 123-124. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- MARTÍ, JOSÉ (2001a). «La Ilíada, de Homero». *La Edad de Oro*, pp. 27-38. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- MARTÍ, JOSÉ (2001b). «Tres héroes». *La Edad de Oro*, pp. 4-8. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- MISERES, VANESA (2017-2018). «Mujeres y guerra en la escritura de Juana Manuela Gorriti (1818-1892)» [en línea]. *Revista Historia de las Mujeres*, CEMHAL, Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina, pp. 1-11. [Consulta: 2020-5-23]. Disponible en http://www.cemhal.org/antiguos/2017_2018/5_3_Vanesa.pdf
- MORÁN, FRANCISCO (2007). «Sueño con claustros de mármol': homoheroísmo o la veta del mármol en la escritura martiana». *Mandorla. Nueva Escritura de las Américas*, vol. 10, pp. 345-371.
- RAMOS, JULIO (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- RANK, OTTO (1914). *The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology*. F. Robbins y Smith Ely Jelliffe (trads.). Nueva York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company.

1. Heroicidades, corporalidades, afectividades

Heroísmo emotivo: masculinidad y honor en la escritura epistolar de José Martí y Antonio Maceo

Maria Alejandra Aguilar-Dornelles

José Martí (1853-1895) declaró en el primer número de *Patria*, el periódico oficial del Partido Revolucionario Cubano (PRC), que este se fundaba «para juntar y amar, y para vivir en la pasión de la verdad» («Nuestras ideas» en Bueno 1997, p. 11). La frase es elocuente en tanto pone de manifiesto los objetivos que guiaron al poeta en esa empresa, pero también ella nos ubica en las coordenadas afectivas que orientaron el discurso de la guerra y el ejercicio organizativo de las fuerzas revolucionarias en los años previos a la última guerra por la independencia.¹ Desde enero de 1880 Martí residía en el exilio en Nueva York y era un prestigioso colaborador internacional de periódicos como *La Opinión Nacional* de Caracas, *El Partido Liberal* de

¹ Mi análisis se ha beneficiado de las investigaciones presentadas en la conferencia internacional «Reading Emotions in Latin America», a la que asistí en 2011 como estudiante graduada del programa de Washington University in Saint Louis. Las conversaciones con los investigadores que participaron en esa conferencia, así como la lectura de *El lenguaje de las emociones* (Moraña y Sánchez Prado, eds. 2012), han sido el punto de partida de algunas de las interrogantes que guiaron este trabajo. Particularmente relevante para mi aproximación es considerar que el estudio de los afectos «permite la problematización de las formas de conocimiento y de las conductas sociales así como de los procesos de institucionalización del poder y sus asentamientos (inter)subjetivos» (Moraña 2012, p. 323).

Méjico y *La Nación* de Buenos Aires. Superando los iniciales desencuentros con las organizaciones separatistas de Nueva York, Martí reafirmó su liderazgo político con la fundación de *Patria* (1892) y la publicación de *Los poetas de la guerra* (1893).² La aparición en el campo cultural de la inmigración cubana de estas dos publicaciones da cuenta del poder atribuido a la cultura impresa en la organización y control de la guerra. Martí trabajó desde entonces para poner en marcha «la guerra que anhelan juntos los héroes de mañana [...] y los héroes de ayer» («Nuestras ideas» en Bueno 1997, p. 13), convencido de que *Patria* cumpliría con el objetivo de hacer que las fuerzas revolucionarias fueran «invencibles por la unión» («Nuestras ideas» en Bueno 1997, p. 17). Sin embargo, dar coherencia al discurso de la guerra era también domesticar simbólicamente los cuerpos, moldearlos desde la emotividad para fundar con su sacrificio los modelos de una nación que se quería más civil que guerrera, más organizada para el triunfo y la paz que para el fragor violento de la contienda.

La unión de los diferentes grupos que conformaban la comunidad cubana requería la consolidación de un relato de origen que diezra forma y cohesión al deseo de independencia. Con este fin, *Patria* puso en circulación un repertorio de construcciones heroicas de veteranos de la Guerra de los Diez Años (1868-1878), entre los que se incluyeron Antonio Maceo (1845-1896), Ignacio Agramonte (1841-1873), Máximo Gómez (1836-1905) y Calixto García (1838-1898).³ En la semblanza «Antonio Maceo», publicada el 6 de octubre de 1893, el «Titán de Bronce», como era conocido por entonces el líder afrocubano, se convirtió en un elegante representante de la civilización y el progre-

² Sobre las desavenencias entre Martí y la colectividad revolucionaria de Nueva York, véase en Cabrales (1922) carta del doctor Párraga a Antonio Maceo escrita en 1885: «Martí no trabaja, ni deja trabajar, según dicen sus compañeros de directiva» (p. 229).

³ En la década de 1890 circuló tanto en el Isla como en las comunidades del exilio una literatura conocida como «de campaña» que valiéndose de la categoría heroica impulsó discursos nacionalistas (Fornet 2009, pp. 62-84). Para un análisis de las crónicas biográficas de *Patria*, consultese el fundamental trabajo de Agnes Lugo-Ortiz (1999, pp. 114-184). Sobre las guerras por la independencia cubana, véanse los trabajos de Guerra Sánchez (1950), Helg (1995, 2001) y Ferrer (1999).

so, de «levita cruzada, pantalón claro y sombrero hongo» (en Bueno 1997, p. 134). Ocupado en establecer en Costa Rica el «platanal mejor» y viviendo «en espera» (p. 132), Maceo se retrata en este texto a partir de su relación con su madre, Mariana Grajales (1815-1893), y su esposa, María Cabrales (1847-1905). Al decir: «[f]áciles son los héroes, con tales mujeres!» (p. 134), Martí coloca a Maceo en un plano secundario de la acción heroica, al subordinarlo a una relación de suplementariedad. Además, Maceo se representa como un hombre moderado y juicioso, cuya «palabra es sedosa, como la de la energía constante, y de una elegancia artística que le viene de su esmerado ajuste con la idea cauta y sobria» (p. 135). La representación apunta hacia una visión desvirilizante del héroe, asociada a lo que Ana Peluffo (2016) ha denominado «el carácter intensamente fraternal del ideario martiano» (p. 291). A partir de la unión fraternal de la figura del soldado y la del escritor, Martí funda una retórica heroica que oscila entre una sensibilidad nostálgica y dolida y un deseo vehemente y apasionado de triunfo. Es que la escritura epistolar martiana también registra esa oscilación constante entre sentimentalismo y estoicismo que Peluffo ha explorado con lucidez en su obra poética.

Antonio Maceo provenía de una familia de afrodescendientes libres que habían emigrado al oriente de la Isla a principios del siglo XIX, cuando la región de Santiago de Cuba atravesaba un período de auge económico (Torres-Cuevas 1995, p. 6).⁴ Al dar inicio la revolución de 1868 se unió a la guerra junto con su padre y dos hermanos, a los que se unirían poco después su madre y su esposa llevando «una niña en los brazos» (Franco 1975, t. 1, p. 44). La guerra que se había iniciado como el alzamiento de pequeños hacendados criollos orientales, derivó en una conflictiva redefinición del compuesto nacional cubano, ya que con el desarrollo de la contienda bélica el conflicto político adquirió el carácter de restructuración socioeconómica (Lugo-Ortiz 1999, p. 122). Antonio Maceo se ubicó en el centro de esa redefinición,

⁴ Sobre Antonio Maceo, véase Perera Díaz (2001), Torres-Cuevas (1995, pp. 6-19), Mármol (1998, pp. 13-21) y Franco (1975).

al representarse como «un hombre que ingresó en la Revolución sin otras miras que la de dar su sangre por ver si su patria consigue verse libre y sin esclavos» (Roig 1950, vol. 1, p. 65). Su rápido ascenso en la carrera militar y su decisión de poner fin a la esclavitud en Cuba contribuyeron a la definición de un proyecto republicano inclusivo.⁵ A este respecto, Luciano Franco (1975) refiere que «en las zonas de ingenios de azúcar, cuyos propietarios mantenían aún dotaciones de esclavos, estos eran liberados por Maceo, que les explicaba el verdadero sentido de la guerra, hecha para quitarles a ellos principalmente las cadenas de la servidumbre. Y los negros esclavos, ahora hombres libres, engrosaban las filas de la Revolución, para batirse y morir a las órdenes de su liberador» (vol. 1, pp. 53-54).⁶ Además de establecer una práctica de reclutamiento basada en la incorporación de esclavos al ejército, Maceo alteró los contornos de la integración social cubana al defender que «no hay blanquitos, ni negritos, sino cubanos» (citado en Ibarra 1967, p. 52). Si bien la firma del Pacto de Zanjón, el 10 de febrero de 1878, señaló el fin de la Guerra de los Diez Años, la Protesta de Baraguá marcó la culminación del proceso de legitimación de la autoridad política de Maceo, quien junto con una porción del ejército se negó a rendirse. El 9 de mayo de 1878 Maceo debió admitir la derrota y partir a un exilio que se extendió hasta 1895, cuando dio inicio la última guerra por la independencia cubana.

En este capítulo examino el valor político que asumen ciertas emociones morales, tales como la indignación y la vergüenza, en el discurso de una masculinidad heroica que se fundó sobre la tensión entre amor y violencia.⁷ Me interesa particularmente examinar las

⁵ Particularmente relevantes son las cartas dirigidas al general Vicente García y al general Arsenio Martínez Campos, en las que Maceo se representa como un «hombre de color». Por ejemplo, en 1876 escribió al presidente de la República en Armas, denunciando haber sido falsamente acusado de privilegiar en el trato militar los de su misma «raza» (Roig, comp., 1950, vol. 1, pp. 65-66).

⁶ Esta práctica de reclutamiento se oponía a la reglamentación que castigaba con la pena de muerte a quienes liberaran esclavos (Helg 2001, p. 82; Ferrer 1999, p. 22).

⁷ Mi interés en examinar estas emociones se basa en que ellas «son parte modular de la formación de la identidad de los actores sociales por medio de los roles

cartas de Martí y Maceo porque en ellas el honor y el duelo se corporizan a través de un lenguaje en el que se conjugan el orgullo por dar la vida y el dolor por la condición colonial de la Isla, convirtiendo al cuerpo del héroe no solo en el receptáculo de los ideales colectivos sino también en el centro de irradiación del amor filial entre los miembros de la comunidad nacional. Formuladas desde el deseo de dar expresión a una *masculinidad heroica* y una *emotividad para la guerra*, las cartas presentan sujetos emisores que visualizan una comunidad en la que los «héroes» sintetizan y consolidan los ideales del imaginario republicano. La emotividad se vincula, así, a una relación de poder que enviste al cuerpo del héroe y a los textos en que este se inscribe de un cierto valor o significado en el que se funda su autoridad. En su doble condición de discurso íntimo y público, la correspondencia de Maceo y Martí se posiciona estratégicamente para cautivar a un lector que se siente interpelado por el tono confesional y amoroso con el que se le invoca. La lectura crítica del rol desempeñado por los aspectos emotivos en el proceso en que los «héroes» de la nación cubana surgieron y se adueñaron del imaginario colectivo me lleva a proponer la necesidad de reflexionar sobre el predominio de ciertos modelos de masculinidad heroica y su impacto en la definición de jerarquías sociales que permanecen aún vigentes. Mi lectura se propone desestabilizar, mediante las claves emocionales del intercambio epistolar, los relatos que presentan al heroísmo como la faceta grandiosa de una masculinidad en control de la epopeya nacional.

La vida en el exilio dio lugar a que entre los líderes revolucionarios cubanos se estableciera un vínculo epistolar que contribuyó al desarrollo de «comunidades de escritura», o sea, redes de sociabilidad sostenidas a través del diálogo epistolar (Castillo Gómez 2002, p. 15).⁸

que desempeñan en los distintos ámbitos sociales. La percepción del quebrantamiento de aspectos normativos con un alto valor simbólico deviene un poderoso disparador de sentimientos morales dolorosos, los cuales demandan a su vez la restitución de los aspectos normativos violentados» (Ariza 2016, p. 18).

⁸ Roger Chartier (1997) ha señalado la conveniencia de analizar la correspondencia en cuanto práctica social sujeta a la dinámica que se establece entre la norma del género y el deseo de expresión personal. Sostiene Chartier que «the goal of letter-writing

El 20 de julio de 1882 Martí inició el diálogo epistolar con Maceo, que se extendió hasta el 12 de mayo de 1895, siete días antes de su muerte en Dos Ríos.⁹ Dirigida desde Nueva York esta primera carta de Martí expresa su interés en «mover en Cuba de un modo unánime y seguro los ánimos en nuestro sentir, y preparar en el exterior, con la unión cariñosa y conducta juiciosa de los bravos y buenos en quienes aún tiene fe Cuba, una guerra rápida y brillante que pueda ser siempre tenida como un honor, y no como un delito, por los que tienen parte en ella». (Ramírez, ed., 2003, p. 22).

La intención es clara: convocar al líder afrocubano a unirse a la sublevación que está organizando.¹⁰ Sin embargo, establecer cierta conducta como condición indispensable para que la guerra sea «honorable» significa subordinar la figura heroica a una acción regulada desde la emotividad. Obtener el apoyo incondicional, en tanto «cariñoso», de quien junto con Máximo Gómez se postulaba como líder militar imprescindible para la guerra, era también someterlo a los parámetros de una heroicidad fraterna, por lo tanto, menos amenazante.¹¹ Agrega Martí:

was to cement, maintain and extend the bonds of social life and solidarity» (p. 15). Estudiando la correspondencia de inmigrantes alemanes en Brasil, Marlo Solomon (2002) documenta el surgimiento de nuevos espacios de sociabilidad vinculados a la práctica epistolar. Dice Solomon que «Fritz Müller viveu num forte “ambiente intelectual” através das centenas de cartas y textos trocados com naturalistas europeus e brasileiros. As cartas, e Fritz Müller seria um exemplo ainda a ser estudado, apenas substituiriam trocas intelectuais presentes» (p. 16).

⁹ Alfred López (2016) ofrece una lúcida revisión del relato de la muerte heroica de Martí y las múltiples versiones que nutrieron la leyenda del «apóstol» y del mártir como parte del proceso de institucionalización del héroe nacional (véase también Guerra 2006, pp. 47-88). Sobre la «sacralización» política y canonización literaria de Martí, consultese Ette (1995, pp. 33-62).

¹⁰ Maceo había recibido por entonces el cargo de juez suplente del Tribunal Supremo de Guerra y comandante de los puertos de Puerto Cortés y Omoa, teniendo bajo su mando operativo una dotación de soldados (Franco 1975, vol. 1, pp. 227-230).

¹¹ Peluffo (2016) ha señalado que Martí visualiza una «comunidad utópica sentimental» en la cual el «ser» cubano se manifiesta por su unión fraternal con grupos menos favorecidos de la comunidad imaginada (p. 304).

a mis ojos no está el problema cubano en la solución política, sino en la social, y como esta no puede lograrse sino con aquel amor y perdón mutuos de una y otra raza, y aquella prudencia siempre digna y siempre generosa de que sé que su altivo corazón está animado. [...] – No puede Vd. imaginar, la especialísima ternura con que pienso en estos males, y en la manera, no vociferada ni ostensible, – sino que callada, activa, amorosa, evangélica de remediarlos. (Ramírez, ed., 2003, p. 23).

El ideal de «amor y perdón mutuos de una y otra raza» resuena no solo con la máxima «cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro» (Martí, «Mi raza», en Bueno 1997, pp. 108-109), sino que también se hace eco del proyecto de integración social propugnado por Maceo.¹² Así, el reclamo político de inclusión de los afrodescendientes en el proyecto nacional se vincula al despliegue de una emotividad fraterna que apunta a facilitar la construcción de una identidad compartida.

A pesar de haber sido escritas para un destinatario específico, las cartas de Martí interpelan a un sujeto colectivo con quien, más que establecer una comunicación epistolar, se trata de lograr lo que Sara Ahmed (2004) llama «dejar una impresión» (p. 6). El *afectar y ser afectado* se manifiesta como acto de lectura y como política del afecto que potencia la circulación de ciertos sentimientos en el espacio de la subjetividad socializada por la comunidad de escritura. Considerar que las emociones, en tanto prácticas culturales, no son producidas por un individuo sino que son lo que une al cuerpo social (p. 9), me lleva a sugerir que las cartas ponen en circulación cierta *emotividad para la guerra*. La escritura epistolar, que en muchos casos se hizo pública al aparecer en la prensa, permitió dar nombre a las emociones, pero también provocar un efecto que las hizo circular

¹² Sobre la defensa de la abolición de la esclavitud por parte de Maceo, véase mi trabajo «Raza y abolicionismo en la escritura epistolar de Antonio Maceo» (de próxima publicación).

y generó un campo de toma de posición y acción en torno a ellas.¹³ Al adoptar un «tú» inclusivo y plural, las cartas se convirtieron en la materialización textual de una interpellación que vincula sentir «amor» por la patria con la adopción de una conducta heroica que movilizó acciones reparadoras guiadas por ideales de libertad y justicia, ya que en ellas se expresa un cierto «sentir» desde la ausencia y la pérdida, pero también desde la pasión que da forma a una subjetividad deseante empeñada en reparar esa pérdida. El «amor» patriótico adquiere, entonces, la significación de una investidura que debe retornar a la patria en forma del sacrificio heroico de la vida.

El género epistolar se presenta como espacio privilegiado desde el cual examinar las coordenadas emotivas que organizaron los modelos de heroicidad puestos en juego durante las guerras por la independencia cubana. Sin duda, el repertorio de motivaciones que sustentaron la necesidad de escribir –la distancia, el exilio, los constantes viajes para evitar la persecución y en busca de apoyo para la campaña de la guerra– hace que la correspondencia se ubique como espacio en el que las emociones se nombran, movilizan e interpretan. Escrita desde el desgarramiento del exilio y la violencia de la guerra, la correspondencia de los «héroes» de la independencia ofrece, a mi entender, una visión única de la retórica emotiva desde la que se construyó el sujeto nacional cubano. Además, debido a su enclave romántico, el proyecto político que comparten Martí y Maceo se apoya en una representación del sujeto político desde la precariedad y la amorosa disposición al sacrificio. «Morir por la patria» –o como lo expresaría Maceo: exponer «el pecho a las balas» (Roig, comp., 1950, vol. 1, p. 95)– se establece como el fundamento de una retórica que implica la aceptación de la paradójica condición de vulnerabilidad e inexpugnable integridad del héroe.¹⁴ Voluntad

¹³ Sobre la relación entre la circulación de las cartas y los periódicos, véase Conway (2006, pp. 85-86).

¹⁴ Antonia Birnbaum (2004) ha señalado el «carácter intrínsecamente paradójico del heroísmo de la modernidad» (p. 13) vinculado a la tensión entre el origen mítico del héroe y el anhelo de libertad que niega la existencia de absolutos.

de sufrimiento, dolor reverente y entrega apasionada en pro de un ideal son los fundamentos de una masculinidad heroica que procura despertar en el lector el deseo vehemente e irrefrenable de luchar por la liberación de la patria.¹⁵ Es también el centro de significación de la promesa de unificación nacional y futuro de bienestar a través de la capacidad del héroe de vencer amenazas y obstáculos.

El notable intercambio epistolar entre Martí y Maceo, en el que la guerra debe ordenarse discursivamente antes de ejecutarse, despliega un proceso doblemente constitutivo del soldado, en cuanto eje central de un proyecto político orientado hacia la guerra, y del intelectual, que inscribe en el texto una heroicidad emotiva y fraterna para negociar su autoridad. Si Martí reconocía que sus instrumentos de trabajo eran su lengua y su pluma, la correspondencia de Maceo se desarrolla como espacio complementario y legitimador de su autoridad militar.¹⁶ Las cartas también funcionaron como un espacio de encuentro en el que aflora la tensión entre la necesidad de reorganizar las jerarquías sociales entre las esferas civiles y militares, y el deseo de legitimar un modelo de masculinidad heroica que hiciera posible no solo la guerra, sino el triunfo. Escritas desde

¹⁵ Christopher Conway (2003) ha enfatizado la necesidad de que el estudio del culto nacionalista a los héroes se enfoque en la construcción de la masculinidad, ya que la cultura occidental –siguiendo la postura de Carlyle (1993)– ha consagrado el heroísmo asociado con los «grandes» hombres (p. 14). El estudio de la masculinidad en la obra de Martí ha convocado a investigadores que desde diversos abordajes intentan situar su escritura en relación con las dicotomías género y homoerotismo. Mi lectura es deudora de los estudios de Sylvia Molloy (1992, 1996 y 2012), los cuales enfatizan la ambigüedad de la visión de la masculinidad de Martí ante subjetividades modernas vinculadas a las letras (Walt Whitman y Oscar Wilde). También de los aportes de Jorge Camacho (2001 y 2006) y de Beatriz González Stephan (2000 y 2012), quienes han señalado el carácter deliberado asociado a la cultura finisecular de la construcción de una masculinidad que postulaba un sujeto en crisis y era «capaz de ser de cuerpo frágil, escribir poesía y pelear en la guerra» (Camacho 2006, p. 8). Particularmente relevante a este debate es el estudio de Conway (2013) sobre la construcción de la masculinidad en «Nuestra América» como respuesta al discurso colonial. En referencia a estudios sobre masculinidad en América Latina, véanse Gutmann, ed. (2003) y Peluffo y Sánchez Prado, eds. (2010).

¹⁶ En carta a Manuel Mercado, fechada el 22 de abril de 1886, Martí dice: «mis instrumentos de trabajo que son mi lengua y mi pluma» (1965, vol. 20, p. 91).

posiciones enunciativas disímiles, las cartas nos permiten entrever la intensa negociación en torno al significado y valor social de una masculinidad heroica que debía guiar a la Isla hacia «la campaña de su redención final» (Martí, «La revolución», en Bueno 1997, p. 152). En la misma carta citada antes, enviada a Maceo en 1882, Martí lo hizo explícito diciendo: «heroicos hemos de parecer, puesto que nos quieren heroicos. Si nos ven de menor tamaño que aquel de que esperan vernos –esto será como darnos muerte» (Ramírez, ed., 2003, p. 24).¹⁷ Al articular una heroicidad performativa que funciona como objeto de deseo de la nación, Martí –e incluye a Maceo en el gesto– se representa como el héroe deseado por Cuba. Este gesto de dotar a la patria de una subjetividad deseante se potencia por el tono fraternal y cordial de la misiva, en la que el mensaje se organiza desde coordenadas sentimentales. Más aún, al investir a Maceo de una heroicidad emotiva, Martí interviene en la categoría modulando su epicidad para hacerla receptiva de subjetividades modernas vinculadas a la imaginación y a la sensibilidad poética.

Si aceptamos que «el texto de los libertadores explora los mecanismos intersubjetivos que constituyan la conciencia posible de una nación que se piensa a sí misma a través de sus héroes» (Moraña 1997, p. 70), examinar las cartas desde las coordenadas del afecto pone al descubierto la tensión entre lo subjetivo y lo social en la consolidación de las formas de dominación asociadas al surgimiento de la nación.¹⁸ Sin embargo, el héroe no solo ha sido la figura privilegiada desde la cual se ha leído el proceso independentista, sino que también, en sus múltiples facetas y manifestaciones, el héroe

¹⁷ En relación con esta retórica de la «pose», véase Molloy (2012). También González-Stephan (2012) ha estudiado la espectacularización de la masculinidad a través del lenguaje de la guerra.

¹⁸ Como nos recuerda Roger Bartra (2012), «la experiencia revolucionaria cubana acozó el proyecto socialista con el espíritu anticolonialista de José Martí. Este proceso tuvo una inmensa carga emocional y sin duda logró separar el país del imperialismo capitalista» (pp. 22-23). Este proceso se vio facilitado por la intensa «carga emocional» de la escritura martiana. Ottmar Ette (1995) ha señalado la «gran carga emotiva que caracteriza la situación receptora de la audiencia de José Martí» (p. 38).

ha cautivado la imaginación y ha convocado al estudio de su impacto más allá de fronteras nacionales y límites temporales. Filósofos e historiadores, entre los que se cuentan Thomas Carlyle, Friedrich Nietzsche y Walter Benjamin, han leído la figura heroica desde su protagonismo en la historia cultural, dando cuenta de la fascinación que ejercen tanto sobre nuestra imaginación como sobre nuestras prácticas cotidianas.¹⁹ Sin embargo, es necesario señalar que el «héroe» no solo moviliza y da forma a idealismos y discursos naciona- listas, sino que también contribuye al establecimiento de formas de control social (Klapp 1954). En América Latina, el héroe ha sido estudiado a partir de su relación con sus seguidores y de ciertas ca- racterísticas personales, como su carisma, coraje y talento (Brunk y Fallaw, eds., 2006, pp. 1-5).²⁰ Los estudios sobre la figura de Simón Bo- lívar desarrollados por Christopher Conway (2003), John Chasteen (2006), Alicia Ríos (2013) y Yolanda Salas de Lecuna (1987) son par- ticularmente relevantes para comprender los mecanismos de emer- gencia y perduración de mitos heroicos que han sostenido procesos de identificación y pertenencia en América Latina. Partiendo de los hallazgos de estos trabajos, me interesa incorporar al estudio de la

¹⁹ El historiador escocés Thomas Carlyle entendió al héroe como manifestación de una dinámica de asociaciones simbólicas y aspiraciones espirituales vinculadas a estructuras mitológicas. Sin embargo, su obra no fue inmune a la influencia de esta figura, ya que es posible detectar que Carlyle se inscribió en sus textos a partir de una retórica heroica de coordenadas proféticas (Fleishman 1982, p. 30). La fasci- nación que reviste el héroe reside, en parte, en su naturaleza elusiva y paradójica. A este respecto, Antonia Birnbaum (2004) sostiene que «el heroísmo nietzscheano estaba constituido por una polaridad tan irreductible como inestable; oscila nece- sariamente entre un impulso libertador proveniente del universo democrático, por el cual la afirmación de las diferencias es sinónimo de libertad, y una exaltación mitológica de un tipo aristocrático capaz de representar la grandeza de un pueblo» (p. 276). No resulta sorprendente, entonces, que Walter Benjamin (2006) sostuviera que «the hero is the true subject of *la modernité*. In other words, it takes a heroic constitution to live modernity» (p. 103). Benjamin nos invita a pensar la experiencia moderna convirtiendo al cuerpo en significante privilegiado de la heroicidad.

²⁰ En el original: «Our definition is that a hero is a person to whom remarkable courage, talent, and other noble, even godlike traits are attributed by members of a community and who thus acquires a lasting place of importance in that communi- ty's culture» (Brunk y Fallaw, eds., 2006, p. 1).

heroicidad los lenguajes críticos del afecto y la sentimentalidad para examinar las estrategias desde las cuales los «héroes» convocaron y movilizaron acciones y alianzas basadas en un cierto «sentir» que funcionó como eje constitutivo de la dinámica de poder establecida entre la autoridad del líder y la lealtad de su comunidad.

En la correspondencia mantenida entre 1870 y 1878 Maceo relata, asumiendo su posición de jefe militar, eventos, batallas y reaprovisionamientos realizados estratégicamente con el fin de informar a sus superiores del avance de las tropas, la necesidad de municiones, las pérdidas y el número de heridos.²¹ Las cartas funcionan, así, como materialización discursiva y ordenamiento racional de la realidad caótica y atroz, que el soldado es capaz de interpretar y manipular. Es posible rastrear en ellas la progresiva consolidación de una subjetividad que se construye en base a la negociación de su autoridad y el reclamo de atención hacia los triunfos obtenidos. Maceo incorpora al informe de acciones bélicas el relato de las heridas recibidas en el campo de batalla, las órdenes dadas a su ejército y las batallas que dirige para salir victorioso ante un enemigo mejor equipado y mayor en número, y su opinión sobre la conducta de subordinados y jefes militares. A partir de 1878, y a consecuencia de la firma del Pacto de Zanjón, Maceo asume la función de representar a las fuerzas que no aceptan que el fin de la guerra sea su rendición y sometimiento al ejército español. Así, le escribe al general Arsenio Martínez Campos:

que todos desean la Independencia absoluta y que favorecidos por sus condiciones físicas y morales se crean capaces de resistir inde-

²¹ Cabe señalar aquí que los textos de Maceo se encuentran dispersos en varias publicaciones que muestran el interés de algunos investigadores cubanos por preservar y difundir su obra como parte de un proceso de homenaje e institucionalización de la figura del «prócer». Los trabajos de Emeterio Santovenia (1948), Emilio Roig de Leuchsenring (1950), Gonzalo Cabrales (1922), José Antonio Portuondo (1960), Aisnara Perera Díaz (2001) y Rafael Ramírez García (2003) son fuentes indispensables para el análisis de la experiencia de la guerra desde la perspectiva de un líder militar afrodescendiente.

finidamente. // Yo, en representación de estas fuerzas y de acuerdo con sus opiniones, desearía una conferencia con V. E., lo cual no será para acordar nada, y sí para saber qué beneficios reportaría a los intereses de nuestra Patria hacer la paz sin Independencia. (En Roig, comp., 1950, vol. 1, p. 92).

El deseo de resistir, a pesar del acuerdo de paz con España, se basa en una voluntad independentista amparada por ciertas «condiciones físicas y morales» que le permiten imaginar al ejército rebelde como un cuerpo capaz de «resistir indefinidamente». Este acto de desobediencia ciudadana, conocida como la Protesta de Baraguá, selló el proceso de legitimación del liderazgo político de Maceo y marcó la consolidación discursiva de una masculinidad heroica construida a partir del vínculo entre una voluntad férrea de no traicionar los ideales colectivos y una actividad epistolar que lo colocó en posición de vocero y representante del sentimiento independentista.

Este vínculo entre deseo de resistir y honor, tanto personal como nacional, se vio mediado por la escritura epistolar en la que se inscribe una corporalidad constantemente amenazada. Encontrándose en Loma del Bío recuperándose de heridas sufridas en batalla, Maceo se enteró de un plan para asesinar a Martínez Campos, lo cual lo motivó a escribirle de inmediato a Flor Crombet, jefe militar bajo sus órdenes, diciéndole:

aunque estaba grave quise contribuir a que no se realizara, creyendo que los cubanos, con ese hecho, se harían pequeños y en particular escribí a usted, temiendo que su nombre se confundiese con aquellos que no presentan el cuerpo a las balas y que apelan a tan reprochable medio [...] llenome de indignación cuando lo supe, y dije que el hombre que expone el pecho a las balas y que puede en el campo de batalla matar a su contrario, no apela a la traición y a la infamia asesinándole, y que aquellos que quisiesen proceder mal con ese señor, tendrían que pisotear mi cadáver: no quiero la libertad, si unida a ella va la deshonra. (En Roig, comp., 1950, vol. 1, pp. 94-95).

Guiado por un deseo de lograr la unidad del ejército revolucionario, Maceo pone en circulación un sentimiento de indignación asociado a la desobediencia al código militar y a sus líderes, al definir el deshonor en términos en que lo personal –el «nombre» del soldado– no puede ser leído sino en clave política. Maceo hace explícito que quienes pueden «pisotear su cadáver» son los cubanos que ponen en riesgo el honor de la patria, no el ejército enemigo, ante el que se presenta capaz de «resistir indefinidamente». Además, la masculinidad heroica se expresa fuertemente ligada la capacidad de sobrevivir a las «heridas» causadas por el enemigo, convirtiendo al cuerpo del héroe en el centro de irradiación de la virtud y el honor. Las heridas funcionan, así, como legitimación de un heroísmo portador de una autoridad moral que permite alinear discursivamente el sentimiento de indignación y el honor nacional. A través de la escritura epistolar Maceo intentó asumir el control de los discursos que dieron forma a la guerra, lo cual hace aún más relevante que el deseo de libertad se someta a una retórica amorosa que desmonta los andamiajes de la subjetividad para proponer la comunión indisoluble entre esta y el proyecto colectivo.

Luego de la Protesta de Baraguá Maceo se convirtió en un héroe de resonancias caribeñas, cuando desde 1878 y hasta 1895 vivió su exilio desplazándose a través de Jamaica, Haití, Costa Rica, Honduras, Panamá, México y Nueva York.²² En 1890 a través de la obtención de un salvoconducto, Maceo viajó a La Habana, donde se reunió con intelectuales como Enrique José Varona, representante del Partido Autonomista; Manuel de la Cruz, quien colaboraba con *La Nación* de Buenos Aires, y Francisco de Paula Coronado, representante de los trabajadores socialistas de La Habana. Al ser entrevistado por los periodistas De la Cruz y De Paula Coronado, Maceo «desnudándose el pecho cubierto de cicatrices, les hace un breve relato de cada una de ellas» (Franco 1975, vol. 1, p. 347). Este episodio dio lugar a que Manuel de la Cruz escribiera: «Maceo, hueso y carne de leyenda

²² Agradezco esta idea a Roberto Zurbano, quien durante una conversación me sugirió que había que pensar en Maceo como un héroe caribeño.

fundida en bronce» (citado en Franco 1975, vol. 1, p. 347). En este mismo viaje, Maceo se reunió con el escritor Julián del Casal, quien además de dedicarle el poema «A un héroe», escribió que era «un hombre bello, de comprensión robusta, inteligencia clarísima y voluntad de hierro. Pocos hombres me han hecho tan grata impresión como él» (citado en Franco 1975, vol. 1, p. 348). La corporalidad «marcada» del héroe es leída a través de un cierto efecto o impresión sobre los intelectuales que asumen la tarea de fundar en discurso y difundir en la prensa las coordenadas de la masculinidad heroica. El encuentro con el «héroe» permite que su corporalidad pueda ser leída en clave alegoría y genere en torno a sí la circulación de un sentimiento heroico capaz de movilizar al cuerpo social hacia acciones integradoras.²³

Las asociaciones simbólicas establecidas entre las agresiones sufridas por el cuerpo del héroe y el ultraje perpetrado contra la nación cubana contribuyeron a alimentar intensos vínculos identitarios que le otorgaron materialidad a la heroicidad marcial.²⁴ Maceo sufrió un atentado al salir del teatro en San José de Costa Rica, el 10 de noviembre de 1894, y Martí no tardó en publicar en *Patria* la transcripción del mensaje recibido, en el que Maceo decía: «Turbu española hiriome espalda: estaré pronto bueno» (Roig, comp., 1950, vol. 1, p. 420), lo cual Martí agregó: «aún queda en el cuerpo del general Maceo espacio suficiente para unas cuantas cicatrices. [...] No, no se mata a la Revolución a puñaladas» (citado en Franco 1975, vol. 2, p. 68). La específica mención de la «espalda» pone al descubierto la ineffectividad de la acción de un enemigo –que se percibe como informe y carente de valores («turba»)– para afectar de forma permanente la integridad física y moral del héroe, cuya capacidad de recuperarse «pronto» fortalece la promesa de redención definitiva de la patria, al mismo tiempo que refuerza la conformación de leyendas vinculadas al héroe «invencible».

²³ Sobre el trabajo conspirativo de Maceo durante este viaje, véase Helg (2001, p. 68).

²⁴ En relación al tema de corporalidad y dolencia en la escritura de Martí, remito a los trabajos de Juan Carlos González Espitia (2009) y Julio Ramos (1989).

El tono de las cartas que por entonces Martí escribe a Maceo dista mucho de la retórica combativa utilizada en *Patria*. En ellas se expresa una subjetividad alarmada y ansiosa ante un silencio que percibe como perturbador. Así le escribe el 17 de noviembre: «¿cómo no contesta mis cables? ¿No imagina mi ansiedad? ¿Herido, y le pregunto como sigue, y no me dice? [...] hágase todo, a pagar cuando se haga, como he hecho yo aquí; pero tal vez diga *dinero*, y aunque negado a creer que, víctima Ud. ahí de un atentado, siendo Ud. el hombre independiente y viril que es, pueda faltarle algo» (énfasis en el original) (Ramírez, ed., 2003, p. 99). Cierra la carta con la declaración de que «por su noble herida le quieren más» (p. 100). Al colocar en tercera persona la expresión de una emotividad asociada a la empatía que despierta la «noble herida», el poeta interpone una distancia entre su subjetividad y la expresión de un «amor» colectivo. Martí intenta asumir el control discursivo, entendiendo que la materialidad agredida del cuerpo del héroe debe ser compensada con otra materialidad, la del dinero, y es el poeta quien está autorizado a actuar para evitar que la «herida» infringida ponga en peligro la unidad del colectivo revolucionario. Pocos días después Martí se comunica nuevamente con Maceo diciéndole: «[...] esa nueva brava herida, que ha ido derecha al corazón cubano y viene a su hora? No diré palabras inútiles. Ninguna mano apretará la suya con el calor de la mía. Cúrese» (Ramírez, ed., 2003, p. 103). Si bien con su silencio Maceo parece resistirse a ser narrado, Martí se autoimpone una economía en que toda palabra inútil debe evitarse. Sin embargo, no deja de escribir. Al parecer el silencio le impide «contemplar» la herida infringida y amenaza generar una discontinuidad en la circulación de emociones colectivas que tienen en el héroe su fuente.

Ante la muerte de Mariana Grajales, ocurrida el 27 de noviembre de 1893 durante su exilio en Jamaica, Martí intenta romper ese silencio y exponer la dolorosa herida que significa para el héroe la pérdida de la madre. Así le escribe a Maceo:

y de su gran pena de ahora ¿no ve que no le he querido hablar? Su madre ha muerto. En *Patria* digo lo que me sacó del corazón la no-

ticia de su muerte: lo escribí en el ferrocarril, viniendo de agenciar el modo de que le demos algún día libre sepultura, ya que no pudo morir en su tierra libre: ese, ese oficio continuo por la idea que ella amó, es el mejor homenaje a su memoria. Vi a la anciana dos veces, y me acarició y miró como a hijo, y la recordaré con amor toda la vida. (Ramírez, ed., 2003, p. 50).

La memoria invocada por Martí dispara una emoción que trae la guerra al presente de la escritura, pero también se proyecta hacia un futuro en que la madre será recordada a través de su intervención. El poeta no solo asume la responsabilidad de la conservación de la memoria histórica, sino que también se propone como artífice de la restauración de la unidad entre los cubanos en el exilio y el territorio nacional. Al mismo tiempo, se detiene a marcar su consticción, que se manifiesta en ese «no le he querido hablar», imponiéndose silencio para evitar la amenaza de una emotividad desgarrada, para reprimir la expresión de un sufrimiento que podría desvirilizar al sujeto emisor de la carta. Después de todo, Martí concibe su correspondencia con Maceo como un intercambio entre héroes.

Maceo respondió a este mensaje con otra carta que pocos días después se haría pública al aparecer en *Patria*. Dice Maceo en ella:

Tres veces, en mi angustiada vida de revolucionario cubano, he sufrido las más fuertes y tempestuosas emociones del dolor y la tristeza que produce la desaparición de seres tan amados como el que acabo de perder ahora en tierra extraña, sometiendo a prueba una vez más mi corazón de patriota, que es todo entero de su causa, y de hijo agradecido. Ella, la madre que acabo de perder, me honra con su memoria de virtuosa matrona, y confirma y aumenta mi deber de combatir por el ideal que era el altar de su consagración divina en este mundo.

¡Ah! ¡Qué tres cosas! Mi padre, el Pacto del Zanjón y mi madre, que usted, por suerte mía, viene a calmar un tanto con su conmovedora carta. Ojalá pueda usted con sus trabajos levantar mi cabeza y

quitar de mi rostro la vergüenza de la expatriación de los cubanos y de sumisión al gobierno colonial. (Ramírez, ed., 2003, pp. 56-57).

La mención de su padre, Marcos Maceo, muerto en batalla en 1869 cuando, bajo su mando, se atacaba el fuerte de San Agustín de Aguarás, permite ordenar las emociones de acuerdo a una cronología en la cual confluyen las coordenadas de lo personal y lo nacional. Además, al vincular la muerte de su padre con «el progreso de la independencia, que selló con su sangre» (Ramírez, ed., 2003, p. 57), Maceo estratégicamente enmarca la muerte de su madre en un cuadro más amplio de sacrificios por la patria.

El dolor por la firma de la Paz de Zanjón, el segundo evento doloroso, se potencia al ser enmarcado por la pérdida del padre en batalla y la madre en el exilio. Maceo lo dice del siguiente modo: «la segunda [vez], en que tanto lloré de coraje y dolor, y que lamento aún por los males que ha causado a nuestro pueblo, fue cuando el pacto infeliz; me apesadumbraba el recuerdo de él y de sus deshonrosas consecuencias, aumentando a mi pesar el no tener en Cuba libre los restos de mi madre y de mi padre unidos a los de mis hermanos en un solo nicho» (Ramírez, ed., 2003, p. 57). La emotividad, que se despliega en forma de llanto y en la exposición detallada del sufrimiento, no se liga solamente a la muerte de la madre sino que se enclava en la deshonra nacional, que el héroe experimenta como personal. Además, al revestirse de una emotividad explícita e intensa, la subjetividad heroica que se inscribe en el texto convoca y atrae para sí la virtud asociada con la mujer –con la madre específicamente–, quien desde la esfera doméstica irradiaba virtud a los futuros ciudadanos. Al interceptar lo político en la relación establecida entre pérdida de la madre y dolor, Maceo elabora una masculinidad heroica que se erige en síntesis de la experiencia del exilio cubano y que desautoriza la versión del sufrimiento estoico del héroe propuesta por Martí.²⁵

²⁵ Al respecto, véase el fundamental estudio de Ana Peluffo (2016), quien sostiene que «a lo largo del corpus martiano, las emociones secas buscan cancelar a las líquidas».

Esa dispersión del cuerpo nacional que es el exilio, Maceo la traduce en una intensa emoción de vergüenza que, al tomar cuerpo en las lágrimas, generan la ilusión de cohesión comunitaria. Teniendo en cuenta que «the expression of shame can work as a form of nation building, in which what is shameful about the past is covered over by the statement of shame itself» (Ahmed 2004, p. 15), es posible sostener que Maceo redime su vergüenza al asumir discursivamente su dolor y hacer explícita su promesa de combatir para unir en el territorio nacional a sus ciudadanos.

Rafael Rojas (2004) ha señalado que «la construcción martiana de un repertorio de parentescos espirituales funcionó siempre como una tendencia liberadora frente al dilema de la afectividad privada y la pública, frente a la tensión entre la Familia y la República» p. 24).²⁶ Sin embargo, nombrarse «hijo» de Mariana Grajales le permite imaginarse partícipe de la genealogía heroica y delimitar un heroísmo marcial permeable a las coordenadas emotivas asociadas a «lo femenino» y, por tanto, desprovisto de los excesos de la violencia asociada a la guerra. Por ejemplo, Martí escribe a Maceo:

Le digo que siento por Ud. cariño entrañable, íntimo: como si hubiera –créame lo no! nacido en su misma cuna; [...] que tendré acaso mi día feliz, cuando en Oriente, único suelo digno de nosotros, cuando en suelo cubano, pueda Ud. decir ante los hombres que no se han de desmontar: «Un hermano este». ¿No me quiere como hermano María? ¿No me acarició su madre como a hijo? ¿No me llamó públicamente su hijo? [...] Escribo con mi sangre y muero. (En Cabrales 1992, p. 23).

El amor es el sentimiento que el individuo habita para expresar su pertenencia a la nación y establecer un corte radical con quienes la

das» (p. 99), para dar cuenta de un desprendimiento desde el sentimentalismo fundante de fraternidades masculinas empáticas hacia el odio, necesaria herramienta afectiva para sustentar la guerra contra España.

²⁶ Molloy (1996) también ha señalado la obsesiva fijación de Martí con parentescos y progenituras (pp. 263-265).

amenazan y deben ser excluidos de ella, sin embargo, la recurrencia de la figura del «hermano», en este caso, fortalece la comunión entre la categoría del héroe épico y la lógica de lo político.²⁷ Más aún, la escritura se asume como un acto heroico y como parte de un pacto sagrado en el que la «sangre» no solo remite lazos de parentesco sino que se integra a una política de intercambios afectivos.²⁸

Las cartas dirigidas a Maceo incluyen informes de sus acciones, reuniones y viajes, así como también justificación de sus decisiones y movimientos. Estas justificaciones parecen dar cuenta tanto del deseo vehemente de ser aceptado como líder, así como del persistente temor de no serlo. El 7 de julio de 1894 le escribe desde Nueva York: «ya sigo escribiendo a su gente, porque es bueno enseñar el corazón» (en Ramírez, ed., 2003, p. 75). La frase señala la percepción de la existencia de un grupo de patriotas que obedecían al liderazgo de Maceo, pero también evidencia la urgencia del poeta en crear canales de circulación de una emotividad fraterna que reforzara las alianzas. El reconocimiento de que debe escribir «desde el afecto» para movilizar fidelidades en un grupo que no percibe como «suyo», se corresponde con la exposición de un «esfuerzo angustioso» que aparece con frecuencia en sus cartas (p. 48).²⁹ Martí propuso que «poesía no es, de seguro, lo que ocurre con el nombre, sino lo heroico y virgíneo de los sentimientos» (citado en Schulman 1974, p. 43), con lo cual proclamó su fe en el poder del lenguaje para moldear un heroí-

²⁷ Además, al colocar a Mariana Grajales en la posición de ancestro común que facilita la preservación de la voluntad histórica de la nación, Martí se aferra a la figura maternal asociada a su visión del «alma nacional» para controlar la violencia asociada al discurso de la guerra. Sobre la discusión del texto «El alma cubana», aparecido en *Patria* en 1892, véase Lugo-Ortiz (1999, pp. 154-167). En relación con la crítica martiana de la violencia, véase Ramos (1989, p. 315).

²⁸ En *Los poetas de la guerra* Martí (1893) también recurre a la asociación entre literatura y heroísmo, al decir que es necesario recordar «los días en que los hombres firmaban las redondillas con su sangre», para referirse a la Guerra de los Diez Años (p. 7).

²⁹ Por ejemplo, el 4 de enero de 1894 escribe Martí: «En este instante me llega telegrama de un detalle difícil y premioso a que tengo que atender en persona. No puedo ponerle en palabras, con esta ansia del espíritu, mi esperanza de batalla cerca de Ud. por la patria justa y entera que amamos» (Ramírez, ed., 2003, p. 112).

mo que facilitara la «constitución republicana venidera» («Nuestras ideas», en Bueno 1997, p. 11). En carta a Maceo lo define diciendo: «las revoluciones, por muy individuales que parezcan, son obra de muchas voluntades y hay que inclinar con frecuencia la propia. En todo pienso, pues amigo mío, y azuzo y estimulo para que no se desmigaje el sentimiento del país» (Ramírez, ed., 2003, p. 92). Martí no duda en defender el protagonismo que deben asumir las fuerzas civiles para controlar el liderazgo militar y asegurar que el gobierno revolucionario se establezca con representación de los diferentes grupos. Cuando Maceo se muestra relucante a aceptar el nombramiento de Flor Crombet como líder responsable de la expedición de Costa Rica, Martí dictamina el curso de la acción diciéndole: «ahora, detalles, abnegación, abandono de todo, menos de la idea de subir al tren y a la mar [...] Cuba está en guerra, general» (Ramírez, ed., 2003, p. 126). La urgencia de la convocatoria no alcanza a ocultar que se trata de una pugna por la autoridad entre visiones divergentes de liderazgo, que tuvo su punto de inflexión cuando Maceo y Martí se reunieron en territorio cubano al inicio de la guerra.

En los primeros días de mayo de 1895 se reunieron Máximo Gómez, Maceo y Martí en La Mejorana, cerca de Santiago de Cuba.³⁰ Según Jorge Mañach (2015), en esa reunión «Martí había quedado reconocido como jefe supremo de la revolución», decidiéndose también que debía volver sin demora a Nueva York, a lo cual el poeta parece haber respondido que no lo haría «sin al menos haber entrado una o dos veces en combate activo» (pp. 274-275). Maceo no dejó registros de este encuentro; sin embargo, un sucinto relato en el *Diario de Martí* resulta revelador. El poeta lo narra del siguiente modo:

No puedo desenredarle a Maceo la conversación [...] me habla, cortándome las palabras, como si fuera yo la continuación del gobierno leguleyo, y su representante. Lo veo herido –«lo quiero, me dice, menos de lo que lo quería»– por su reducción a Flor en el encargo de la

³⁰ Para un detallado análisis de este encuentro, véase Helg (2001).

expedición, y gasto de sus dineros. [...] No quiere que cada jefe de operaciones mande el suyo, nacido de su fuerza: él mandará los cuatro de Oriente: «dentro de 15 días estarán con Ud. –y serán gentes que no me las pueda enredar allá el doctor Martí». (Martí 1965, vol. 19, p. 229).

Al asumir el control del tipo de representación que tendrá la revolución, Maceo intenta consolidar un gobierno fuerte, y para lograrlo reduce a Martí a la posición de «defensor ciudadano de las trabas hostiles al movimiento militar» (Martí 1965, vol. 19, p. 229), o al menos así parece haberlo percibido Martí, quien registra las discrepancias a partir de una política emotiva, desde la cual se organizan jerarquías y se dirimen exclusiones.

Pocos días antes, el 28 de abril, estando acampando cerca de Guantánamo, Martí le escribió a María Mantilla una carta en la que le describió su vida como soldado.³¹ Dice Martí (1965): «son las nueve de la noche, toca a silencio la corneta del campamento, y yo reposo del alegre y recio trabajo del día escribiendo, mientras en las hamacas del portal, Maceo, Gómez, Bonne y Borrego, se cuentan batallas» (vol. 20, p. 227). Sin batallas que referir, el poeta se confiesa incapaz de mantener el diálogo con los líderes de la revolución y se refugia en la escritura. Las «hamacas del portal» delimitan el espacio infranqueable para el poeta, que a pesar de su determinación de ser parte de la lucha queda excluido de una comunidad que en el campo de batalla no necesita de la mediación epistolar. Desde su llegada a Cuba en abril de 1895, Martí había registrado en su *Diario*, en frases breves y entrecortadas que trasmitten un sentimiento de urgencia, la acogida por parte de los hombres que conformaban las fuerzas revolucionarias. «Yo muero donde muera Martí» (Martí 1965, vol. 19, p. 218), cita en su entrada del día 18 de abril, como palabras dichas por el sargento Pto. Rico. Un mes después cuenta que «Rosalío, en su arrequín, con el fango a la rodilla, me trae, en su jaba de casa, el

³¹ Sobre la relación paternal que unía a Martí con María Mantilla, véase Oviedo (1989, pp. 60-83).

almuerzo cariñoso: “por usted doy mi vida”» (p. 242). Además, para dejar constancia del deseo de los revolucionarios de dar la vida por quien identifican como su líder, Martí estratégicamente les cede la palabra en su *Diario*. «El cubano quiere cariño y no despotismo: que por el despotismo se fueron muchos cubanos al gobierno y se volverán a ir: que lo que está en el campo, es un pueblo, que ha salido a buscar quien lo trate mejor que el español, y halla justo que le reconozcan su sacrificio» (p. 242), anota Martí y la frase pertenecía al parecer al capitán Pacheco. De este modo, el poeta incorpora y traduce a una política del afecto las experiencias de la guerra, colocándose como el «héroe» reconocido por el pueblo cubano.

El 12 de mayo las fuerzas de Gómez acamparon en Dos Ríos y desde allí Martí le escribió una última carta a su amigo mexicano Manuel Mercado diciendo: «la revolución desea plena libertad en el ejército, sin las trabas que antes le opuso la Cámara sin sanción real, o la suspicacia de una juventud celosa de su republicanismo [...] pero quiere la revolución a la vez sucinta y respetable representación ciudadana» (vol. 20, p. 163). Esta última carta de Martí quedó inconclusa. En ella, sus últimas palabras han dado lugar a diversas interpretaciones respecto a su legado político (Mañach 2015, p. 275), la motivación oculta de su lucha política (Rojas 2000, p. 26) y la expresión de una homosociabilidad (Morán 2010, p. 123). Siguiendo la idea de que «las texturas sentimentales parecen más interesantes que los textos, los discursos y los archivos» (Bartra 2012, p. 20), mi lectura apunta a exponer el intenso vínculo entre emotividad y heroísmo en el discurso de la guerra. «Hay afectos de tan delicada honestidad» (Martí 1965, vol. 20, p. 164), fueron las últimas palabras escritas por Martí en esa carta que quedó inconclusa, legándonos con ella el espacio para interrogar esos afectos.

Referencias bibliográficas

AHMED, SARA (2004). *Cultural Politics of Emotion*. Londres: Routledge.

- ARIZA, MARINA (coord.) (2016). *Emociones, afectos y sociología: diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.
- BARTRA, ROGER (2012). «La batalla de las ideas y las emociones». En Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, pp. 17-36. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- BENJAMIN, WALTER (2006). *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge: Harvard University Press.
- BIRNBAUM, ANTONIA (2004). *Nietzsche, las aventuras del heroísmo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BRUNK, SAMUEL; FALLAW, BEN (eds.) (2006). *Heroes & Hero Cults in Latin America*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- BUENO, SALVADOR (1997). *José Martí y su periódico Patria*. Barcelona: Puvill Libros / Editorial Pablo de la Torriente Brau.
- CABRALES, GONZALO (1922). *Epistolario de héroes. Cartas y documentos históricos*. La Habana: Imprenta El Siglo XX.
- CAMACHO, JORGE (2001). «Los límites de la transgresión: la virilización de la mujer y la feminización del poeta en José Martí». *Revista Iberoamericana*, vol. 67, n.º 194-195, pp. 69-78.
- CAMACHO, JORGE (2006). «La virilidad (amenazada) del apóstol Martí: una polémica pospuesta». *Dissidences*, vol. 1, n.º 2, pp. 1-16.
- CARLYLE, THOMAS (1993). *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. Berkeley: University of California Press.
- CASTILLO GÓMEZ, ANTONIO (2002). «Presentación: ¡Gran invención, precioso hallazgo!». En Carlos Sáez y Antonio Castillo Gómez (eds.), *La correspondencia en la historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar. Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita*, vol. I, pp. 13-16. Valencia: Calambur Editorial.
- CHASTEEN, JOHN C. (2006). «Simón Bolívar: Man and Myth». En Samuel Brunk and Ben Fallaw (eds.), *Heroes & Hero Cults in Latin America*, pp. 21-39. Austin, Texas: University of Texas Press.
- CHARTIER, ROGER (1997). «Introduction: An Ordinary Kind of Writing». En Roger Chartier, Alain Boureau, Cécile Dauphin (eds.), *Correspondence*:

- Models of Letter-Writing from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, pp. 1-23. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- CONWAY, CHRISTOPHER (2003). *The Cult of Bolívar in Latin American Literature*. University Press of Florida.
- CONWAY, CHRISTOPHER (2006). «Letras combatientes: género epistolar y modernidad en la *Gaceta de Caracas*, 1808-1822». *Revista Iberoamericana*, vol. 72, n.º 214, pp. 77-91.
- CONWAY, CHRISTOPHER (2013). «Ni salvajes ni sietemesinos: la restauración de la masculinidad en “Nuestra América” de José Martí». En Luis Álvarez Castro y Denise DuPont (eds.), *Perfiles del heroísmo en la literatura hispánica de entresiglos (XIX-XX)*, pp. 45-60. Valladolid: Editorial Verdelís.
- ETTE, OTTMAR (1995). *José Martí: apóstol, poeta, revolucionario; una historia de su recepción*. México D. F.: UNAM.
- FERRER, ADA (1999). *Insurgent Cuba. Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*. University of North Carolina Press.
- FORNÉT, AMBROSIO (2009). *Narrar la nación: ensayos en blanco y negro*. La Habana: Editorial Letras Cubanias.
- FRANCO, JOSÉ LUCIANO (1975). *Antonio Maceo. Apuntes para una historia de su vida*, 3 vols. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- FLEISHMAN, AVROM (1982). «The Open Secret: Carlyle as Prophetic Hero». In Sara Putzell and David C. Leonard (eds.), *Perspectives on Nineteenth-Century Heroism: Essays from the 1981 Conference of the Southeastern Nineteenth-Century Studies Association*, pp. 30-46. [s. l.]: J. P. Turanzas.
- GONZÁLEZ ESPITIA, JUAN CARLOS (2009). «Deep and Hidden Pain: Martí's Testicular Cancer». *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, n.º 1, pp. 55-72.
- GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ (2000). «Narrativas duras en tiempos blandos: sensibilidades amenazadas de los hombres de letras». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 26, n.º 52, pp. 107-134.
- GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ (2012). «El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura». En Ana Peluffo (ed.), *Pensar el siglo XIX desde el siglo XXI: Nuevas miradas y lecturas*, pp. 109-128. North Carolina: Editorial A Contracorriente.
- GUERRA, LILLIAN (2006). *The Myth of José Martí: Conflicting Nationalisms in Early Twentieth-Century Cuba*. North Carolina: University of North Carolina Press.

- GUERRA SÁNCHEZ, RAMIRO (1950). *Guerra de los Diez Años, 1868-1878*. La Habana: Cultural S. A.
- GUTMANN, MATTHEW (ed.) (2003). *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Durham: Duke University Press.
- HELG, ALINE (1995). *Our Rightful Share: The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- HELG, ALINE (2001). «La Mejorana Revisited: the Unresolved Debate between Antonio Maceo and José Martí». *Colonial Latin American Historical Review*, vol. 10, n.º 1, pp. 61-89.
- IBARRA, JORGE (1967). *Ideología mambisa*. La Habana: Instituto del Libro.
- KLAPP, ORRIN E. (1954). «Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control». *American Sociological Review*, vol. 19, n.º 1, pp. 56-62.
- LÓPEZ, ALFRED J. (2016). «Myth, Martyrdom, and the Many Deaths of José Martí». *Cuban Studies*, vol. 44, n.º 1, pp. 265-282.
- LUGO-ORTIZ, AGNES I. (1999). *Identidades imaginadas: biografía y nacionalidad en el horizonte de la guerra, Cuba 1860-1898*. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- MAÑACH, JORGE (2015). *Martí, el apóstol*. Madrid: Editorial Verbum.
- MÁRMOL, JOSÉ (1998). *Antonio Maceo Grajales*. Miami: Ediciones Universal.
- MARTÍ, JOSÉ (1893). *Poetas de la guerra* [en línea]. [Consulta: 2013-3-12]. Disponible en http://www.exilio.com/poesias/poetasguerra/frame_guerra.html
- MARTÍ, JOSÉ (1965). *Obras completas*, 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- MOLLOY, SYLVIA (1992). «Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Spanish America». *Social Text*, vols. 31-32, pp. 187-201.
- MOLLOY, SYLVIA (1996). «His America, Our America: José Martí Reads Whitman». *Modern Language Quarterly*, vol. 57, n.º 2, pp. 369-380.
- MOLLOY, SYLVIA (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MORÁN, FRANCISCO (2010). «“Hay afectos de tan delicada honestidad...”: los laberintos del deseo homosocial en la relación José Martí-Manuel Mercado». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 25, n.º 1, Otoño, pp. 121-140.
- MORAÑA, MABEL (1997). *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*. Caracas: Ediciones eXcultura.

- MORAÑA, MABEL (2012). «Postscriptum: el afecto en la caja de herramientas». En Mabel Moraña y Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones, Afecto y cultura en América Latina*, pp. 313-337. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- MORAÑA, MABEL; SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO (eds.) (2012). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, pp. 313-337. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (1989). *La niña de New York: una revisión de la vida erótica de José Martí*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- PELUFFO, ANA (2016). *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- PELUFFO, ANA; SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO (eds.) (2010). *Entre hombres: Masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- PERERA DÍAZ, AISNARA (2001). «Introducción». En *Antonio Maceo. Diarios de campaña*, pp. 1-10. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO (1960). *El pensamiento vivo de Maceo*. La Habana: Organización Continental de los Festivales de Libro.
- RAMÍREZ GARCÍA, RAFAEL (ed.) (2003). *Martí-Maceo. Cartas cruzadas*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- RAMOS, JULIO (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- RÍOS, ALICIA (2013). *Nacionalismos banales: el culto a Bolívar. Literatura, cine, arte y política en América Latina*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- ROIG DE LEUCHSENRING, EMILIO (comp.) (1950). *Antonio Maceo. Ideología y política. Cartas y otros documentos*, 2 vols. La Habana: Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales.
- ROJAS, RAFAEL (2000). *José Martí: la invención de Cuba*. Madrid: Editorial Colibrí.
- ROJAS, RAFAEL (2004). «Lecturas filiales de José Martí». *Revista Hispánica Moderna*, vol. 57, n.ºs 1-2, pp. 19-35.
- SALAS DE LECUNA, YOLANDA (1987). *Bolívar y la historia en la conciencia popular*. Caracas: Ediciones de La Universidad Simón Bolívar.

- SALOMON, MARLON (2002). *As correspondências: uma história das cartas e das práticas de escrita no Vale do Itajaí*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- SANTOVENIA, EMETERIO (1948). *Papeles de Maceo*, 2 vols. La Habana: El Siglo XX.
- SCHULMAN, IVÁN A. (1974). «Textos y contextos martianos: variaciones en torno a “Pollice Verso”». En *Estudios martianos: memoria del Seminario José Martí*, pp. 29-55. San Juan, Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico.
- TORRES-CUEVAS, EDUARDO (1995). *Antonio Maceo, las ideas que sostienen el arma*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Heroísmo y marginalidad: la política y la estética del cuerpo en *Stella y Mecha Iturbe*, de César Duáyen

Sarah Moody

Este ensayo examina las primeras dos novelas de César Duáyen, una figura que dominó las ventas literarias en Argentina en la primera década del siglo veinte, a pesar de llegar casi al olvido crítico en años posteriores. *Stella: Una novela de costumbres argentinas* (1905) fue el primer «best-seller» del país y, como resultado, su segunda novela, *Mecha Iturbe* (1906), mereció el adelanto (pago) más alto que se había visto en el Río de la Plata. En cada novela Duáyen ofrece un par de figuras femeninas que presentan un debate sobre el papel social y estético de la mujer. Se pretende el estudio en las dos novelas de su propuesta de heroísmo nacional, tema que Duáyen saca de su tradicional ámbito masculino y militar, fragmentándolo y distribuyéndolo entre actores de relativamente poco poder social, como lo son los inmigrantes, los obreros y los personajes con cuerpos no-normativos,¹ además de las mujeres profesionales, todavía muy excepcionales en la época. Argentina pasaba por un momento de inestabilidad en cuanto a su definición de identidad nacional, a la vez que

¹ Aunque este ensayo se enmarca en el campo teórico a veces denominado como «estudios de la discapacidad», prefiero utilizar una retórica menos negativa y esencialista para referir cuerpos y capacidades diferentes de los normativos. Espero contribuir al ajuste lingüístico todavía en proceso.

su poder político oligárquico descuidaba las demandas políticas de gran número de los residentes del país. En este contexto, Duáyen respondió con una propuesta de heroicidad atomizada, que en el plano ficcional de sus novelas abre un nuevo horizonte de participación cívica basada en la caridad y el cuidado de los más vulnerables, inspirando un esfuerzo nuevo individual para con la patria.

Duáyen era el seudónimo de Emma de la Barra (1861-1947), una dama de sociedad y reformista, que a lo largo de su vida participó en varias campañas para mejorar los servicios sociales y la educación. Entre sus proyectos se cuentan la cofundación de la Cruz Roja Argentina (con Elisa Funes de Juárez Celman)² y la realización de la comunidad utópica obrera Tolosa, cerca de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. Duáyen nació en Rosario, Argentina, en 1861 y se crio en Buenos Aires, en una familia acomodada de políticos y periodistas. Empezó a escribir tras enviudar del primer marido y llegó a firmar –además de las novelas estudiadas aquí, claramente sus obras más exitosas– *El Manantial* (1908), *Eleanora* (1933) y *La dicha de Malena* (1943).³ El conocido periodista Julio Llanos medió entre la autora y la editorial para gestionar la publicación de *Stella* bajo un seudónimo, y también organizó el concurso periodístico para descubrir la identidad verdadera de Duáyen, cuya condición de «señora» por fin fue revelada en un escándalo que dominó los periódicos del día.⁴

² Funes de Juárez Celman era hija de Miguel Juárez Celman, presidente argentino entre 1886 y su renuncia en 1890, durante una crisis económica y la revolución. La madre de Emma de la Barra se llamaba Emilia González Funes, sugiriendo una posible relación de parentesco entre las cofundadoras. Según Sosa de Newton (1986), fundaron la Cruz Roja Argentina «en las postrimerías del gobierno saqueado por la revolución de 1890» (p. 61), pero actualmente la organización dice haberse fundado en 1880 por Guillermo Rawson y Toribio Ayerza (Cruz Roja Argentina s. f.).

³ Para más información sobre la vida de Emma de la Barra y sus otras novelas, véase Alloatti (2004), Berg (2006), Mizraje (1999) y Sosa de Newton (1986).

⁴ La pareja se casó poco tiempo después del concurso. Llanos y De la Barra pasaron parte de la Primera Guerra Mundial en París, escribiendo crónicas para *La Nación* de Buenos Aires. La crítica susurra sobre las contribuciones de De la Barra al trabajo de Llanos, pero es difícil ubicar informaciones concretas al respecto. Según Sosa de Newton (1986), ella «escribió a veces las crónicas que su marido debía enviar a *La Nación*, sin que se notara la diferencia, tan bien había captado el estilo

Lo que aquí interesa examinar son los novedosos héroes de las novelas tempranas de Duáyen, en las cuales la autora insiste en una heroicidad atomizada y democratizada, colocando la función social inspiradora y autosacrificial en las figuras más marginadas en la sociedad. Importan sus retratos de inmigrantes, obreros y personajes con capacidades físicas no-normativas y, especialmente, su énfasis en la mujer profesional como un nuevo, pero importante, modelo de heroicidad latinoamericana en los primeros años del siglo veinte. Las novelas de Duáyen subrayan la necesidad de que todos, hasta los más desprestigiados, participen a su manera en los proyectos nacionales de progreso social y económico. Por lo tanto, esta propuesta ubica a la mujer profesional, la figura más estudiada de las novelas de Duáyen, en un panorama más amplio de nuevos modelos de participación cívica en una sociedad en proceso de crisis y transformación radical.

La primera década del siglo veinte fue para Argentina momento de gran transición de los ejes simbólicos en la cultura nacional. La alfabetización estaba subiendo notablemente debido a la ley de educación común, laica, gratuita y obligatoria de 1884, sumando nuevos sectores demográficos al espacio cívico. Se considera un período anterior como el momento de organización nacional –generalmente entre 1852 y 1880–, pero la realización de los planes anunciados todavía seguía en plena marcha.⁵ Por ejemplo, la demarcación de Buenos Aires como la capital federal en 1880 inició un período de reforma urbana, que para 1905 continuaba echando abajo espacios antiguos de la ciudad y reemplazándolos con grandes bulevares, monumentos ostentosos y edificios lujosamente ornamentados, inspirados en las reformas haussmannianas de París.⁶ Las oleadas de inmigración

periodístico» (p. 61). Para Mizraje (1999), «Emma de la Barra sustituirá a Llanos en las crónicas que este manda desde París al diario *La Nación* en 1915» (p. 158).

⁵ Tras la derrota de Juan Manuel de Rosas en 1852, el país vivió una secuencia de guerras civiles que solo se calmó en 1880, cuando se federalizó la ciudad de Buenos Aires como capital, posibilitando un grado nuevo de consenso a nivel de cómo los ciudadanos imaginaban su nación.

⁶ Para más información, véase Gorelik (1998), un estudio detallado sobre la cultura porteña durante la renovación urbana de Buenos Aires como capital federal.

europea, que sacudían el sentido de identidad nacional y diversificaban las lenguas escuchadas en las calles porteñas, se encontraban en su punto histórico más alto, tanto así que alrededor de la mitad de la población de Buenos Aires había nacido en el extranjero.⁷ A las fisuras en el sentido de identidad nacional, habría que agregar las nuevas exigencias político-económicas importadas con los inmigrantes, como el anarquismo, el socialismo y el comunismo, que socavaban los cimientos del poder político concentrado en la Generación del Ochenta.⁸ El momento distaba unos ochenta años de la campaña de José de San Martín, el libertador nacional, que atravesó los Andes buscando la emancipación de Chile y de Perú.

En el nuevo contexto de crisis política e inmigración galopante, ¿quiénes eran los héroes que podían inspirar la cohesión nacional? Este es el escenario en el que irrumpió la propuesta de Duáyen, que ofrece un surtido de héroes novedosos para guiar la nación en el camino que representaba el siglo veinte. El primero en llamar la atención es la heroína profesional.

El heroísmo femenino: definiciones y antecedentes literarios

Los diccionarios suelen definir «héroe» detalladamente con un énfasis en el carácter bélico o militar, a partir de la tradición greco-romana y la mitología clásica, suponiendo casi siempre masculinidad. Más allá de un ajuste ortográfico para reflejar el género sexual, ¿es diferente

⁷ En 1895 el segundo censo nacional reveló que el 52 % de la población de Buenos Aires era extranjera (Fuente 1897, cuadro V). Según el tercer censo nacional de 1914, los extranjeros eran el 49,3 % de los residentes de la ciudad (Martínez 1916, p. 3).

⁸ La Generación del Ochenta fue un grupo oligárquico de políticos e intelectuales conservadores a la cabeza de Argentina entre 1880 y 1916, que mantuvo el poder con el fraude electoral. Se inauguró la Ley Sáenz-Peña en 1912, abriendo el voto democrático y obligatorio a toda la población masculina ciudadana, y en las siguientes elecciones fue elegido Bernardo Yrigoyen, del Partido Radical. Para más información, véase Botana (1994), especialmente el capítulo IV, «La clase gobernante frente a la impugnación revolucionaria».

una heroína de un héroe? El *Diccionario de la lengua española* responde aquí con una negativa, ya que tiene solamente una nota para «héroe, ína», con seis definiciones diferentes; las dos primeras son: «1. m. y f. Persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble. 2. m. y f. Persona ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes» (RAE y ASALE 2018). La aproximación del *Oxford English Dictionary* es diferente: para el sustantivo «hero» las varias definiciones empiezan con «a man, or occasionally a woman», con leves variantes; mientras tanto, «heroine» tiene su propia nota, en la cual las definiciones se basan siempre en una mujer, y no incluye los matices bélicos que se encuentran en el caso de «hero» («hero, n.», «heroine, n.») (Oxford University Press 2018). Desde el ámbito de la crítica literaria, Pilar Mañas Lahoz (1989) define la opción femenina «heroína» como simplemente «los personajes femeninos con carácter central en una obra literaria» (p. 88), pero para este trabajo nos resulta útil una acepción más específica. Aquí entenderemos por ambas palabras «héroe» y «heroína» la combinación de dos características en una persona o un personaje literario: primero, la disposición hacia el autosacrificio para el bien común o para obras nobles, y, segundo, una función inspiradora para los compatriotas o miembros de una comunidad.

Establecida esta base, hace falta ahondar en la especificidad de la heroína literaria para entender la propuesta de Duáyen sobre la heroicidad femenina. Mañas Lahoz (1989) se refiere a la tradición occidental cuando señala que a lo largo del siglo XIX la heroína «[h]abía jugado un papel moralista, de preservación de dicha moralidad a través de la educación de los hijos, en definitiva, se le atribuía un papel de *castidad moral*» (p. 90, énfasis original). Vera Fisherová Beck (1944) se refiere específicamente a la literatura argentina al sostener que solo se encuentran heroínas a partir de la época romántica (p. 231); en su análisis, la heroína se define por el amor como su característica predominante.⁹ Este fundamento amoroso de la heroína define

⁹ Fisherová Beck (1944) subraya que «[l]o característico de todas las heroínas es el amor. Esta es la fuerza motriz de las acciones de todas las mujeres que aparecen en

a sus versiones decimonónicas más famosas, la *madre republicana* y el *ángel del hogar*, que limitaban su intervención al ámbito doméstico, apoyando al marido y criando a sus hijos como futuros ciudadanos y patriotas nacionales.¹⁰ Recalcamos la diferencia entre la heroína y otros tipos de protagonistas femeninas en el siglo XIX, como las famosas Emma Bovary, Ana Azores, Isabel Archer y Anna Karenina, cuyo realismo sicológico pretende adentrarse en la interioridad femenina; también se separan las protagonistas admonitorias del naturalismo y toda la tradición de la novela de la prostituta. Tanto estas como aquellas carecen de la función inspiradora con respecto a una nación, con la cual definimos aquí a una heroína literaria.

Hace falta agregar una particularidad más frente a los modelos de heroicidad masculina, o sea, una aproximación diferente a la heroicidad por parte de los autores que proponen heroínas en lugar de héroes masculinos. En particular nos referimos a la densa conectividad social de aquella, y sus múltiples frentes de intervención en el plano social representado en las novelas. Mary Gergen (2003) propone que «el repertorio cultural de historias heroicas requiere cualidades diferentes para cada género. El contraste de la línea narrativa ideal enfrenta al héroe autónomo y realizador de su propio ego, progresando singularmente hacia un objetivo, en contraste con la muy sufrida y abnegada heroína, socialmente engarzada [*socially embedded*], estirada en sentidos diferentes, a quien le falta la lealtad tenaz requerida por una misión» (p. 60).¹¹ Esta aproximación describe bien parte de la propuesta de Duáyen, en la que la mujer heroica inspira, obra y se sacrifica para el bien de sí misma, sus queridos y la sociedad. En particular la calidad de «*socially embedded*» (socialmente

las obras mencionadas, sea el resultado la muerte o la prisión, la locura o la felicidad» (p. 235).

¹⁰ Para el caso de la Argentina decimonónica, Amalia, de la novela epónima de José Mármol, sería el modelo ejemplar: es abnegada y empeñada en apoyar a su amor, y se inspira a actuar contra un régimen político por el amor romántico de Daniel. Véase el trabajo de Doris Sommer (1991), que estudia *Amalia* como uno de los casos ejemplares en su influyente estudio *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*.

¹¹ Todas las traducciones son mías.

engarzada o incrustada) llama la atención para las heroínas profesionales duáyianas: ellas viven rodeadas de familiares y vecinos en un mundo social densamente poblado de dependencias mutuas y necesidades en conflicto, en el que la heroína tiene la obligación social de mediar, priorizar y resolver estratégicamente usando la sutileza y el cariño asociados con sus saberes y talentos particulares.¹²

Si bien las profesionales de Duáyen mantienen algunas características de la madre republicana, como sus talentos al cuidar a los demás y su carácter trabajador y abnegado, sus educaciones y carreras profesionales representan una innovación importante con respecto a las heroínas argentinas anteriores. Alejandra Fussller (o Alex) de *Stella* es una joven profesional criada en Noruega, por su madre argentina y su padre noruego científico; una vez fallecidos sus padres, Alex lleva a su hermanita paralítica a Argentina para buscar refugio con la familia de su madre. Trabaja para su familia argentina como institutriz, maestra y contadora del negocio familiar y se empeña, además, en editar los papeles de su padre científico. Es su diligencia lo que salva la familia de su tío de la ruina y, cuando vuelve a Europa, se sostiene como profesora de geografía y ciencias naturales en un colegio para mujeres. El camino de Hellen Buklerc en *Mecha Iturbe* es tan internacional y difícil como el de Alex: es una médica cirujana nacida en Argentina pero criada en Gran Bretaña, y experimenta la «secreta hostilidad de no vencidos prejuicios» (Duáyen 2007, p. 62) de los otros estudiantes de medicina, pero logra graduarse. Hija argentina de un padre finlandés y una madre anglo-italiana (p. 58), Hellen es médica y cirujana oculista que continúa trabajando después de casada y sostiene a su familia después de la muerte de su padre; tiene «la mirada casi viril por la fuerza de la inteligencia» (p. 117) y es «la mujer del porvenir», cuyos talentos seducen a «hombres

¹² Para más detalle sobre las diferencias en las definiciones históricas entre el masculino y el femenino, recomendamos Dermenjian, Guilhaumou y Lapiède (2004), quienes argumentan que tanto el término como el concepto del heroísmo implica una suposición de masculinidad. Sobre la etimología antigua de héroe y heroína, véase Barrigón Fuentes (2000).

superiores» (p. 159). Varias de las hermanas de Hellen también estudian para profesoras, y todas consiguen puestos en el pueblo obrero de Itahú, manteniendo así la unidad familiar. De esta manera Duáyen exhibe un argumento fuerte, subrayando la utilidad social del profesionalismo femenino. En *Stella* la mujer profesional se presenta como una fuente de ayuda a la familia y a otros necesitados, y en *Mecha Iturbe* la figura se normaliza y se generaliza para retratar toda una sociedad construida sobre la actividad profesional femenina.

Aunque el profesionalismo de las mujeres no era común en la época, ambas, Alex y Hellen, desarrollan carreras en las que las argentinas históricas ya habían incursionado; en el caso de la educación, la intervención normalista del presidente Domingo Faustino Sarmiento a partir de 1870 fue decisiva, y en la medicina forjaron el camino las doctoras Cecilia Grierson y Elvira Rawson de Dellepiane, graduadas en 1889 y 1892, respectivamente.¹³ Al igual que otras feministas latinoamericanas de su momento, como la peruana Clorinda Matto de Turner, Duáyen dirige su crítica a los papeles femeninos tradicionales, contra la mujer frívola y consumidora. En *Stella*, por ejemplo, critica a las primas de Alex, obsesionadas con su propia belleza y las últimas modas de París, mientras que en *Mecha Iturbe* la hermosura de la madre de los Millares, Lucinda, se presenta como motivo de su carácter dominador y altanero.¹⁴ En contraste, los personajes femeninos admirados complementan su belleza con la inteligencia o la generosidad, como se ve en el caso de Esperanza Millares, elogiada por su «mente viril como la de un hombre» (Duáyen 2007, p. 106). El narrador de *Mecha Iturbe* se hace eco de las feministas de fin de siglo, como Matto de Turner, al explicar la participación laboral de mujeres en términos nacionales: «Un país en el que la mujer llevara su

¹³ Sobre la educación de mujeres y las normalistas que Sarmiento trajo de Estados Unidos, véase Szurmuk (2000), Carlson (1988) y Peard (2016). Se encuentra información útil sobre la educación de mujeres decimonónicas argentinas en Carlson.

¹⁴ Lucinda apoya su poder en «una belleza que resistía toda crítica y todo análisis, y en la pasión de su marido, a quien domina con su carácter vanidoso y arbitrario. Esta belleza que la había impuesto como un ser superior a sus padres, impúnsola a su marido, a sus hijos y a todos los que la rodeaban» (Duáyen 2007, p. 33).

esfuerzo a la obra común, duplicaría su capacidad para el bienestar y el progreso. Darle por sola misión el casarse es un error. Puede no hacerlo, enviudar, tener por mil accidentes la responsabilidad de su suerte y la de los suyos, y para eso debe hallarse preparada. Además: el vacío moral y mental de una mujer hace su propia desgracia» (p. 61).

Lo interesante en las dos novelas estudiadas aquí es que las características de la heroína profesional destacadas por Duáyen –sufrida, abnegada, engarzada socialmente, con múltiples motivaciones y objetivos– contagian todo el concepto de la heroicidad en sus novelas. Es decir, sus héroes masculinos adoptan estas características también, como si la autora visualizara un campo político-nacional fundado a partir del liderazgo de mujeres.

La mujer profesional y la musa en *Stella* y *Mecha Iturbe*

En ambas novelas tempranas de Duáyen la heroína profesional se yuxtapone a la figura epónima de la novela, un personaje femenino mucho más pasivo que la profesional, para entablar un debate sobre el papel social de la mujer. Tanto en *Stella* como en *Mecha Iturbe* se puede leer la figura pasiva como comentario no solo sobre la sociedad argentina del momento, sino también sobre la tradición estética de la musa como figura pasiva e inspiradora, reubicando la función de la mujer en el arte. Su pasividad es importante para animar el profesionalismo de la mujer activa, pues la heroicidad en las novelas depende de las relaciones sociales entre múltiples personajes, y no se presenta como el proyecto de un visionario aislado. Especialmente en *Stella*, Duáyen utiliza el arquetipo de la amada inmóvil o muerta para criticar la tradición de la musa y comentar sobre las representaciones femeninas, crecientemente estandarizadas, que emergían durante el período de influencia modernista.¹⁵

¹⁵ El modernismo como movimiento literario se originó en las Américas hispanohablantes alrededor de 1880 o 1885, y para el momento del estreno de *Stella* había

A partir de la década de 1890 Buenos Aires fue espacio importante de aglutinación del modernismo, movimiento en el cual Ana Peluffo (2004b) ha estudiado el tropo de la amada muerta para proponer que «[el] catálogo de “mujeres que se mueren” revela un descontento y un mal en la república de las letras. [...] Para ganar la batalla desigual de los sexos, los poetas convirtieron sus plumas en espadas, en una guerra cultural de género que reclamó la musa como una de sus primeras bajas» (p. 74).¹⁶ En su estudio de imágenes de la muerta amada en la literatura anglo-americana, Elisabeth Bronfen (1992) nos recuerda que

las representaciones *como* síntomas articulan saberes inconscientes y deseos inconscientes en una manera desplazada, codificada y traducida. [...] Sobre las representaciones del cuerpo femenino muerto, la cultura puede reprimir y articular su saber inconsciente de la muerte que no logra excluir, incluso cuando no puede expresarlo directamente. (P. xi).

Cuando se considera el personaje de Stella bajo la óptica de la musa pasiva estetizada, la niña se vuelve cifra de la representación femenina y de la mujer como objeto de arte: su parálisis es una exacerbación del fetiche de la inmovilidad femenina, y su muerte comenta sobre las imágenes modernistas de la necrofilia femenina. Stella es una construcción exageradamente dulce y vulnerable, una huérfanita de seis años de edad y una inmigrante obligada a bus-

alcanzado niveles importantes de circulación y prestigio en todo el continente e incluso en España (Mejías-López 2009).

¹⁶ La importancia del modernismo en Buenos Aires se debe, en parte, a la estadía porteña de Rubén Darío en la década de 1890 y su trabajo entre 1889 y 1915 para el diario más importante de la región, *La Nación* de Buenos Aires. Para un ejemplo entre muchos posibles de la ideología dariana de la inmovilidad femenina, véase su soneto «Ite, Missa Est», escrito en Buenos Aires en 1896 (Zuleta 1983, p. 185), que describe a una mujer, objeto de la mirada masculina, como «sonámbula», «convaleciente» y «estupefacta» (Darío 1956, p. 793). La falta de espacio nos limita esta explicación, pero recomiendo el artículo de Peluffo (2004b), que ofrece muchos ejemplos, desde José Martí hasta José Asunción Silva, Julián del Casal y Amado Nervo.

car protección entre parientes desconocidos en una tierra extraña, encarnando algo que podríamos denominar «marginalidades interseccionales».¹⁷ Si la sociedad porteña recibe de forma calurosa a la niña, no sucede así con su hermana mayor, cuyo carácter trabajador inspira recelo en los argentinos; les cuesta entender a la extranjera porque no encaja en sus modelos de mujer.¹⁸ La Buenos Aires donde las hermanas huérfanas buscan refugio, en casa del tío muy rico y su gran familia, es un medio social superficial y sofocante, en el cual las actividades femeninas no admiten la educación y la participación emprendedora que las hermanas han conocido en su país original, Noruega. Cuando se considera el conflicto central de la novela, la inadaptación de Alex en su nuevo entorno, el tropo de la inmovilidad se extiende a la dinámica social del alto mundo porteño y al papel de la mujer en la sociedad argentina, que se presenta como anticuada, estancada y defensiva frente a ideas nuevas. De esta forma la novela critica a la alta sociedad porteña por su estancamiento y rigidez, incluso se podría decir por su *parálisis*.

A la par de su belleza y pasividad, Stella se caracteriza por una sencillez sicológica que podemos leer como análoga a la falta de subjetividad tradicionalmente otorgada a la musa literaria. En contraste, Alex guarda motivaciones complejas que a veces calla para proteger a los demás. Esta complejidad se junta a su belleza no convencional, educación extensiva y caridad trabajadora, para representar, según Duáyen, lo que necesita Argentina en esta coyuntura histórica. La bienvenida calurosa que brinda el país a Stella refleja el favorecimiento de su feminidad pasiva y etérea, por encima de los talentos

¹⁷ Propongo la frase a partir del feminismo interseccional, que recomienda atención con vulnerabilidades demográficas múltiples, más allá del sexo o género; por ejemplo, con la raza, la clase social, la discapacidad, la edad, etc. La interseccionalidad llama la atención sobre la acumulación de maltratos sufridos por personas con múltiples vulnerabilidades.

¹⁸ El cuidado de Stella obliga a la mudanza de las hermanas a Buenos Aires, ya que sin esta situación Alex bien podía quedarse trabajando en Cristianía. Marcela Nari (1993) también ha notado la importancia de Stella como una niña que hace resaltar las cualidades maternales de Alex.

y saberes más modernos de Alex. De esta forma la autora reencauza el discurso contemporáneo sobre la novedad que fascinaba a la élite porteña, rechazando un modelo de modernidad para abogar a favor de otro. En lugar de enfocar las imágenes artificiales de la belleza –por ejemplo, las últimas modas parisienses, que son de infinito interés para sus primas porteñas–, Alex busca entender las novedades en higiene y servicios sociales. Con la buena y emprendedora Alex, Duáyen presenta a la mujer activa y profesional como el modelo de feminidad moderna que la Argentina debía proteger y celebrar.

El papel de Stella como objeto estético y como expresión de los debates estéticos se nota claramente en un tríptico fotográfico descrito en la novela. Después de vivir alrededor de dos años en Argentina, la debilidad innata de Stella empeora, y la niña se muere a los ocho años de edad. El fetiche de la muestra fotográfica sirve para continuar su papel como inspiración a los demás personajes de la novela. Inspira especialmente a Máximo, dueño del tríptico, que documenta un picnic para los niños en un día de fiesta nacional. En esta parte de la novela Alex y sus catorce estudiantes viven en la estancia familiar El Ombú, escapándose de una epidemia de sarampión en la ciudad, y visitan la estancia vecina, perteneciente a Máximo. El día retratado en las fotografías une la sociabilidad de una payada gauchesca con una especie de utopía social infantil, en la cual niños de diferentes clases sociales celebran juntos un día de reposo patriótico, pasando por alto las jerarquías sociales observadas por los adultos. En la descripción del tríptico, considerado una «obra de arte» (Duáyen 2005, p. 180), los lectores notarán también un debate estético sobre dos modelos de feminidad. El contraste se presenta con Perla, una prima sana y confiada, de la misma edad que Stella:

En el cuadro de la izquierda, aparecían los niños rodeando a Stella. Aparte y más próxima la Perla, con su cabellera suelta, tenía en su mano la de su amiga. *¡Qué contraste admirable el de la hermosura esplendorosa y brillante de la una, con la belleza delicada, endeble, transparente, toda espiritual de la otra!* La Perla asentaba firme su pie en la

tierra que era su reino, levantaba la cabeza dominadora, abriendo grandes y resueltos los ojos sobre el mundo, aspirando toda ella el goce de vivir. Stella, en su coche, ocultos sus piececitos que nunca tocaran este suelo, sugería la idea de un ser que permaneciera irresoluto entre el cielo y la tierra, sin atreverse a dejar abajo a los que amaba, anhelando volver a lo alto, allá donde tantos la esperaban.

Un grupo de gauchos en su traje nacional –el chiripá, el poncho, el chambergo, las botas, las espuelas– agrupándose detrás, a la distancia. El payador pulsando su guitarra, sentado en un tronco, los ojos en el vacío, cantaba. Como fondo, un pedazo de cielo y los viejos árboles de los abuelos. (P. 180, énfasis mío).

La descripción larga de la fotografía subraya varios aspectos de interés relacionados con la representación de la feminidad en la novela. El contraste entre la etérea Stella y su prima, Perla, enfatiza el vigor de la argentina y sugiere la esperanza de que la próxima generación de mujeres en el país no tenga que repetir los errores de sus padres. Particularmente bajo el tutelaje continuado de Alex, Perla, como una futura adulta, promete un involucramiento activo en la vida nacional, mientras que Stella se presenta siempre como fuera de lugar entre los vivos y perteneciente más al plano de sus padres fallecidos.

En el tríptico la fotografía de la derecha muestra el escenario de una comida al aire libre, con una mesa desordenada entre el follaje y Alex y Máximo contemplativos al fondo, en referencia explícita a su papel como generadores de una nación futura. Luego, «[e]n la [fotografía] del centro, tan solo veíase a Stella en el banco de mármol, destacando su cabeza de las hojas de vid que enguinaldaban el pedestal, sobre el cual bailaba un fauno tocando la flauta» (p. 180). En contraste con las múltiples escenas sociales en las dos fotografías laterales, la composición de la fotografía central, con el pedestal, la estatua de Pan y las hojas de parra, aísla a Stella con un trasfondo que la asocia con la mitología clásica. En esta imagen Stella se vuelve literalmente un bello objeto de arte, inspirador y congelado, enmarcado no según las convenciones

modernas que podrían animar a su hermana mayor o a su prima Perla, sino con las de la antigüedad. La toma de la fotografía central y su arreglo como parte del tríptico representan momentos performativos del fetiche de la inmovilidad femenina que Duáyen resalta y critica. Si la musa pasiva conserva su papel en la economía heroica de la novela por su importancia como inspiración a los demás, el plano visual de la novela claramente ubica a esta figura como un mito más del pasado y no un modelo a seguir en adelante.¹⁹

Tras la muerte y entierro de Stella en El Ombú, Alex vuelve a Noruega y dicta las cátedras de geografía y ciencias naturales en un colegio femenino de Cristianía (p. 219). Vuelve dos años más tarde a la tumba de su hermana, ya objeto de peregrinajes de los pobres de la región; de hecho, uno de los efectos de las cualidades inspiradoras de Stella es una importante donación caritativa de Máximo para los pobres de la zona. Mientras, Alex pasea cerca de la tumba y, en la playa cercana, se encuentra frente a un gran edificio de mármol, recientemente construido entre las pampas y el mar. El edificio monumental está vacío y a Alex le parece extrañamente congelado: «Todo aquello era claro, luminoso, pero sin movimiento, que es vida» (p. 233). Está observando un asilo de niños, nuevo y todavía sin ocupar, adornado con una estatua de Stella como un ángel en pleno vuelo. Un lema sobre la puerta principal anuncia, «*Ave Maris Stella*» (Stella, Estrella del Mar), y Alex no tiene duda sobre lo que observa: evidentemente Máximo ha construido el asilo como un monumento a la memoria de Stella y como invitación a que Alex se quede en la Argentina. El edificio es una manifestación de una cadena de inspiraciones que empieza con Stella y continúa a través de la influencia de Alex sobre Máximo, una cadena en la cual las mujeres contribuyen a la sociedad inspirando a los hombres a

¹⁹ La referencia a la antigüedad se puede entender como paralela a la inclusión de los gauchos en el plano medio de la foto de la izquierda, que sitúa a la mitología nacional en una larga genealogía occidental, apaciguando así el posible riesgo representado por el primitivismo de los íconos nacionales, en el marco progresista de Duáyen. Sobre la emergencia del mito del gaucho en la cultura nacional argentina, justamente en el momento de su desaparición histórica, véase Ludmer (1988).

emprender obras nobles. El asilo «[e]s la semilla de las “dos hermanas” germinando en el corazón de un hombre» (p. 234).

Mientras observa este monumento, Alex experimenta «una suprema revelación: la de su amor por Máximo» (p. 235). A pesar de que la novela termina abruptamente aquí, la sugerencia es que Alex se quedará de forma permanente en Argentina, para continuar viviendo la inspiración de su hermana fallecida; se casará con Máximo y vivirá en El Ombú, que simbólicamente junta un pasado nacional mítico con una utopía social infantil; y servirá a su país nuevo, protegiendo a sus miembros más vulnerables, los niños huérfanos o de capacidades físicas diferentes, de la negligencia y la desesperación, dándoles, además, un propósito para sus vidas a partir de la modernización y la cohesión nacionales. En este sentido *Stella* presenta la Argentina como un país en medio de una crisis de dirección que es a la vez una crisis de género, ya que carece de un poder patriarcal efectivo que pueda encabezar el progreso necesario en el país, cuestión que relaciona las novelas de Duáyuen con las deficiencias políticas de la Generación del Ochenta.

Al final de la novela, cuando Máximo prueba su compromiso con los menos privilegiados, Alex se convence de quedarse y dirigir el asilo construido por Máximo; implica su casamiento con él y la formación de una nueva familia-modelo para inspirar, dirigir y fecundar al país. Así, Alex asume plenamente el papel del *ángel del hogar* nacional modernizado, y Máximo se hace, según el narrador, «el jefe y guía de la numerosa y selecta agrupación que ayudaba con desinterés y patriotismo a su país» (p. 230). La novela traza un mapa de inclusión para que la Argentina atienda mejor a los intereses subalternos, evitando de esta forma las consecuencias más peligrosas de la desigualdad social.

Sobre cómo leer la representación del cuerpo diferente

En su libro *Picturing Disability* (2012), Robert Bogdan discute varios marcos interpretativos que echan luz sobre las fotografías y la más

general caracterización de Stella, la niña paralítica creada por Duáyen. Bogdan etiqueta al primero de estos «the aggrandizing mode» (el modo que engrandece), o un estilo fotográfico que posa al cuerpo no-normativo y arregla el trasfondo, los atrezos y el disfraz, para presentar al sujeto como «una persona honorable con estatus social convencional o de mucho respeto» (p. 11). El segundo marco interpretativo que nos ayuda a entender la importancia de Stella es lo que Bodgen llama retratos de ciudadanos («citizen portraits»), particularmente los de escuelas y ambientes cívicos que no separan al sujeto con capacidades físicas diferentes en contextos inusuales o aislados. Los retratos de ciudadanos muestran «escuelas regulares, agencias sociales, y lugares comunitarios como bibliotecas e iglesias [...] donde las personas con discapacidades aparecen en fotos cotidianas y normales» (pp. 149-150). Tanto el «modo que engrandece» como los «retratos de ciudadanos» presentan imágenes normalizadoras del cuerpo no-normativo, en un medio social que lo acepta y apoya. Las dos fotografías laterales en el tríptico funcionan de esta forma, como se podría considerar que la novela *Stella* en general lo hace también, ya que enfatizan el marco social del personaje de cuerpo diferente, y no lo presentan como una aberración médica ni lo separan en un asilo.

Bogden también propone un tercer marco interpretativo para las fotografías de cuerpos marcados por la capacidad diferente, que denomina «the poster child», frase idiomática en inglés que denota el mejor o máximo ejemplo. Para Bogden, «the poster child» es una figura cuya diferencia física es usada para inspirar donaciones en campañas caritativas. En el caso de Stella, la campaña es la cruzada amplia de Duáyen para los servicios sociales que incluían la educación, la higiene, el tratamiento médico y la incorporación de inmigrantes en la comunidad nacional argentina, un conjunto de causas en las que trabaja el personaje de Alex también. La novela crea los lazos afectivos que unen al «poster child» de cuerpo no-normativo con un público variado, inspirando una inversión emocional de parte del lector en el tipo de sociedad que subvenciona su cuidado

y tratamiento. De esta forma Duáyen nos muestra cómo la estrechez de la élite podía abrirse a ideas nuevas; cómo los cínicos podían redescubrir su potencial político, como ocurre en el caso de Máximo; y cómo Argentina podía enfrentarse a la desigualdad y las oleadas inmigratorias que desestabilizaban la cohesión nacional.

Como hemos explicado, para construir su propuesta estética y social sobre la inmovilidad femenina, Duáyen presenta a Stella casi como un faldero predilecto para su familia adoptiva, tratamiento de la diferencia física que bien podría parecernos deshumanizante en la actualidad. Sin embargo, a la misma vez la novela emplea una lógica sorprendentemente progresista para la época, en la medida que la autora, en lugar de aproximarse a la diferencia como una anomalía para corregir con la medicina, enfatiza que todos los participantes en una sociedad deben trabajar juntos para cuidar de sus pares de capacidades diferentes; es decir, la diferencia no es una cuestión médica, sino una cuestión de injusticia social. En *Disability Theory* (2008), Tobin Siebers nos ayuda a entender esta diferencia para la representación de cuerpos no-normativos:

La discapacidad ha sido un asunto médico desde que los seres humanos han buscado escaparse del estigma de la muerte, la enfermedad y la herida. El modelo médico define la discapacidad como un defecto individual dentro de una persona, un defecto que debe ser curado o eliminado, así la persona podrá lograr su capacidad plena como ser humano. [...] A diferencia de esta aproximación médica, el campo emergente de los estudios de la discapacidad la define no como un defecto individual, sino *como un producto de la injusticia social* que requiere no la cura o la eliminación de la persona defectuosa, sino cambios importantes en el medio social y construido (p. 3, énfasis mío).

Es bajo esta óptica que la propuesta de Duáyen presenta su progresismo más adelantado, porque *Stella* entabla una conversación sobre los cuerpos de capacidades diferentes en los términos de la injusticia social, y la relaciona a toda una gama de injusticias

propias de Argentina de entresiglos, como lo son la orfandad, la pobreza abyecta y la inmigración. De esta forma el personaje con cuerpo no-normativo funciona como «poster child» para una serie de marginalidades a nivel nacional. No responsabiliza al gobierno sino a los acaudalados, y empuja a la élite porteña hacia un ensanchamiento de su abrazo, para que incluya a las figuras marginalizadas de la nueva Buenos Aires. De esta forma Duáyen aboga por la ampliación de los servicios caritativos y por una sociedad basada en el apoyo mutuo y un progreso compartido entre todos. También argumenta a favor de la mujer profesional, cuyos talentos la presentan como la figura ideal para mediar entre sectores sociales y para proveer el cuidado necesario.

El éxito arrasador de *Stella* sugiere un fuerte interés por parte del público en los nuevos modelos de la heroicidad nacional propuestos por Duáyen. *Mecha Iturbe* salió un año después con la Casa Mauc- ci. La segunda novela presenta nuevamente un par de heroínas que proponen modelos diferentes de la feminidad, y aunque la diferencia de capacidad física no es un tema tan fuerte,²⁰ otras marginalidades se juntan en el escenario en la forma de los obreros. Además, *Mecha Iturbe* retoma el debate estético sobre la mujer por otro

²⁰ Si en *Stella* la niña con cuerpo no-normativo es una de los personajes más importantes y la discapacidad predomina a nivel temático, en *Mecha Iturbe* la diferencia de capacidad domina menos, y sirve para apoyar a otros personajes y temas relacionados, como lo son los obreros y la lucha contra la desigualdad social. Dos discapacitadas llaman la atención en *Mecha Iturbe*. Emilia, la madre ciega de Pablo, desempeña el papel del ciego sabio que «ve» mejor que los demás personajes, y es ella quien insiste en la utilidad de la belleza en el debate sobre Mecha en la sociedad; Hellen le cura la ceguera de Emilia en una cirugía arriesgada, probando su talento profesional. La segunda es Josefina, hija de los Lamparrosa, dueños de la fábrica que compite con la de Itahú, quienes abusan de sus obreros; Josefina es empática y lamenta la suerte de los obreros que su familia maltrata: «Son los naufragos... yo soy también su amiga. No así los míos... Me creen medio loca... Papá no quiere oír por mi boca la verdad... [...] Papá no advierte tampoco que los abusos de los poderosos, más que la influencia de las nuevas ideas, precipitarán su caída» (Duáyen 2007, p. 122). Quienes escuchan a Josefina la interpretan como una alucinada, demente o iluminada (p. 123). Para ambas Emilia y Josefina, su diferencia de cuerpo y de capacidad con respecto a una norma, posibilita su perspicacia y una crítica social.

ángulo, preguntándose si existe una utilidad social para la belleza femenina. El personaje titular de *Mecha Iturbe* toma un papel simbólico parecido al de la niña paralítica en *Stella*: también es amada y admirada, a pesar de no «caber» en su contexto (en este caso por sus orígenes humildes, su tiempo largo en Europa y su aristocracia por casamiento); le caracteriza una belleza deslumbrante; y también se muere al final de la novela, posibilitando así un nuevo comienzo simbólico y una inspiración para su comunidad. Algunas diferencias, sin embargo, son importantes. Primero, Mecha es una viuda joven, honesta y acaudalada, pero pasiva y desconectada del pueblo obrero. El narrador la llama varias veces un «Ídolo» (Duáyen 2007, pp. 64, 71, 198) y la compara con una obra de arte; por ejemplo, es «[o]bra exquisita creada para la indulgencia y el amor» (p. 112). Sus orígenes humildes y notable mejoría social la sitúan como una «Cen-drillón» (p. 51) o Cenicienta de tipo particularmente nacionalista, ya que adora su Argentina natal sobre la corte española, donde atrae atención casi hambrienta cuando vuelve después de una ausencia. Se le compara también con María Antonieta, subrayando su nobleza, belleza y gusto por el lujo excesivo (p. 16).

Mecha Iturbe empieza con un epígrafe a favor del trabajo y la utilidad –«“Obrad en el presente que vive!” nos exhorta Longfellow» (p. 1)–, un tema muy enfatizado en el primer capítulo y debatido en toda la novela. De particular interés para nosotras resulta la polémica sobre la utilidad de la belleza femenina y de Mecha en sí. La hermosura de la viuda es tan llamativa que crea una crisis de visibilidad, en la que lo físico domina toda percepción sobre ella:

Mecha era cruel en lo externo, lo visible. Eran crueidades de su cuerpo, en el cual cada movimiento, cada gesto, cada paso resultaba un llamamiento, una imposición a hacerse amar. Ese cuerpo de gracia y de encanto era la tentación, una mentira viviente encubriendo el alma blanca, benigna, amable, bien intencionada y amante. Pero nadie, salvo Emilia se preocupaba de esa alma, dedicados a admirar el maravilloso cofre que la encerraba. (P. 124).

El que menos ve las cualidades interiores de Mecha es su interés romántico, Marco, quien insiste en minimizar su seriedad y su capacidad de contribuir a la sociedad. La novela continuamente favorece la inteligencia y el trabajo duro por encima de la belleza como características femeninas; por ejemplo, cuando se compara con la médica Hellen en la competencia por el amor de Marcos, Mecha siente «envidia de cualidades que no poseía» (p. 131). En este sentido la autora presenta a Mecha como víctima de su propia belleza, e indica una crítica a la sociedad que niega sus cualidades no-visuales; o sea, la superficialidad y la frivolidad definen a la sociedad en general y no a Mecha. Emilia acusa a su hijo Marco de intolerante, asegurándole que «[n]o es inutilidad ser linda. [...] No exijas de la rosa la leña que da un árbol» (p. 79). Si hacia el principio de la novela Mecha se pregunta si los demás tienen razón y se describe como «una alma sin heroicidades» (p. 69), termina afirmando su sentido de compromiso para con los menos privilegiados; por ejemplo, resuelve donar los fondos para construir un pabellón nuevo en el hospital de Itahú. Cuando la viuda se dedica de lleno a obras de caridad, el narrador la relaciona explícitamente con el heroísmo: «Haciérase en ella un trabajo interior, una metamorfosis; pareciéndole que su alma era ahora un foco de luz, una pira permanente donde haría el sacrificio de sus viejos dioses [...] Juzgábase capaz de ser paciente, sufrida, abnegada, hasta heroica» (p. 198).

La abnegación y el autosacrificio de Mecha son aspectos importantes de su caracterización heroica, ya que la viuda se resigna frente a la intolerancia de Marco y se sacrifica para que él pueda casarse con Esperanza Millares.²¹ Cuando la sociedad no entiende su cambio y no logra ver más allá de su belleza, Mecha emprende un largo viaje

²¹ *Mecha Iturbe* empieza y termina con reflexiones sobre la mujer como producto nacional (p. 2). Propone para la más argentina de todas, la muy joven Esperanza Millares, «la genuina representación de la niña nuestra» (192), que combina la inteligencia con la belleza y un carácter dulce y dispuesto a seguir a su marido. Es una especie de ángel del hogar moderno que ayuda a su marido en su trabajo, por ejemplo, sirviéndole de secretaria, pero que no tiene una carrera propia.

a España, donde se muere asesinada en una confusión de identidad: en un baile de máscaras, el asesino mata a la persona equivocada, en un momento que recalca la crisis de visibilidad como tema dominante en la vida de Mecha. Demasiado tarde, los otros personajes, y especialmente Marco, se dan cuenta de la honestidad de Mecha, y como consecuencia, de la utilidad social de la belleza, generando la función inspiradora de la muerta amada que cierra la novela.²²

La última escena narra el bautismo de la hija recién nacida de Marcos y Esperanza, a quien dan el nombre de María de las Mercedes, o Mecha. Los padres la presentan al pueblo concurrido para el evento. No quieren que los niños pobres la vean «en sus ropajes espléndidos y en su lujo» (p. 238), entonces la presentan desnuda al pueblo, anunciando que «¡Mecha ha recomenzado!» (p. 238). Todos vitorean, y Pablo como líder del pueblo y padre de otro hijo pequeño proclama: «Vivan nuestros hijos, viva el porvenir!» (p. 239). Es decir, el sacrificio de Mecha responde a uno de los problemas fundamentales de la novela, que Pablo, el ingeniero y líder del pueblo, articula como la necesidad de «formar una conciencia nacional» (p. 90); en un país inundado de inmigrantes y socavado por protestas obreras, la cohesión nacional se formará a través de la inspiración por la muerta. La heroicidad femenina emerge entonces no solo con la figura de la profesional, como se ve con Alex y Hellen, sino a partir de la idea de que todas y todos tienen una manera propia de contribuir al progreso y a la cohesión de la sociedad.

Ana Peluffo (2004a) analiza el discurso de la caridad en la novelística de la peruana Clorinda Matto de Turner, publicada entre 1889 y 1893, con una aproximación a la caridad para entender la intervención cívica de las mujeres latinoamericanas finiseculares.

²² Marco está presente en el baile cuando Mecha se muere. El médico no puede salvarla, y entiende en seguida su equivocación sobre la bella: «La miraba enajenado porque ahora sabía que el alma por ella escapada no había sido tan solo honesta, fina, buena, sino también hermosa, noble y discreta, generosa en su abnegación por Esperanza, grande en el sacrificio de su amor oculto» (p. 233).

Examina la caridad como una propuesta en un debate sobre la cohesión nacional republicana:

Si bien en toda la literatura producida en esta época [...] se le asignó a la madre republicana el rol de inculcar la virtud nacional en los futuros ciudadanos, no estaba tan claro qué tipo de virtud debía irradiar esta figura desde el espacio doméstico del hogar. ¿Era una virtud marcial y clásica asociada con el valor y el coraje, o había que propiciar una ética más cristiana y humanitaria relacionada con el ámbito sentimental y «femenino» de las emociones? (P. 103).²³

El afecto como ámbito especializado de las mujeres surge como un discurso útil para blandir, al incursionar las mujeres en el debate cívico-social. Lo que propone Matto de Turner para la mujer doméstica puede verse trasladado al espacio profesional en la propuesta de Duáyen; o sea, esta última entiende una deseada cohesión nacional como posible, gracias a la intervención de mujeres en el espacio público como maestras, médicas, contadoras, etc., y su transformación de este espacio en una versión más atenta a los discursos afectivo-sentimentales. Según Peluffo (2004a), las novelas de Matto de Turner reconfiguran el proyecto nacional como un proceso afectivo con base en «un tipo de ciudadano más humanitario que patriótico, que pueda ejercer las virtudes altruistas de la filantropía. La alternativa que Matto postula [...] a la figura del héroe militar de González Prada es la de la dama de caridad» (p. 104). A pesar de tratarse de países y momentos distintos (ya que la peruana escribe sus novelas unos quince años antes que la argentina), sus propuestas para la participación de mujeres en la cohesión nacional comparten el énfasis en el afecto y el

²³ Peluffo (2004a) analiza el discurso del afecto sentimental para cohesionar la nación, que relaciona con la propuesta de Doris Sommer en *Foundational Fictions* sobre el amor erótico que representa la unión de sectores diferentes de una nación posible. «Por amor-ágape entiendo un tipo de afecto sentimental, no erótico, asociado con la caridad cristiana, que fue utilizado en la cultura latinoamericana del siglo xix para regular la interacción entre las diversas etnias, regiones y clases» (p. 103).

cuidado ajeno. Como lo escribe Duáyen en *Mecha Iturbe*, a propósito de la importancia de las mujeres en cohesionar un sentido nacional y comunitario, «[l]a influencia de las ideas es más poderosa cuando estas se mezclan a los afectos» (p. 189). Las ideas mezcladas con lo afectivo se pueden considerar tanto una propuesta para el progreso nacional argentino como una metodología novelística empleada por Duáyen para vehiculizar esa misma propuesta, y los lectores construyen su propio deseo y esperanza de nación a lo largo de la lectura.

Obreros e inmigrantes en una Argentina utópica

En febrero de 1905, mientras Duáyen seguramente terminaba *Stella* para la imprenta, una revolución radical dirigida por Hipólito Yrigoyen tomó control de varias provincias argentinas, entre ellas Buenos Aires, Mendoza y Córdoba. Se reprimió la revolución en cuatro días y las represalias fueron duras. Tres meses más tarde en Buenos Aires, millares de obreros y familias se reunieron para una protesta en Plaza Constitución, cerca del barrio obrero de La Boca, y desfilaron unos tres kilómetros hasta la Plaza Lavalle, donde se ubica hoy el famoso Teatro Colón. Un retrato de esta escena abre la segunda novela de Duáyen estudiada aquí, *Mecha Iturbe*, pero en la novela la escena se narra desde el teatro mismo, puertas adentro, durante un suceso de exaltada performatividad de la élite, el inicio de la nueva temporada de ópera. De esta forma la autora pide que el lector visualice e incluso sienta el terror de la élite, mientras esta se da cuenta de la precariedad de su posición frente al cambio nacional que representa la invasión obrera.

Es curioso notar que *Stella* y *Mecha Iturbe* se publicaron mientras el Teatro Colón estaba cerrado por veinte años mientras se construía su nuevo espacio,²⁴ con lo cual se posiciona la intervención de la

²⁴ Originalmente ubicado en la Plaza de Mayo, el Teatro se mudó en 1888 a la Plaza Lavalle para una época de construcción que terminaría recién en 1908. Entonces la

autora como proyección hacia un espacio nacional futuro, o incluso un acorralamiento anticipativo de la imagen de ese espacio en vísperas de su inauguración. Estos son, entonces, los debates nacionales que sitúan su segunda novela, *Mecha Iturbe*: ¿quiénes somos los argentinos?; ¿quién se incluye y quién se excluye del debate nacional, y quién decide?; sobre todo, ¿cuál camino tomaremos en el nuevo siglo, y quién nos puede servir de inspiración y de guía en ese camino? Estas preguntas habían surgido también con la publicación de *Stella* el año anterior, pero en *Mecha Iturbe* Duáyen enfoca la cuestión obrera frontalmente. Si la oligarquía en *Stella* es frívola, anticuada y reacia frente al cambio, mostrando sus vulnerabilidades internas, en *Mecha Iturbe* se escenifica su corrupción e inestabilidad frente al riesgo externo de las demandas obreras.

Después de la escena inicial en el Teatro Colón, que termina cerrando la función y espantando a los concurrentes, la novela transcurre en Itahú, una comunidad utópica obrera en las afueras de la ciudad, adentrándose en las funciones de la escuela, la clínica, la fábrica y otros espacios laborales o sociales. La visión positiva del pueblo sugiere un posible futuro nacional para la Argentina en el que una vida digna para los obreros posibilita la paz y el bienestar generalizado. Muchos de los obreros en Itahú son inmigrantes, y se presenta la comunidad obrera como posibilidad para asimilar las diferencias culturales en la Argentina. Los valores relacionados con una vida digna para todos saturan la vida pública del pueblo, desde el hospital hasta la escuela, que enseña a los niños sobre la justicia y la equidad (Duáyen 2007, p. 75). Es notable que quien lleva el estandarte del heroísmo en esta línea no es el pueblo obrero en sí, sino los profesionales asociados a él (médicos, maestras, ingenieros) y el líder socialista Pablo, que los desvía de sus propuestas más radicales revolucionarias para mantener el orden. Así, las demandas obreras se ven

manifestación histórica de obreros desembocó en un espacio (la Plaza Lavalle) que representaba tanto el discurso cívico y la oligarquía, pero que no podía incluir las actividades de espectáculo teatral que Duáyen agrega.

como una fuerza que se debe guiar y amenguar con la influencia heroica. En este respecto, una escena es clave: los obreros de Lamparrosa, la fábrica de la otra orilla del río, sufren maltratos que los empujan a una huelga que se vuelve violenta, y los obreros de Itahú se organizan para cruzar el puente en su apoyo. Pablo intenta convencerlos a desistir, pero por fin «comprendió que sus palabras iban a ser desoídas y su autoridad burlada. Cuanto había en él de violento y dominador se sublevó» (p. 172). Pablo destruye el puente entre los dos pueblos para evitar el derrame de sangre, sacrificando una obra admirada por todos (y probablemente diseñada por él) para evitar la violencia en Itahú. Entonces la propuesta de Duáyen con respecto a la organización obrera no es tan radical como se supondría por la temática elegida. Con la comunidad utópica se ofrece una visión para una Argentina, en la que las diferencias entre clases sociales se mantienen, pero con un gesto hacia la equidad que permite más confort, educación y tratamiento médico para los más necesitados.

A modo de conclusión

Este estudio ha examinado las propuestas sobre la heroicidad y la identidad nacionales de César Duáyen en sus primeras novelas *Stella y Mecha Iturbe*, enfocando particularmente su cualidad heroica de la mujer profesional, del personaje de capacidad física diferente y de otras figuras de poco prestigio en su momento histórico. Los inmigrantes, tanto profesionales como obreros, se presentan no solo como asimilables a un sentimiento de pertenencia argentina, sino también como posibles líderes en el proceso de aglutinación de identidad nacional, particularmente con respecto a su empeño educativo con los niños y su función como inspiración. La figura de Stella, la niña paralítica, huérfana e inmigrante, indica un papel inspirador para los más vulnerables como parte de la comunidad también. En particular, la autora imagina la variedad de contribuciones posibles en un sistema de inspiración nacional, con tal de que todos puedan

participar a su propia manera; incluso, la belleza se muestra como socialmente útil. A fin de cuentas, la función inspiradora de la heroicidad se presenta como atomizada o fragmentada entre muchos sujetos sociales diferentes.

En los albores del siglo xx, Duáyen imagina una Argentina futura cohesionada paradójicamente por la diversidad y por el poder de la identificación grupal, a pesar de las diferencias, posibilitada por una oligarquía cuyo abrazo ampliado asegura una vida digna para todos. Por lo tanto, las novelas se pueden considerar un momento temprano en una genealogía de la marginalidad heroica, o sea, una propuesta de apertura en la noción de la heroicidad más allá de la figura militar y masculina. Podemos imaginar el gesto duayiano como el equivalente de desencazar a la estatua tradicional de San Martín caballista del centro de la plaza cívica argentina, y el reparto del poder monumental entre todos los concurrentes al espacio: argentinos e inmigrantes, mujeres y hombres, capacitados físicamente o no, obreros y profesionales. La Argentina que Duáyen esperaba para el siglo xx necesitaba de todos y de todas.

Referencias bibliográficas

- ALLOATTI, NORMA (2004). «El placer de escribir. Las novelas de Emma de la Barra». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, a. 20, n.º 1, pp. 100-119.
- BARRIGÓN FUENTES, MARÍA DEL CARMEN (2000). «La désignation des héros et héroïnes dans la poésie lyrique grecque». *Héros et héroïnes. Kernos*, suppl. 10, pp. 1-14.
- BERG, MARY (2006). «La mujer moderna en las novelas de César Duáyen». *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n.º 206, pp. 197-209.
- BOGDAN, ROBERT (2012). *Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*. Nueva York: Syracuse University Press.
- BOTANA, NATALIO R. (1994). *El orden conservador: la política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires: Sudamericana.

- BRONFEN, ELISABETH (1992). *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Londres: Routledge.
- CARLSON, MARIFRAN (1988). *¡Feminismo! The Woman's Movement in Argentina from its Beginnings to Eva Perón*. Chicago: Academy Chicago Publishers.
- CRUZ ROJA ARGENTINA, LA (s. f.). «Breve historia» [en línea]. [Consulta: 2018-3-5]. Disponible en http://cruzroja.org.ar/?page_id=1107
- DARÍO, RUBÉN (1956). *Prosas profanas. Obras completas*, vol. V, pp. 759-856. Madrid: Afrodisio Aguado.
- DERMENJIAN, GENEVIÈVE; GUILHAUMOU, JACQUES; LAPIED, MARTINE (2004). «Introduction». *Le Panthéon Des Femmes Figures et Représentation des Héroïnes*, pp. 7-41. París: Editions Publisud.
- DUÁYEN, CÉSAR [Emma de la Barra] ([1905] 2005). *Stella: una novela de costumbres argentinas*. Buenos Aires: Stock Cero.
- DUÁYEN, CÉSAR [Emma de la Barra] ([1906] 2007). *Mecha Iturbe*. Buenos Aires: Stock Cero.
- FISHEROVÁ BECK, VERA (1944). «Las heroínas en la novelística argentina». *Revisita Hispánica Moderna*, a. 10, n.ºs 3-4, julio-oct., pp. 231-250.
- FUENTE, DIEGO GREGORIO DE LA (1897). *Segundo censo de la República Argentina, mayo 10 de 1895, resúmenes definitivos: población nacional y extranjera, urbana y rural*. Buenos Aires: Juan A. Alsina.
- GORELIK, ADRIÁN (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- GERGEN, MARY (2003). «Life Stories: Pieces of a Dream». *Social Construction: A Reader*, Mary Gergen y Kenneth J. Gergen (eds.), pp. 65-77. Londres: SAGE Publications.
- LUDMER, JOSEFINA (1988). *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- MAÑAS LAHOZ, PILAR (1989). *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*. Granada: Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ, ALBERTO B. (1916). *Tercer censo nacional, levantado el 1 de junio de 1914, ordenado por la Ley n.º 9108 bajo la presidencia del dr. Roque Saenz Peña, ejecutado durante la presidencia del dr. Victoriano de la Plaza*, vol. II. Población. Buenos Aires: Talleres Gráficos de L. J. Rosso.

- MEJÍAS-LÓPEZ, ALEJANDRO (2009). *The Inverted Conquest: The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- MIZRAJE, MARÍA GABRIELA (1999). «Emma de la Barra, la vara del éxito». En *Mujeres argentinas de Rosas a Perón*, pp. 157-170. Buenos Aires: Biblos.
- NARI, MARCELA M. E. (1993). «Alejandra, maternidad e independencia». *Feminaria Literaria*, vol. 3, n.º 4, abril, pp. 7-9.
- OXFORD UNIVERSITY PRESS (2018). *Oxford English Dictionary* [en línea]. [Consulta: 2018-3-5]. Disponible en <http://www.oed.com>
- PEARD, JULIAN G. (2016). *An American Teacher in Argentina: Mary Gorman's Nineteenth-century Odyssey from New Mexico to the Pampas*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- PELUFFO, ANA (2004a). «Bajo las alas del ángel de caridad: indigenismo y beneficencia en el Perú republicano». *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n.º 206, enero-marzo, pp. 103-115.
- PELUFFO, ANA (2004b). «Latin American Ophelias: The Aesthetisation of Female Death in Nineteenth-Century Poetry». *Latin American Literary Review*, vol. 32, n.º 64, Jul.-Dec., pp. 63-78.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE), ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (ASALE) (2018). *Diccionario de la lengua española* [en línea]. [Consulta: 2018-3-5]. Disponible en <http://dle.rae.es>
- SIEBERS, TOBIN (2008). *Disability Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- SOMMER, DORIS (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. California: University of California Press.
- SOSA DE NEWTON, LILY (1986). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- SZURMUK, MÓNICA (2000). *Women in Argentina: Early Travel Narratives*. Gainesville: University of Florida Press.
- ZULETA, IGNACIO M. (1983). «Cronología de los poemas». En Rubén Darío, *Proyas profanas y otros poemas*, Ignacio M. Zuleta (ed.), pp. 183-186. Madrid: Clásicos Castalia.

Heroísmo y masculinidad democrática en la nueva narrativa argentina

Paola Ehrmantraut

La guerra de Malvinas fue la única guerra en la que Argentina participó durante el siglo xx. Desde el 2 de abril hasta el 14 de junio de 1982, una junta militar agonizante e irresponsable decidió desembarcar en las Malvinas, un grupo de islas en el Atlántico Sur que habían estado bajo control británico desde 1833. Los resultados de esa acción fueron profundos en la cultura, en la historia y en la vida de las miles de personas a las que la guerra afectó directamente.

Mi trabajo se enfoca en el análisis de tres cuentos escritos por autores que pertenecen a lo que la crítica literaria Elsa Drucaroff (2011) ha llamado *nueva narrativa argentina* (NNA), es decir, la producción cultural de escritores nacidos en los sesenta y setenta que tienen una mirada especialmente crítica sobre la dictadura. Drucaroff explica que «[l]as nuevas generaciones son náufragos de un barco que no condujeron, víctimas de timoneles que no pudieron elegir ni dirigir» (p. 35). Estas características se acentúan en su acercamiento a la guerra de Malvinas, ya que «la conciencia ciudadana se desató para varios de esta generación con la evidencia de que el Estado envió a morir a muchos de sus coetáneos a Malvinas» (p. 176). De manera similar, Silvia Kurlat Ares (1992) identifica a este grupo de escritores como *hijos del proceso*, «para quienes la historia no pasó, sino que

les pasó, y probablemente por encima y sin derecho a discusión ni confrontación» (p. 137).

No sorprende entonces que el tema del padre ausente o abusivo como metáfora de una patria que, como Saturno, ha devorado a sus propios hijos y el cuestionamiento a la imagen del prócer y el héroe sean temas frecuentes en las narrativas de los autores que trato. Un ejemplo clave del interés de esta generación por la construcción de la figura del héroe es el ensayo *Narrar a San Martín* (2005), de Martín Kohan, en donde se pone bajo el microscopio las formas por las cuales se consagró el mito de San Martín como el padre de la patria. En ese ensayo Kohan analiza la importancia de la guerra de Malvinas en tanto evento que socavó la confianza en los mecanismos de la interpelación de la identidad nacional:

[S]e perdió una guerra que abundó en vergonzantes inconductas por parte de los militares argentinos, afectando severamente las bases del militarismo de nuestra cultura; porque se perdió una guerra muy poco en términos de heroísmo bélico, por eso tuvo «chicos de la guerra», más que «héroes de guerra»; porque se perdió una guerra que vació severamente de confianza en los discursos de verdad: las mentiras oficiales excedieron los parámetros normales de la propaganda de guerra (p. 28).

A pesar de esta evaluación crítica del momento histórico, Kohan no argumenta que la figura del padre de la patria haya sido debilitada en esta instancia. Como un edificio antisísmico, concluye Kohan, la figura del héroe nacional por excelencia puede tambalearse pero no caer. En la literatura, sin embargo, las fisuras en los discursos sobre heroicidad se retoman para contar la guerra de Malvinas en tono pícaro y de farsa, y arrastrar en la debacle moral al padre de la patria, quien aparece en *Los Pichiciegos*, *Las Islas* y otras narrativas como un espectro raído y anacrónico. En su ensayo, Kohan se pregunta «¿Cómo suponer que la santidad de San Martín podía no verse afectada?» (p. 31).

Las narrativas breves que aquí analizaré proponen leer a contrapelo la mitología nacional que glorificó la muerte por la patria durante la dictadura, con especial énfasis durante la breve guerra de 1982: «La soberanía nacional» (*Historia Argentina* 1991) de Rodríguez Fresán, «Muero contento» (*Muero contento* 1994) de Martín Kohan y «El informe Almazán» (*Nadar de noche* 1993) de Juan Forn. Estos cuentos representan una respuesta cultural a la guerra de 1982, una respuesta que, como argumenta Drucaroff (2011), resulta paradigmática de una actitud generacional común a muchos argentinos que llegaron a la madurez en el momento en el que se desató la guerra de Malvinas. En contraste con los mandatos del nacionalismo territorial del gobierno militar, los autores de la NNA establecen que la guerra no produce héroes, sino más bien, despojada de toda dimensión épica, la guerra fue una trágica farsa en donde es necesario ser utilitario (a veces egoísta, otras insolente o indiferente); no hay tiempo para considerar los ideales que dan forma a la figura del héroe nacional si se quiere salir vivo de la pesadilla que fue Malvinas.

Históricamente el paradigma del sitio del heroísmo ha sido la guerra, primero protagonizado por el guerrero y luego por el soldado. Sin embargo, definir «heroísmo» en esta época de guerras metafóricas, como la Guerra contra las Drogas o la Guerra contra el Terrorismo, de guerras sin claros enemigos nacionales ni objetivos finales, es cada vez más complicado. Se podría decir que desde el uso de la tecnología de la muerte en la Primera Guerra Mundial, el aspecto ritual del enfrentamiento de hombres, cuerpos y armas ha quedado desplazado por una vivencia del campo de batalla en donde prevalece el aburrimiento y la espera ante la inminencia de la muerte: en un bombardeo enemigo poco importa si el soldado sabe utilizar su bayoneta.

En este sentido, R. W. Connell (2005) manifiesta un argumento similar: «The techniques of industrialized war have almost nothing to do with the conventions of individual heroism» (p. 214), pero introduce una importante advertencia: «the imagery of masculine heroism is not *culturally* irrelevant. [...] Part of the struggle for hegemony in the gender order is the use of culture for such disciplinary

purposes [...] The production of exemplary masculinities is thus integral to the politics of hegemonic masculinity» (p. 214). La masculinidad hegemónica impuesta por la imagen del héroe militar, una vez que la Argentina ingresa a la etapa democrática, pierde su fuerza y entra en conflicto con otra construcción que en los noventa llegaría a ser la dominante: la imagen del emprendedor/empresario capacitado para administrar los beneficios de las privatizaciones impulsadas por el menemismo o funcionar como lazo entre las inversiones de capital extranjero y la economía nacional, en el caso del panorama de breve explosión económica que experimentó Argentina.¹ Si bien algunas imágenes de masculinidad militarizada pueden servir funciones culturales o, como indica Connell, de dispositivo disciplinario (en especial aquellas importadas de imaginarios extranjeros, tales como los héroes bélicos de Hollywood), el modelo de masculinidad hegemónica que proponía la Junta, basado en el heroísmo y el sacrificio, ya entrada la democracia, deja de ser el dominante.

En tensión con el modelo de héroe de la dictadura, los relatos de la NNA presentan una serie de narrativas en donde la figura del desertor, el indiferente, el mentiroso y otras iteraciones del antihéroe son protagónicas. Julieta Vitullo en *Islas imaginadas: la guerra de Malvinas en la literatura y el cine* (2012) concluye que la ética de la supervivencia es la que domina a la narrativa de Malvinas y que este enfoque refleja una mirada particular a la relación entre el Estado y los ciudadanos. Vitullo establece que «la figura del desertor es el resultado inevitable de una guerra que no puede contarse como épica y de narraciones que buscan desarticular no solamente los mitos nacionales que pudieran fundamentar cualquier apoyo a la guerra

¹ En el contexto internacional de globalización económica, Connell (2005) indica los siguientes cambios: «the new entrepreneurialism deletes some items from the older package of bourgeois masculinity: religious commitment, rigid personal probity and marital loyalty [...] The desired attributes (thrusting competitiveness, ruthlessness, focus on the bottom line, etc.) are coded masculine in gender ideology, and in cold fact the people who fulfill these functions overwhelmingly are men» (p. 255). En el libro testimonial sobre la guerra, *Halcones de Malvinas* (Carballo 2006) se observan estos dos modelos de masculinidad en pugna.

o defender la idea de la causa justa, sino también el relato mismo de la Nación» (p. 164). Vitullo nos recuerda entonces que en los cuentos y novelas que narran la guerra de Malvinas se pone en escena a un Estado en retirada y los ciudadanos solo se rebelan contra una política que no puede llamarse sino desertora (p. 174). Este desamparo del que son víctimas los ciudadanos conscriptos en la ficción da como resultado una galería de personajes que Vitullo define como «[n]i héroes ni traidores: avivados, pícaros, charlatanes, chantas, tontos con suerte, yetas, despistados, impostores: todos ellos encarnan una ética del fugitivo, el tránsfuga y el desertor» (p. 167). Es importante recalcar que dadas las instancias de abuso y crímenes de lesa humanidad que se llevaron a cabo durante la guerra –en donde los superiores, militares de carrera, abusaban de sus subalternos– muchas de las narrativas sobre Malvinas dibujan una figura de la autoridad como una construcción destructiva, una verdadera perversión de la responsabilidad de cuidar y asegurar el cumplimiento de la ley que supone una posición de relativo poder.

Fuera de la ficción, Vera H. Jacovkis (2012) explica que el héroe de Malvinas es culturalmente difícil de catalogar, los veteranos que regresaron de la guerra en 1982 no eran ni héroes triunfales ni héroes inmolados (p. 146). Las imágenes oficiales que repetía la propaganda que la dictadura desató para apoyar la guerra de Malvinas había generado un modelo bastante anacrónico, una especie de héroe romántico, una figura solitaria orgullosa de morir por la patria.² Federico Lorenz (2006) resume que la línea oficial no solo subrayaba el culto al héroe de Malvinas sino que además «el recato oficial, el duelo por los muertos, fue contrapuesto a los turbulentos actos protagonizados por los excombatientes y las juventudes políticas» (p. 174). A la dictadura le interesaba que el culto al héroe estuviera conectado no solamente a un estoicismo silencioso, sino a una actitud silenciadora.

² Esta figura estaba en contraste con las construcciones de heroicidad del bando británico, que acentuaban la capacidad para desenvolverse en acciones específicas en el campo de batalla, la pericia con la cual llevaban a cabo sus misiones y su rol como parte de un grupo.

Las protestas de grupos de derechos humanos no se hicieron esperar y una vez terminada la guerra inmediatamente pedían respuestas al gobierno de facto por su desempeño bélico. La dictadura, ante esta encrucijada, fortaleció su construcción argentina del ideal masculino constituido por un grupo de fantasías en las que, sin duda, el culto al héroe de la patria era central. No es necesario explorar en tiempo pasado qué elementos y valores le dieron forma al héroe patrio durante la dictadura, basta recurrir a un testimonio de la guerra publicado en 2005, del comodoro Pablo Marcos Rafael Carballo, *Halcones de Malvinas. Experiencia de aquellos que lucharon «Con Dios en el alma y un halcón en el corazón»*, que aún se utiliza como libro de texto en la Escuela de Aviación en Córdoba. Allí se ven claramente, además de un sustrato religioso que le da un aura mesiánica a la labor militar, una construcción de género que aún opera como hegemónica dentro de las fuerzas armadas en plena democracia y que da prueba de la persistencia de este modelo.³ En palabras de Carballo, cuya perspectiva responde a la de los militares de carrera, la guerra de Malvinas puso de manifiesto valores positivos en los hombres que participaron de ella: «detrás de los números, las estadísticas y evaluaciones surgió algo, algo distinto, ya olvidado [...] el triunfo del hombre sobre la máquina, de que la fe, el amor, el romanticismo, la hidalguía, el honor y los ideales aún existen, irguiéndose por sobre los intereses, los dólares, el oro y el materialismo» (p. 24). Claramente, sus panegíricos al desempeño militar son elaborados como respuesta al «Informe Rattenbach», producto de la investigación interna de las Fuerzas Armadas sobre la guerra, que arrojó terribles resultados para la institución: inoperancia, negligencia, falta de entrenamiento, claros abusos de autoridad y otros aspectos negativos quedaron para siempre asociados a la campaña, aun desde la institución misma. Lorenz (2006) indica que después de la derrota,

³ Para un análisis del mesianismo y las imágenes religiosas en los discursos de la dictadura, véase Frank Graziano (1992), y Ehrmantraut (2013) para un análisis completo de este testimonio en el contexto argentino entre los años 2000 y 2015.

Malvinas ya nunca más fue un tema de «unidad», evocar Malvinas significaba evocar la dictadura y la represión ilegal (p. 165).

Si bien la dictadura fracasó en el uso de la figura del héroe para sus fines de autosalvación, es en esa construcción excesiva y desmesurada que los autores de NNA se apoyan para desnaturalizar la relación entre masculinidad, violencia y guerra «sagrada» que la dictadura utilizó para justificarse. En los tres cuentos estudiados en este ensayo hay una fuerte disposición por desmitificar la guerra, desvestirla de su traje épico y distanciarse de la idea de que un hombre está, por naturaleza, destinado a la violencia ritualizada de la guerra. Como observaremos, la tarea de construir una imagen alternativa a la clara respuesta que la dictadura tenía sobre qué constituía un hombre ideal es mucho más ardua. Una masculinidad que pueda liberarse de la herencia dictatorial, militarista y autoritaria, es decir, que sea plenamente democrática, resulta mucho más difícil de imaginar en estos textos. Concurro con David Morgan (1994) cuando explica que esto puede deberse a que de todos los sitios en donde las masculinidades son construidas, reproducidas y circuladas, aquellas que se asocian a la guerra y lo militar son las más directas. Con características como la agresión, el coraje, la capacidad para la violencia, la voluntad de sacrificio total, el control de la emoción, el disciplinamiento del cuerpo y la subordinación a una racionalidad superior se genera una especie de masculinidad atemporal y universal (pp. 165-166). Anteriormente había comentado sobre la guerra como el paradigma del sitio del heroísmo, y sobre el protagonismo que en ese sentido ocupan el guerrero y el soldado. De la misma manera, encontrar modelos de heroísmo que no reproduzcan aspectos autoritarios, dictatoriales o violentos, que favorezcan la construcción de una masculinidad democrática, es decir, una que se base en el acceso igualitario a los privilegios del patriarcado, al punto que desaparezca como institución de control y subordinación de mujeres y hombres de masculinidades alternativas o marginales, ha sido mucho más difícil no solo de alcanzar sino de imaginar.

Claramente el último gobierno de facto argentino no solo había generado una fuerte construcción de la masculinidad militarista,

cuya herencia aún afecta las construcciones de la masculinidad durante democracia, sino que además había sido exitosa en la creación de una cultura que sostenía a la guerra como parte del horizonte de lo posible. Federico Lorenz (2006) explica que, a pesar de que Argentina solo participó en una guerra en el siglo xx, «[l]a sociedad argentina de los años setenta y ochenta, además de tener incorporada a la guerra en su vocabulario cotidiano, era un colectivo habituado a la muerte y a la violencia políticas» (p. 34). Es importante recordar que la dictadura argentina llevó al país al borde mismo de la guerra con Chile en 1978, a propósito del conflicto sobre el estrecho del Beagle. En esa instancia, la intervención de la comunidad internacional, así como el rol desempeñado por el papa Juan Pablo II, lograron frenar la escalada de ese conflicto. El espectro de la guerra rondaba siempre cerca. Adicionalmente, una institución que colaboraba en este proceso de militarización de la cultura era el servicio militar obligatorio, una exigencia que suturaba lo civil y lo militar para producir «hombres» bajo los parámetros de masculinidad hegemónica de la Junta. La antropóloga Rosana Guber (2009) le adjudica al servicio militar obligatorio de la época la cualidad de rito de pasaje por excelencia: «hasta 1996, cuando culminó su obligatoriedad, el servicio militar en la Argentina fue un rito oficial de pasaje masculino a la adultez, a la ciudadanía argentina y a la nacionalidad» (p. 57).

La militarización de la cultura no se circunscribía a disciplinar los hombres en edad de defender la patria, sino que estaba construida por constantes reiteraciones de lo nacional en clave militar; por ejemplo, desde la ropa de moda a las ilustraciones en las revistas infantiles, como Billiken o Anteojito. La propaganda oficial de apoyo a la guerra de Malvinas fue la culminación de un poderoso proceso cultural de militarización que fomentó un escenario belicoso y un ideal masculino particular.⁴ Es decir, el militarismo que daba forma

⁴ Esta perspectiva centrada en la cultura ha sido desarrollada por Cinthya Enloe (2017), precursora en esta línea de estudio. Agrego el análisis de Laura Sjoberg y Sandra Via (2010).

a este héroe ideal también se encontraba presente en el fenómeno de la venta de armas de juguete destinada a los niños, en los manuales de instrucción cívica que naturalizan la participación de los ciudadanos en la guerra como un deber ineludible y hasta en la moda que se inspira en uniformes militares y estampados de camuflaje.

Además, es importante destacar que el fortalecimiento del ideal del soldado intachable durante y después de la dictadura, contra el cual las narrativas analizadas se rebelan con tanta fuerza, había desarrollado una función política importante con respecto a las responsabilidades no solo militares durante la guerra de Malvinas, sino con respecto al terrorismo de Estado. Durante la invasión a las islas varios discursos oficiales adjetivaron a la guerra de Malvinas como una guerra «limpia», que la posicionaba en relación de contraste con lo que la Junta llamaba una «guerra sucia». Diana Taylor en su libro *Disapperaing Acts* (1997) trata la relación entre «guerra sucia» y «guerra limpia», y comenta cómo ambas frases estaban codificadas genéricamente. Malvinas, la «guerra limpia» consolidaba la masculinidad hegemónica de la Junta, escenificando el poder militar en desfiles y la movilización de la figura del héroe; la «guerra sucia», fuera del escenario de lo público, se encargaba de borrar los elementos «subversivos» que amenazaban la construcción de una nación viril (p. 77). Este mito solo podría sostenerse en un total vacío histórico y una vigilada censura de los múltiples testimonios de violaciones a los derechos humanos durante la guerra. Una vez llegada la democracia los casos de tortura, desaparición y negligencia criminal durante la guerra de Malvinas han fracturado irremediablemente el mito de la guerra de 1982 como una «guerra limpia» y se ha probado en numerosas cortes el nivel de sadismo y violencia que los militares de carrera desataron sobre los jóvenes conscriptos, una extensión del terrorismo de Estado en la Argentina continental. Al sostener el ideal del héroe intachable, sectores de las Fuerzas Armadas buscaron refractar las críticas sobre sus crímenes de lesa humanidad cometidos en Malvinas contra los reclutas y rescatar su dañada imagen pública.

La estrategia de ampararse detrás de lo que una guerra implica estaba clara en el conocido «Documento final de la Junta Militar», publicado en abril de 1983 en los diarios nacionales, como una carta abierta. Anticipando el momento en el que la justicia comenzaría a investigar sus crímenes de lesa humanidad, los militares advertían había «llegado el momento de que encaremos el futuro; *será necesario mitigar las heridas que toda guerra produce*, afrontar con espíritu cristiano la etapa que se inicia y mirar hacia el mañana con sincera humildad» (énfasis mío). En este caso, se referían a lo que el gobierno de facto llamaba la «guerra contra la subversión». En este documento la mirada al futuro y el espíritu cristiano del perdón debían tomar el lugar de la justicia y la transparencia que demandaría de ellos la llegada del nuevo gobierno democrático en diciembre de 1983. Al definir al terrorismo de Estado como a una «guerra», los militares buscaban distanciarse de sus crímenes: en una guerra, es sabido, hay excesos en el uso de la fuerza, sugiere esta lógica. Esta estrategia fue rápidamente impugnada por las cortes argentinas e internacionales.

Estas estrategias discursivas dictatoriales nunca alcanzaron los efectos deseados en la población civil. Casi inmediatamente después de la rendición de Malvinas, las tensiones entre los soldados conscriptos y los militares de carrera produjeron debates y protestas en donde se hizo un cuestionamiento profundo del uso de la retórica del heroísmo, azuzada por el nacionalismo, con fines políticos. ¿Cuál había sido el resultado de librar una guerra irresponsable? Ante el terrible, incluso vergonzoso, resultado, a los militares de carrera les quedaba argumentar que los caídos en la guerra de Malvinas eran «héroes» cuyas acciones eran incontrovertibles, mientras que grupos de derechos humanos y familiares de conscriptos argüían que la mayoría de los soldados caídos fueron víctimas de la irresponsabilidad e ineptitud del gobierno militar. De hecho, muchos veían una clara extensión de los métodos de abuso, tortura y desaparición utilizados por la dictadura en la Argentina continental a los campos de batalla de las islas. Jean Franco (2013), en su trabajo sobre modernidad y violencia, ve en esa forma de violencia una «masculinidad

extrema», cuya característica central es la capacidad de actuar violentamente, como parte de un grupo sociabilizado para atacar con crueldad y sadismo (p. 23). El discurso del heroísmo sirvió así de controversial discurso político para camuflar esa «masculinidad extrema» que la dictadura argentina extendió desde el continente a su presencia en las islas y esa es una de las razones por las cuales la narrativa sobre Malvinas, en general, mantiene una relación tan antagónica con la figura del héroe. No solo en la literatura, sino incluso en las populares representaciones fílmicas del conflicto, como *Los chicos de la guerra* (1984, película dirigida por Bebe Kamin sobre el libro de Daniel Kon) e *Iluminados por el fuego* (película dirigida por Tristán Bauer en el 2005 sobre el libro de Edgardo Esteban y Gustavo Borri), se muestran los casos de abuso de autoridad y estaqueos de conscriptos, una tortura que consistía en atar a un soldado de pies y manos en el suelo, en forma de cruz, por varias horas a la intemperie. En el campo de la cultura argentina es claro que las Fuerzas Armadas fracasaron en darle al conflicto de las Islas del Atlántico Sur esa pátina heroica, atemporal e incontrovertible que intentaron adjudicarle.

La representación literaria del soldado de Malvinas, lejos de encarnar el ideal heroico que desplegó la dictadura, inaugura el corpus narrativo de la guerra en clave picaresca. Si tomamos como parámetros dos novelas canónicas sobre la guerra de Malvinas, es claro cómo los cuentos que analizaré quedan suspendidos en un espacio intermedio, entre dos posiciones enfrentadas: por un lado, la reproducción de una masculinidad jerárquica y destructiva y, por el otro, la invención de una construcción democrática y solidaria con aqueños más débiles. En este esquema un punto lo representa la novela *Los Pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill (1983) escrita mientras la guerra aun no finalizaba. Esta novela trata la formación y muerte de un grupo de desertores que crean, en el resguardo de una cueva que llaman la «pichicera», una comunidad subterránea que no pelea bajo la bandera argentina ni la británica: comercian con el enemigo y roban a los isleños para sobrevivir. Dentro de esa nueva comunidad,

los mismos valores que operan fuera de la «pichicera» quedan intactos. Los fuertes abusan de los débiles, el respeto a la vida no es un valor fundamental y la homofobia y otras prácticas discriminatorias perduran bajo tierra.

Si un extremo queda marcado por la continuidad de las jerarquías y una masculinidad destructiva dominada por una lógica de mercado con *Los Pichiciegos*, en el otro extremo posiciono a *Las Islas*, de Carlos Gamarro. En esta novela se cuestionan los mandatos del nacionalismo y se desacredita la idea del héroe militar, al mismo tiempo que propone una nueva heroicidad: el héroe no es el prócer, ni el soldado que entrega su vida por la patria; el héroe es el compañero que cuida de los otros, el que se enfrenta a una autoridad injusta, el que desestabiliza el sistema aun en su limitada capacidad de subalterno. Jacovkis (2012) concluye en su análisis de la novela de Gamarro que la guerra de 1982 operó «un cambio en las condiciones de heroicidad», que lleva a una reinvención del concepto de héroe al margen de los discursos nacionalistas que dan orden a la identidad nacional y que «sustentan la idea de la guerra como una cuestión de soberanía nacional» (pp. 159-160). Este nuevo heroísmo se forma, por ejemplo, con valores tales como la fraternidad y, agrego, la solidaridad entre veteranos; es decir, valores que privilegian un plano de relaciones horizontales en contraste con el ordenamiento vertical del ejército (p. 159). En el caso de los cuentos que analizo, esta nueva heroicidad que la crítica encuentra en *Las Islas* no está presente. Los personajes en los cuentos de Fresán, Kohan y Forn escenifican las dificultades de edificar una masculinidad democrática que les permita ser héroes de una manera en la que no se naturalice la identificación de la violencia y la imposición de jerarquías con la masculinidad. Los personajes se rebelan contra los valores del nacionalismo territorial que entroniza al héroe nacional como máximo exponente de la masculinidad hegemónica, pero no llegan a construir una alternativa definida. En los cuentos que analizo, los protagonistas no son pichiciegos antihéroes, ni veteranos tratando de reestructurar su experiencia bajo nuevos valores más igualitarios. Mientras despliegan

operaciones que se dedican a socavar al héroe nacional, no logran construir nuevos modelos de masculinidad como alternativa.

En «La soberanía nacional», de Rodrigo Fresán (1998), se propone leer a contrapelo la mitología patria y se sugiere que la guerra es irracional, produce víctimas y carece de toda dimensión épica. En el cuento se hará evidente que la guerra tampoco produce «hombres» ideales, sino sujetos que se resisten al mandato nacionalista y que usan la instancia de la guerra para solucionar sus conflictos personales. Tres relatos en primera persona componen el cuento; cada uno corresponde a tres soldados, con sus propios motivos e intereses, durante la guerra de Malvinas. En el primer relato accedemos a los pensamientos de un soldado argentino fanático de los Rolling Stones, que se enroló como soldado voluntario (y no como conscripto, como la mayoría de sus compañeros), ya que consideró que pelear en Malvinas era el comienzo de un largo (y delirante) plan que incluía ser tomado prisionero de los ingleses en las Islas, ser transportado a Londres y, desde ahí, encarar firme e irrefrenable hacia el *back stage* de la banda que lo obsesiona. Tal vez hasta terminaría «plomo de los Estóns», imagina. Su plan es, según su propia estimación, «bien cul, man» (p. 113). Consiente de la imagen de soldado que se espera de él, en su monólogo interior confiesa su impostura: «Tengo que jugarla tipo viva la patria, alta en el cielo, tras su manto de neblina, se entiende, ¿no?» (p. 112). Los argentinos que lean esa oración entenderán perfectamente, ya que el soldado ha citado dos canciones patrias que los niños deben aprender y cantar en la escuela casi religiosamente.

Lejos de encarnar un desinteresado heroísmo patriótico, el soldado fanático de los Rolling Stones apela a una superficie construida sobre la base de las canciones nacionales, tipificadas como la expresión del patriotismo más puro.⁵ Tanto «Aurora» (cuyo primer verso es «alta en el cielo») como la «Marcha de las Malvinas» (cuyo primer

⁵ Viviana Plotnik (2000) recalca el carácter trasnacional de la música de los Rolling Stones como una forma típicamente irónica del estilo de Fresán para desplazar el patriotismo al mismo tiempo que se destaca una marca de pertenencia generacional (p. 133).

verso es «tras su manto de neblina») funcionan como muestras de un patriotismo que el soldado solo asume en sus gestos, pero en el que no cree. Su uso de las canciones aprendidas en la escuela apunta a la inocencia infantil de su plan, como veremos desde el próximo relato, a la falta de conciencia de los riesgos en los que incurría al ser soldado voluntario en una guerra durante la dictadura más brutal de la historia argentina. El segundo relato llega desde la perspectiva de Alejo, un personaje que reaparece en otros relatos de *Historia argentina*, quien ha llegado a ese campo de batalla por su mala suerte, no por elección, y que mata por accidente a un ghurka, convirtiéndose en un héroe a la vista de sus compañeros y superiores. A través de Alejo sabemos el final de la saga del soldado fanático de los Rolling Stones, quien termina estaqueado en el cruel invierno del Atlántico Sur por haber intentado robar comida de sus superiores. Un castigo cruel que hace referencia a casos reales de abuso de poder y negligencia que los militares llevaron a cabo sobre sus subalternos.

El tercer relato revela la voz de un soldado que ha llegado a las Malvinas escapando de un doble crimen que lo lleva a ir la guerra como su coartada. La noche antes de salir hacia Malvinas, el tercer soldado en el cuento de Fresán ha matado a su novia y a su mejor amigo, de quienes sospechaba una relación amorosa. Una vez en las Islas, este soldado establece una división entre sus compañeros y él. En este pasaje, mira con desprecio las condiciones en las que se encuentran los demás soldados: «Ahí están jugando al fútbol en la lluvia. Se caen al barro, chocan entre ellos, sucios como cerdos, con el uniforme a la miseria. Para ellos el uniforme no es importante. Y hasta se ríen de mí. Se ríen de cómo cuido mi uniforme, de cómo repongo los botones y remiendo los agujeros. El uniforme es la piel del soldado. No pueden entender eso. No tienen conciencia del heroísmo» (p. 114). Como una especie de Lady Macbeth, este soldado se encuentra zurciendo y lavando su uniforme constante y obsesivamente; la suciedad de la turba de las Islas es muy difícil de eludir, al igual que lo es la culpa por sus crímenes. Este soldado encarna plenamente el argumento del uso de la guerra y los discursos de la

heroicidad para esconder sus delitos, tal como lo hizo la dictadura misma: «Y yo voy a ser un héroe. Cuando los encuentren yo ya voy a ser famoso y quién va a pensar en eso después de todo lo que yo hice por la patria querida, por la madre patria. Me pregunto si los habrán encontrado; pero no tanto como antes» (p. 115). A pesar de presentar formas tan diferentes de participar en la guerra, los tres relatos de «La soberanía nacional» nos conducen a la misma conclusión: no hay héroes, sino soldados motivados por sus deseos y conflictos personales. En estas ficciones, nadie ha llegado a las Malvinas a través de la vivencia de un llamado colectivo a la acción o la culminación de una responsabilidad heroica.

Utilizando una estrategia diferente, el cuento de Forn, «Memorándum Almazán», nos presenta una especie de página en blanco: un misterioso veterano mudo y sin documentos que atestigüen su participación en la guerra, sobre el cual se proyectan fantasías de heroicidad que colapsan al enfrentarse con la realidad. El cuento trata la caída en desgracia de Aranguren, un ministro consejero de la embajada argentina en Santiago de Chile que decide, casi inexplicablemente, ayudar generosamente a un supuesto veterano mudo de Malvinas. El misterioso joven aparece un día en la embajada argentina en Santiago y opera sobre el ministro una especie de conjuro. El ministro decide ayudarlo, aunque para hacerlo deba ignorar varias reglas burocráticas. Al final del cuento, el excombatiente resulta un impostor: no solo no peleó en Malvinas, sino que ni siquiera es ciudadano argentino. Al descubrirse el embuste, Aranguren es severamente amonestado por su negligencia al no corroborar la verdadera identidad del exsoldado y por haber torcido las reglas de los procedimientos de forma caprichosa para ayudar al supuesto veterano. El cuento articula los peligros de una actitud complaciente con el pasado, que regresa en la figura fantasmal y silenciosa del falso veterano y una sociedad civil dispuesta a poner una distancia cómoda y libre de toda examinación crítica entre la democracia y los tiempos de la dictadura, momento histórico que representa el veterano. El ministro siente una urgencia compensatoria de enmendar rápidamente

los errores del pasado. Aranguren, el ministro caído en desgracia, le confiesa al narrador años más tarde y ya alejado de sus responsabilidades diplomáticas: «Tenés que entenderlo tal como lo sentí yo en ese momento –me dijo esa noche en Lima– : el chico había perdido el habla *para* ser un héroe de guerra. Ya sé que suena raro, pero parecía realmente una elección, no una trágica circunstancia» (p. 86, énfasis en el original). Este cuento introduce otra vez la idea del héroe como embuste y reflexiona sobre la falta de pensamiento crítico que nutrió el masivo apoyo popular que recibió la guerra, al poner la mirada sobre la forma igualmente apresurada con que Aranguren asigna condiciones de heroicidad a un extraño y luego se sorprende cuando el supuesto héroe resulta un defraudador.

De manera similar, el cuento de Kohan (1994) explora la idea del falso héroe. «Muero contento» tiene como personaje principal al más popular «soldado heroico» argentino, el célebre sargento Cabral que le salvó la vida al general San Martín durante las luchas por la independencia. En plena batalla, cuando el caballo de San Martín es herido, el joven soldado es herido defendiendo la vida de su general. El mito nacional sostiene que las últimas palabras que pronunció el «soldado heroico» fueron «muero contento, mi General, hemos vencido al enemigo». En contraste, el Cabral que imagina Kohan es un soldado atormentado por la vivencia del combate, que buscaba pasar desapercibido hasta que la voz de San Martín lo llama a acercarse a su caballo. En el cuento, el monólogo interior del héroe nacional revela una serie de consideraciones de género, expresiones de miedo, así como un relato de acciones torpes y una profunda confusión propia del campo de batalla. En este caso, es más bien la mala suerte y la falta de coordinación del soldado lo que lo conduce a la muerte heroica, más que una pensada estrategia de entrega total por la patria. En «Muero contento», el héroe, enfrentado con la inminencia de su muerte y luego de haber sido herido más que por consciente valentía por arrebatada confusión, está preocupado por la performatividad de su género, más que por el resultado de la batalla: «Cabral se da cuenta de que se va a morir. [...] Y no es ningún

tonto, de modo que está tristísimo. [...] Pero decirlo le da vergüenza [...] ¿Qué van a pensar de él? Van a pensar que es una mujercita, van a pensar que es un maricón» (p. 19). Parte de su tristeza se origina en el reconocimiento de los restringidos límites que la masculinidad hegemónica traza para sus sentimientos aceptables: «No puede reprimir unas inmensas ganas de llorar, y se pregunta “¿no es aca- so cosa de hombres?” Quien sabe, piensa con desdicha» (p. 16).⁶ En medio de estas reflexiones, Cabral es herido de muerte. El narrador omnisciente toma la palabra al final del cuento: «Solo le queda el aliento para pronunciar cuatro o cinco palabras que apenas si se oyen: es su modesta despedida, es su página mejor» (p. 19). Mientras que en la marcha militar el esfuerzo colectivo de los granaderos es el evento que plasma el triunfo en la historia («Y nuestros granaderos / aliados de la gloria, / inscriben en la historia / su página mejor»), en el cuento es el solitario, dubitativo Cabral el que, al mentir, logra su mejor página, la ficción más acabada. En «Muero contento», Cabral, detenido en ese segundo antes de la muerte, no desaprovecha la oportunidad para inscribirse dentro de su propia leyenda. El cuento hace de Cabral un hombre capaz de un acto literario admirable, pero incapacitado para un acto heroico indiscutible.

Asimismo, el hecho de que Cabral actúe como le es requerido, a pesar de sus consideraciones sobre su género, no conduce a que Kohan glorifique la violencia de la masculinidad hegemónica que naturaliza a la guerra como actividad humana. En agudo contraste, el sargento Cabral de Kohan no se redime, ni siquiera ante la llegada de su propia muerte: Cabral miente. Y ese acto subvierte el mandato patrio, ya que posiciona al sacrificio heroico dentro del terreno de la duda: todo acto heroico puede ser una fachada. La sólida imagen

⁶ Tal como Tom Lutz (2001) demuestra, el llanto heroico no está en conflicto con la construcción de la masculinidad del guerrero, cuya historia cultural puede ser trazada hasta la Biblia y los poemas épicos griegos. De hecho, explica Lutz, saber cuándo llorar es una característica clave del héroe: «Warriors were expected to cry, but they were also expected to know when to do so alone. And nothing made them cry quite so much as their own heroism» (p. 63). Incluso, el autor llega a la conclusión de que «tearlessness has not been the standard of manliness through most of history» (p. 64).

del héroe se resquebraja, la mentira fisura irreparablemente la sólida relación entre masculinidad y sacrificio. No hay un goce en la muerte por la patria, solo queda una mal disimulada tristeza en una sobreactuada escena final de patriotismo. Kohan efectivamente cuestiona la instancia de la muerte heroica como momento en el que se define la identidad masculina.

Tal como sostiene Miriam Cooke (1993), la guerra como actividad de violencia masiva y legitimada depende de una forma particular de construir y mantener identidades genéricas, que unen y naturalizan la identificación de la violencia con la masculinidad (p. 67). Al cuestionar la construcción del héroe, «Muero contento» elabora una respuesta alternativa a la pregunta de la masculinidad hegemónica durante la guerra de Malvinas: ¿qué es un hombre de acuerdo con el modelo de la dictadura? Además de la dimensión de género, el cuento de Kohan responde a la caracterización que hace Drucaroff (2011) de la NNA y su aversión al enfrentamiento, ya que la construcción del héroe es parte de la constelación ideológica que glorifica el sacrificio de la vida en defensa de sus principios, ideología que la NNA rechaza.

Kohan, Fresán y Forn nos presentan narraciones en donde la retórica del sacrificio es superficial y el patriotismo, un desgastado discurso aprendido en la escuela bajo el cual los personajes esconden sus verdaderos sentimientos y motivaciones. En estas representaciones, la guerra no es el lugar de revelaciones trascendentes, ni de afirmaciones de identidades de género en clave monolítica, sino un espacio banal. En sus monólogos interiores, los personajes de los cuentos actúan un patriotismo que es solo una frágil pose ideológica. Precisamente esa es la maniobra con la cual refractan el mandato nacionalista: los personajes no entregan la vida por la patria cuando marchan hacia su muerte. En el campo de la imaginación la fachada del héroe puede ponerse en duda, y los autores de la NNA pueden explorar una contracara a la construcción ideal del héroe de la guerra de Malvinas. La representación literaria de estos hombres funciona como instancia de «discurso oculto» a la masculinidad hegemónica que exponía la dictadura (Scott 1990, pp. 13-14). De esta

manera, los personajes en el cuento de Fresán ponen en funcionamiento verdaderas «tretas del débil», como diría Josefina Ludmer (1985), destinadas a rebelarse aun en situaciones en las que tienen poco poder y autonomía como soldados conscriptos de un ejército moralmente en quiebra en combate con una potencia mundial diez veces más poderosa. En el cuento de Kohan, se reescribe el personaje histórico en clave de duda, estrategia que funciona como un golpe a las insistentes referencias al panteón nacional de héroes patrios que la dictadura repetía con insistencia en los patios y aulas de las escuelas argentinas.

En los cuentos analizados los personajes masculinos rechazan el rol que el nacionalismo territorial les ha asignado en la historia. No ofrecen sus vidas heroicamente, sino que sus monólogos interiores van construyendo una red de dudas, incertidumbres y cuestionamientos a la figura del héroe nacional. Los personajes masculinos impugnan los mecanismos de mandato del nacionalismo, no solo para reprobar el uso de la causa Malvinas como un desesperado intento de la Junta por perpetuarse en el poder, a pesar del costo humano de esa aventura final. El llamado a defender la patria no los convoca a hacerlo a conciencia; las situaciones los empujan a acciones más bien accidentales y desafortunadas. Más allá de las críticas que hacen de la institución del ejército como irresponsable, negligente y criminal, estas narrativas de reticencia al mandato nacionalista invitan a un cuestionamiento del rol no solo de la dictadura sino de la población civil en este conflicto y sus ramificaciones. La mayoría de los argentinos tiene una postura crítica y condenatoria hacia la terrible violencia de la dictadura, pero hemos sido mucho menos críticos en la forma en la que reclamamos la soberanía sobre las islas Malvinas. De la misma manera, la masculinidad promovida por la dictadura no ha sido completamente deconstruída por una perspectiva crítica y reemplazada por una construcción plenamente democrática, en donde se valore la igualdad con las mujeres o la abolición de diferencias y jerarquías que generan violencia y discriminación (Connell y Messerschmidt 2005, p. 853).

Diana Taylor (1997), en su análisis del teatro argentino durante la dictadura y la primera década de la democracia, elabora una alarmante conexión entre las representaciones del cuerpo femenino en el escenario y la violencia de la dictadura. En su afán por mostrar el terrorismo de Estado que había sido invisibilizado por la dictadura, los directores y dramaturgos de los ochenta recurrían al uso de un tipo de violencia sexualizada en las múltiples escenas de tortura de mujeres en sus obras. El cuerpo femenino era presentado como victimizado, violentado, pero al mismo tiempo bello y excitante para ser consumido por una mirada masculina. Como el análisis de Taylor nos recuerda, un proyecto realmente crítico debe cambiar las coordenadas del deseo mismo en nuestra cultura, desactivar la violenta relación entre el goce que Taylor asigna a las audiencias de los teatros (de operaciones y artísticos) y su praxis política. Ante esta observación, Taylor invita a considerar las dificultades para elaborar alternativas a las construcciones de género que ayudó a cristalizar la dictadura: «rather than reproducing the old epic narrative of male individuation that has received rave reviews for the last twenty-five hundred years, it may be time to explore other possibilities» (p. 182).

Con la perspectiva que da el paso del tiempo, resulta relativamente fácil mirar el testimonio de Pablo Carballo sobre los héroes de Malvinas, o los discursos oficiales que circundaban al esfuerzo de la guerra en 1982 y comprender que la construcción de la masculinidad que operaba en ese entonces era problemática, y darse cuenta de por qué se rebelan los cuentos de Fresán, Forn y Kohan frente a esa construcción. Lo que ha resultado mucho más arduo es imaginar y alcanzar una construcción diferente durante la democracia. De hecho, Cynthia Enloe (2017) advierte que en las primeras décadas de este siglo veintiuno ha habido un regreso a un tipo de autoritarismo, esta vez sin uniforme militar, del cual hombres y mujeres que se adhieren a valores patriarcales participan con su voto. Este regreso de ciertas prácticas que creímos superadas llega de la mano de lo que Enloe llama el *votante autoritario*, aquel que desea poner a cargo de las decisiones a una nueva figura que encarna una masculinidad de hombre

viril y fuerte (o a una mujer masculinizada en esta forma) que ponga orden, mano dura y haga a un lado las frustrantes complejidades de los controles constitucionales (p. 21). La dictadura acabó en 1983, pero el minucioso trabajo de desmantelar el autoritarismo en nosotros mismos e imaginar las ficciones que acompañen este cambio en el terreno del género todavía es una tarea inconclusa. Seguiremos buscando modelos de heroicidad que no reproduzcan errores del pasado.

Referencias bibliográficas

- ARES, SILVIA G. KURLAT (1992). «*Historia Argentina* by Rodrigo Fresán» [en línea]. *Hispamérica*, vol. 21, n.º 62, pp. 136-137. [Consulta: 2020-6-2]. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/20539649>
- BAUER, TRISTAN (dir.) (2005). *Iluminados por el fuego*. Coproducción Argentina-España.
- CARBALLO, PABLO MARCOS RAFAEL (2006). *Halcones de Malvinas. Experiencia de aquellos que lucharon «Con Dios en el alma y un halcón en el corazón»*. Buenos Aires: Ediciones Argentinidad.
- CONNELL, R. W. (2005). *Masculinities*. Cambridge: Polity.
- CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, JAMES W. (2005). «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept». *Gender & Society*, vol. 19, n.º 6, pp. 829-859.
- COOKE, MIRIAM; WOOLLACOTT, ANGELA (1993). «Gendering War Talk». Princeton: Princeton University Press.
- «Documento final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo» (1983). En *Memoria abierta* [web]. [Consulta: 2019-5-12]. Disponible en http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/documento_final_junta.php
- DRUAROFF, ELSA (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- EHRMANTRAUT, PAOLA (2013). «Embattled Masculinity: the Malvinas War Hero in *Halcones de Malvinas. Experiencia de aquellos que lucharon «Con Dios en el alma y un halcón en el corazón»* by Pablo M. R. Carballo». En Carolina Rocha (ed.), *Argentine Modern Masculinities*. Bristol: Intellect Books.

- ENLOE, CYNTHIA H. (2017). *The Big Push: Exposing and Challenging the Persistence of Patriarchy*. Berkeley: University of California Press.
- FOGWILL, RODOLFO ([1983] 2006). *Los Pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- FORN, JUAN (1993). «Memorándum Almazán». *Nadar de noche*, pp. 75-106. Barcelona: Planeta.
- FRANCO, JEAN (2013). *Cruel Modernity*. Durham: Duke University Press.
- FRESÁN, RODRIGO ([1991] 1998). *Historia argentina*. Barcelona: Tusquets Editores.
- GRAZIANO, FRANK (1992). *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine Dirty War*. Boulder: Westview Press.
- GUBER, ROSANA (2009). *De chicos a veteranos. Nación y memorias de la guerra de Malvinas*. Ediciones al Margen.
- JACOVKIS, VERA HELENA (2012). «El heroísmo en la farsa: *Las Islas*, de Carlos Gamarro». *HeLix*, n.º 5, pp. 145-162.
- KAMIN, BEBE (dir.) (1984). *Los chicos de la guerra*. Argentina: K Films.
- KOHAN, MARTÍN (1994). «Muero contento». *Muero contento*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- KOHAN, MARTÍN (2005). *Narrar a San Martín*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- LORENZ, FEDERICO (2006). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhsa.
- LUDMER, JOSEFINA (1985). «Las tretas del débil». En Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, pp. 47-54. Río Piedra, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- LUTZ, TOM (2001). *Crying: The Natural and Cultural History of Tears*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- MORGAN, DAVID (1994). «Theater of War: Combat, the Military, and Masculinities». Harry Brod, Michael Kaufman (ed.), *Theorizing Masculinities*, pp. 165-182. Nueva York: Sage Publications.
- PLOTNIK, VIVIANA (2000). «Mitos de la nación y posmodernidad en *Historia argentina* de Rodrigo Fresán». *Hispamérica*, vol. 29, n.º 87, pp. 127-135.
- SCOTT, JAMES (1990). *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.

- SJOBERG, LAURA; VIA, SANDRA (2010). «Introduction». Laura Sjoberg y Sandra Via (eds.), *Gender, War and Militarism. Feminist Perspectives*. Washington, DC: Praeger.
- TAYLOR, DIANA (1997). *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's «Dirty War»*. Durham: Duke University Press.
- VITULLO, JULIETA (2012). *Islas imaginadas. La guerra de las Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Antígona a la mexicana: la heroína justa de la cultura contemporánea

Julie Ann Ward

Tebas, Grecia; Ciudad Juárez, Chihuahua; San Fernando, Tamaulipas; Iguala, Guerrero... todas son ciudades cruzadas por las guerras llamadas civiles, separadas por tres mil años. La guerra civil retratada por el dramaturgo clásico Sófocles en *Antígona*, alrededor de 442 a. C., en ese entonces era un recuerdo distante y tomó lugar aún antes de la Guerra de Troya en el siglo XIII a. C. Mientras tanto, en México del siglo XXI d. C., la guerra no es entre hermanos que compiten por el trono, como la guerra entre Polinices y Eteocles de la versión clásica, sino entre actores difusos, con víctimas diversas. Esta es la guerra que las autoridades libran contra el enemigo del día –el narcotráfico, la pobreza e incluso la sociedad civil–. Sin embargo, después de tantos siglos, Antígona sigue siendo la figura heroica por excelencia a la que se remiten artistas mexicanxs para resistir la injusticia, encontrar sentido al deber y la ley, y enterrar a sus muertos.

Lee R. Edwards (1979) propone una teorización del heroísmo de la mujer en la literatura. Reconoce los patrones descritos por varios críticos que son las acciones y configuraciones psicológicas que resultan de una colaboración entre lo colectivo y lo privado, de la cual emerge la figura del héroe: padres ausentes; relaciones tensas con los padres o sus suplentes; un sentido de ser único y aislado; un viaje

literal o simbólico; una serie de pruebas que incluye un encuentro con la muerte y el regreso del viaje (p. 34). *Antígona*, el tema de nuestra indagación, sigue este patrón: su madre se suicida después de descubrir que su matrimonio es incestuoso (en la versión de Sófocles) y su padre se exilia; desafía a su tutor, su tío Creonte; es la única en toda Tebas que resiste a Creonte; emprende un viaje simbólico cuando se encuentra encerrada en la tumba como castigo por su crimen y acepta la muerte con valor, así castigando a Creonte, su enemigo. Es, entonces, una figura que comparte rasgos reconocibles con la tradición heroica. Sin embargo, Edwards nos recuerda que «[a]sí definimos al héroe típicamente –y, yo creo, erróneamente– como un hombre fuerte, de noble cuna y rico, cuya preocupación principal es la adquisición del poder y quien adquiere esa soberanía directamente como resultado de alguna combinación del ingenio y la fuerza bruta» (p. 35, traducción mía). Edwards menciona a *Antígona* como contrapunto de esta concepción del héroe: «¿Y qué respecto de *Antígona*, [...] una princesa, pero una cuya victoria –si, efectivamente, es victoriosa– difícilmente es ganada a través del ejercicio de su poderío físico?» (p. 35). La crítica concluye que el aporte único de mujeres héroes como *Antígona* es que «el hecho de sus muertes parece finalmente menos importante que el significado de sus vidas, y la importancia del poder destructivo de la sociedad es disminuida por la resistencia y la trascendencia de los valores personales» (p. 35). Efectivamente, las obras que se analizan a continuación se enfocan en la vida y la resistencia de *Antígona*, no en su muerte.

En su libro clásico y obligatorio *Antigones*, George Steiner (1984) propone que *Antígona* es la única obra en la que se contienen las cinco categorías de la definición del ser humano en un solo acto de enfrentamiento (p. 232). Los conflictos constantes que observa Steiner ocurren entre varios pares binarios: el hombre contra la mujer; la edad contra la juventud; la sociedad contra el individuo; la vida contra la muerte; y lo humano contra lo divino (p. 231). *Antígona* es el héroe de los de abajo y representa la parte de cada par binario considerada más débil: es mujer, joven, actúa según su conciencia individual, por parte de los muer-

tos, siguiendo la ley divina (de la cual sus familiares, los gobernantes, hacen caso omiso). Este ensayo propone una lectura del rol histórico del mito de Antígona para la creación de ciudadanías desobedientes, a través del entierro ilegal del enemigo del Estado.

En el caso de México en el siglo xxi, la figura de Antígona ha surgido para hacer un espacio de luto para las personas desaparecidas o víctimas de la violencia del narcotráfico o del mismo Estado, frente a la negación de este último de la existencia del crimen. A falta de cuerpo y tumba, es a través de la actuación, la escritura, la cinematografía y el acto de observar e interactuar con las obras de arte que se lleva a cabo el duelo a pesar de los muchos obstáculos que lo impiden. La relevancia de Antígona y sus manifestaciones en el México contemporáneo se refleja en los noticieros de cada día. En particular, en los casos tratados aquí, son la falta de respuesta o responsabilidad por parte del Estado mexicano frente al horror del feminicidio,¹ la violencia hacia las personas migrantes centroamericanas que cruzan el país rumbo a la frontera con Estados Unidos, la impunidad con la que actúa el crimen organizado² y la desaparición forzada de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa.³ La figura de Antígona ha sido una fuente inagotable de inspiración para dramaturgxs latinoamericanxs de los siglos xx y xxi, y sigue inspirando a creadores mexicanxs frente a las situaciones antes mencionadas.

En este ensayo presento tres versiones mexicanas de la tragedia sofocleana: la obra teatral *Antígona: Las voces que incendian el desierto* de Perla de la Rosa (2004), el poema dramático *Antígona González*

¹ Para más información sobre el feminicidio en Ciudad Juárez, véase Valenzuela Arce (2012). Para un estudio sobre el feminicidio en todo el país de México, véase Castañeda Salgado *et al.* (2013). También se recomienda el estudio de Driver (2015) sobre la representación del feminicidio en México.

² Véanse los estudios de Aguayo (2017), Izcara-Palacios (2012) y Varela Huerta (2017) sobre la masacre de San Fernando, Tamaulipas, en 2010, en la que 72 personas migrantes fueron secuestradas y asesinadas.

³ El *Informe Ayotzinapa*, producido por el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (2015, 2016), documenta el caso Iguala de forma minuciosa. También véase la nota de Mora (2017) y el estudio de Solano Ramírez *et al.* (2016) para más análisis.

de Sara Uribe (2012) y la película documental *Antígona* de Pedro González-Rubio (2018). La obra teatral de Perla de la Rosa se enfoca explícitamente en el feminicidio en el norte del país y la falta de respuesta oficial. El poema dramático de Sara Uribe responde a las múltiples masacres ocurridas en Tamaulipas en años recientes. La película documental de Pedro González-Rubio incluye rodaje de marchas contra la desaparición de los 43 y los feminicidios. Las Antígonas mexicanas que se analizan en este ensayo forman parte de una larga tradición artística de protesta y resistencia. Dentro de un marco histórico y sociopolítico en el que los poderosos son oficiales corruptos, narcotraficantes violentos y empresarios amorales, Antígona emerge como una figura trágica que sirve para cuestionar la autoridad y la continuidad de la nación mexicana.

La filósofa tijuanense Sayak Valencia (2010) plantea el concepto del «Capitalismo *Gore*» para denominar el «lado B» de la globalización, «aquel que muestra sus consecuencias sin enmascaramientos» (p. 18). Valencia explica:

muchas de las estrategias para hacer frente al Primer Mundo o acercarse a él, son formas ultraviolentas para hacerse de capital; prácticas que aquí denominamos *Gore*. [...] [E]n el Capitalismo *Gore* se subvierte este proceso [de la acumulación de mercancías] y la destrucción del cuerpo se convierte en sí mismo en el producto, en la mercancía, y la acumulación ahora es solo posible a través de contabilizar el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable (p. 16).

Valencia enlaza el problema de «cómo la tecnificación y racionalización exacerbadas de la violencia como herramienta para producir riqueza ponen a la vida y al cuerpo» con el feminismo para proponer «algunos ejes de resistencia que busquen redireccionar/subvertir la subjetividad endriaga del Capitalismo *Gore* anclada en una *masculinidad marginalizada*» (p. 173). Afirma que «[l]as mujeres, junto a todos aquellos sujetos entendidos como subalternos o disidentes de las

categorías heteropatriarcales, hemos vivido en lo *Gore* a través de la historia, en la violencia extrema tanto física como psicológica –y más recientemente la violencia medial–, pues estas han sido parte de nuestra cotidianidad, de nuestra educación» (p. 174). Como resultado de esta situación histórica, según Valencia, «somos nosotr@s quienes buscamos trazar una respuesta a la violencia encarnizada ejercida por el Capitalismo *Gore* que se permea al amplio espectro de lo [sic] cuerpos, los cuales no se reducen a las rígidas jerarquías de lo femenino y lo masculino» (p. 175). Efectivamente, las tres versiones de *Antígona* que se analizan en este ensayo representan una respuesta corporal a una violencia terrorífica.

A través del análisis de estos tres textos culturales, reflexiono sobre las siguientes preguntas: ¿cómo se construye la ciudadanía posnacional?, ¿cuál es el deber artístico frente al horror? Propongo que la presentación de *Antígona*, en las varias formas presentadas aquí –incluyéndose el teatro, la poesía y el cine– devienen no solo una representación de la desobediencia civil y el luto, sino un gesto de duelo en sí. Al adaptar el mito, lxs artistas contemporánexs mexicanxs crean el espacio ritual de luto que se les niega en el contexto de violencia estatal e impunidad que se vive en el siglo xxi.

Antígona trans-histórica

La versión original de *Antígona* fue escrita y presentada por Sófocles alrededor de 442 a. C. como parte de la trilogía tebana que también incluye *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. *Antígona*, la última entrega de la serie, se enfoca en el heroísmo de la joven protagonista, quien desafía la prohibición de honrar a los rebeldes, proclamada por su tío el Rey Creonte, y entierra el cuerpo de su hermano muerto, Polinices. Su desobediencia encapsula el conflicto entre la justicia y la ley, y la figura de *Antígona* ha sido adoptada y adaptada por artistas que ven en ella la manifestación de la desobediencia civil. Steiner (1984) concluye que entre 1790 y 1905 d. C. *Antígona* fue considerada la obra de

arte más perfecta por su énfasis en la supremacía del individuo (p. 1). Aunque el auge propuesto por Steiner termina a principios del siglo xx, cediendo el lugar de predilección, según el crítico, a la figura de Edipo –el padre de Antígona–, Antígona sigue siendo una figura de suma importancia a lo largo del siglo xx. En Europa en particular, en el contexto del nacionalismo alemán y la Segunda Guerra Mundial, Antígona fue adaptada por varios autores, incluyendo Bertolt Brecht (*La Antígona de Sófocles*, 1948), quien tendría una influencia enorme en el teatro latinoamericano.

En su estudio de una temprana adaptación argentina de la tragedia, *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1951), Brenda Werth (2013) observa:

muchas de las más celebradas adaptaciones modernas de Antígona por Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Athol Fugard y Griselda Gambaro dan testimonio de los principales eventos a nivel mundial y de los paradigmas de pensamiento que formaron el siglo xx. Surgiendo como respuesta a los horrores del nazismo, el apartheid y la dictadura, estas adaptaciones modernas señalan la transformación de Antígona en una figura cuyo contexto, independientemente del lugar específico, puede frecuentemente ser caracterizado como «después del desastre» (p. 25, traducción mía).

Como señala Werth, no es solamente en Europa que se ve este interés por el mito. Desde la adaptación de *Antígona Vélez* en 1951, observa Rómulo Pianacci (2015) en su estudio *Antígona: una tragedia latinoamericana*, la figura de la joven tebana ha fascinado a dramaturgos en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela,⁴ que se

⁴ Una lista incompleta de manifestaciones latinoamericanas de Antígona incluye la ya mencionada *Antígona Vélez*; *Argía* de Juan Cruz Varela (Argentina, 1824); *El límite* de Alberto de Zavalía (Argentina, 1958); *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez (República Dominicana, 1961); *La cabeza en la jaula* de David Cureses (Argentina, 1963); *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat (Cuba, 1968); *La pasión según Antígona* Pérez de Luis

inspiran en la rebeldía de Antígona para montar sus propias resistencias artísticas contra la violencia de Estado. Es por su adaptabilidad que Jennifer Duprey (2013) categoriza el mito de Antígona como «trans-histórica, es decir, cruza la historia en lugar de viajar fuera de ella» (p. 1, traducción mía). Las obras analizadas a continuación forman parte de esta larga tradición antigónica en Latinoamérica, situando a la joven rebelde en un contexto sociohistórico específico, en este caso México. Proponen que su resistencia heroica cruza la historia y llega a su momento y espacio como modelo a seguir.

Antígona. Las voces que incendian el desierto, de Perla de la Rosa

La dramaturga Perla de la Rosa (1961, Ciudad Juárez, México) hace su versión del mito griego en 2004. La figura de la protagonista de *Antígona. Las voces que incendian el desierto* es un punto de partida para retratar la violencia contra las mujeres y, en particular, los feminicidios en Ciudad Juárez. Como afirma Valencia (2010), el Capitalismo Gore «inició su andadura en el estado de excepción en el que se desarrolla la vida en múltiples confines del planeta, con especial ahínco en los países con economías deprimidas que se conocen como Tercer Mundo y en las fronteras entre estos y el Primer Mundo» (p. 27). En el caso de la obra de De la Rosa, es justo la economía capitalista fronteriza de México y Estados Unidos el impulso detrás de la ultraviolencia. Aquí se habita un mundo liminal entre la tragedia y el triunfo: Ciudad Tebas sustituye a Ciudad Juárez, mientras que Polinices, el hermano de Antígona, se convierte en su hermana desaparecida, Polinice. En este caso no es solamente el entierro lo que se reclama,

Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1970); *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (Argentina, 1986); *Golpes a mi puerta* de Juan Carlos Gené (Argentina, 1988); *Viudas* de Ariel Dorfman (Chile, 1988); *La hojarasca* de Gabriel García Márquez (Colombia, 1995); *Antígona* de José Watanabe y el Grupo Cultural Yuyachkani (Perú, 2000); *Antígonas, linaje de hembras* de Jorge Huertas, (Argentina, 2002); *Antígona... con amor* de Hebe Campanella (Argentina, 2003); *Antígona ¡no!* de Yamila Grandi (Argentina, 2003); *Podrías llamarla Antígona* de Gabriela Ynclán (Méjico, 2009) y *Una mujer llamada Antígona* de Grandi (2011).

sino también el reconocimiento del asesinato y la producción del cuerpo por parte del Estado.

La tarea de la *Antígona* juarense no es solamente enterrar a su ser querido; tiene también el trabajo de encontrarlo y confirmar la muerte. La otra gran diferencia entre la versión sofocleana y esta es su final. En lugar de suicidarse, como hace la *Antígona* clásica, la juarense termina desesperada pero viva: después de un intento fallido organizado por Creón, que deja a Hemón muerto en lugar de *Antígona*, esta última termina descalza y caminando por el desierto. Otra diferencia notable entre la versión de Sófocles y la de De la Rosa es la inclusión de viñetas que retratan la vida cotidiana, con la violencia que la acompaña, en Juárez. Mujeres anónimas ocupan el espacio escénico para denunciar la violencia y contar las historias de sus muertes en escenas independientes que interrumpen la trayectoria conocida de *Antígona*, que en sí incluye referencias a las adaptaciones de Brecht y Anouilh, a las que se refiere Werth (2013). Dana Meredith y Luis Alberto Rodríguez Cortés (2017) proponen que esta mezcla de intertextualidad y referencias a eventos reales «hacen más probable que los miembros del público puedan acceder a puntos de referencia familiares para hacer conexiones con la producción» (p. 243). Efectivamente, la obra se estrenó en 2004, montada por la compañía de la dramaturga, Telón de Arena, que tiene la intención de «ser referente del teatro del norte del país, con características propias y producido fuera de la Ciudad de México» (Rosa 2016, pp. 12-13). De la Rosa reflexiona sobre este propósito en el lugar y tiempo específicos en que le tocó vivir:

¿Cuál es el mejor teatro posible en un panorama de inhumanidad, donde se cruzan los ejes más contundentes de la violencia global: narcotráfico, feminicidio, explotación sexual, trata de personas y migración?

Para Telón de Arena la respuesta fue: el mejor teatro posible, era aquel que intentara ser solidario con las víctimas, un teatro como una voz

y un rostro que rompiera el silencio, que visibilizara la atrocidad más allá de las cifras que esconden la dimensión real de la muerte (p. 13).

Así la adaptación de Antígona, en este caso, es un acto antigónico en sí: busca realizar el ritual de luto que se roba al esconder la atrocidad.

A lo largo de la obra, se reclama la falta de reconocimiento por parte del Estado, como Creón y su equipo, de que haya una ola de violencia y asesinatos de mujeres en Ciudad Tebas. Aunque el Gobierno mantiene el silencio frente a los hechos, la obra les da la palabra a las mujeres que los experimentan de primera mano. Abre con un prólogo que escenifica a la MUJER I, quien se dirige al público y declara: «Soy una mujer en esta ciudad, donde todo es de arena. Desde hace años enfrentamos la Guerra. Ser mujer aquí es estar en peligro. Por ello decidimos construir refugios bajo la arena. [...] No todas han tomado la decisión, algunas [...] se arman de valor y salen a las fábricas... Alguien tiene que trabajar» (Rosa 2005, pp. 187-188). En este prólogo, aunque no se nombra a Ciudad Juárez, se ve claramente que la obra trata del espacio fronterizo, donde las mujeres trabajan en las maquilas internacionales y son perseguidas y asesinadas con impunidad. Y justo en el conflicto con Creón, más tarde, Antígona acusa al gobernante de ser el autor de esta corrupción:

ANTÍGONA. Tú [sic] argumento es tu ley. Una ley prostituida, bajo la que se ampara el que pueda pagarla. No es ley la que es de un solo hombre. Yo te exijo la justicia.

CREÓN. Y a ti, esta ciudad te exige silencio. Tebas ya no te reconoce, ya no te llama su hija. Te arroja de su seno como a la peste, que contamina todo, que todo lo envilece (Rosa 2005, pp. 216-217).

Así, la esencia del conflicto del mito de Antígona, entre la ley y la justicia, se apoya en la universalidad para demostrar una particularidad. Al insistir en la versión griega, refiriéndose a Tebas, De la Rosa hace resaltar la injusticia de la ley mal aplicada en Juárez. Antígona,

familiar de la víctima, exige la justicia; como respuesta, el gobernante exige silencio. Como nos recuerda Alice Driver (2015), «las obras de producción cultural emplean varias tácticas para recuperar las narrativas completas de estas mujeres y rescatar sus cuerpos de un discurso reductivo que retrata a las mujeres como unas colecciones de partes del cuerpo» (p. 13, traducción mía). Al desobedecer la ley de silencio que exigen Creón y sus contrapartes en la vida real, De la Rosa realiza el imperativo de Antígona: a través de la obra y su representación, exige la justicia.

Antígona González, de Sara Uribe

Ocho años después del estreno de *Antígona. Las voces que incendian el desierto*, en otro rincón norteño la autora Sara Uribe publica *Antígona González*, un poema dramático cuya protagonista epónima busca el cadáver de su hermano desaparecido, Tadeo, en Tamaulipas. Encargada por la actriz Sandra Muñoz en 2011, la obra se escribe durante las secuelas de la masacre de 72 personas migrantes en San Fernando, Tamaulipas, el año anterior y el descubrimiento de una fosa masiva ese mismo año con los cuerpos de 193 personas. Una investigación independiente realizada por convenio entre El Colegio de México y la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas en 2016 llegó a la conclusión de que en la tragedia de 2010 en San Fernando (tal como en otra, en el Estado de Coahuila en 2011) tres factores principales motivaron lo sucedido:

- a. El control casi total del crimen organizado sobre algunas regiones de Tamaulipas [...].
- b. La guerra entre el Cártel del Golfo y los Zetas iniciada en enero de 2010.
- c. La complicidad de algunos agentes del Estado, complementada con la indiferencia, ineeficiencia y/o debilidad de otras dependencias (Aguayo 2017, p 10).

Aunque esta investigación se enfoca en la primera matanza de San Fernando, las condiciones aplican para la segunda, ocurrida un año después. Son un ejemplo de lo que Valencia (2010) denomina el «estallido del Estado» (p. 30), donde

el Estado en la era global puede entenderse más como una política interestatal mundial que al tiempo que elimina sus fronteras económicas redobla sus fronteras internas y agudiza sus sistemas de vigilancia, [lo cual] aumenta los costes, el auge y la demanda de mercancías gore: tráfico de drogas, personas, contratación de sicarios, seguridad privada gestionada por las mafias, etc. (P. 30).

En este contexto surge *Antígona González*, y las referencias de la obra la sitúan claramente en ese entorno. Kirsten Nigro (2017) señala que *Antígona. Las voces que incendian el desierto* y *Antígona González* indigenizan la historia y personaje de Antígona, al situarlas en el momento presente y el espacio local (p. 70). Efectivamente, Uribe se refiere explícitamente al contexto mexicano actual. En ambas matanzas de San Fernando las víctimas fueron primero pasajeros de autobús; en el poema, Tadeo desaparece de un autobús. Además, la estructura del poema se interrumpe en varios momentos con la inclusión de reportajes completos con lugar y fecha, que retratan el descubrimiento de cadáveres que podrían corresponder a la descripción de Tadeo. Por ejemplo:

Reynosa, Tamaulipas. 18 de abril.
El cuerpo de un hombre de entre 25 y 30 años fue
encontrado a orillas del libramiento que conduce al
puente Reynosa-Mission. Vestía bermudas de mez-
clilla, calcetines de algodón blancos y una camisa de
mezclilla con forro de franela a cuadros (Uribe 2012, p. 54).

La obra podría, entonces, ser caracterizada como documental. Es un pastiche de obras –incluyendo testimonios, reportajes periodísticos

e informes oficiales– que se despliegan al final del poema como una bibliografía anotada de forma personal. Tamara R. Williams (2017) observa que el apellido del protagonista viene de un listado de voluntarios para el grupo «Menos días aquí», que se encarga de contar a lxs muertxs. Resulta que esa Antígona González que aparece en la lista encontrada por Uribe es actriz (p. 7). El trabajo de contar muertxs también inspira los primeros versos del poema, encabezados por el subtítulo, «Instrucciones para contar muertos» (Uribe 2012, p. 11). Publicado como libro en 2012, la obra también fue presentada como obra de teatro en el marco de la Muestra Nacional de Teatro en 2013 (Nigro 2017, p. 77).

En *Antígona González*, hay una sola referencia a Creonte, lo cual, según Williams (2017), «subraya el silencio sofocante del Estado» (p. 8).⁵ A diferencia de *Antígona. Las voces que incendian el desierto*, cuyo hilo conductor es el conflicto entre la protagonista y Creonte, en la obra de Uribe el silencio e invisibilidad del Gobierno reflejan las condiciones actuales, en las que la impunidad, hasta la cooperación entre el Gobierno y los cárteles, descarta la posibilidad de tal enfrentamiento. Aquí Antígona es una de muchxs familiares que buscan –o no buscan, por terror– a sus desaparecidxs sin apoyo oficial. En el poema, la voz de Antígona rechaza los consejos de cautela de sus relaciones:

Nuestro hermano mayor y tu mujer diciéndome que
Ninguno había acudido a las autoridades, que Na-
die acudiría, que lo mejor para todos era que Nadie
acudiera. (Uribe 2012, p. 22).

La personificación de Ninguno y Nadie enfatiza la importancia de la inacción en la perpetuación de la violencia. En la siguiente estrofa la repetición de la frase «Son de los mismos» demuestra la falta de confianza en las autoridades mencionadas, señalando que no hay

⁵ «[U]nderscores the state's smothering silence».

distinción entre las personas que asesinan y las que están encargadas de enjuiciarlas:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada. Son de los mismos. (P. 23).

La acusación de que «son de los mismos» y que «no hay ley» produce un cortocircuito en el conflicto clásico antigónico entre la ley y la justicia –la ley no se presenta en la lucha–.

Por eso no aparece Creonte, y por eso el poema en sí y su puesta en escena devienen el gesto antigónico. Donde no hay país, donde los crímenes no se investigan ni mucho menos se juzgan. El reclamo de Antígona busca otros espacios para ser presentado y oído (Ward 2017). La voz poética lamenta: «Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito. Yo les digo / que sin cuerpo no hay remanso, no hay paz posible / para este corazón» (Uribe 2012, p. 24). Se refiere al concepto jurídico del *corpus delicti* o «cuerpo del delito», que comúnmente se traduce como «Sin cuerpo no hay crimen», aunque esta versión simplista no reconoce que el cuerpo del delito puede ser figurativo; de hecho se refiere al conjunto de huellas y evidencia que comprueba que sí hubo un crimen.⁶ *Antígona González* responde al vacío oficial, construyendo un espacio donde se declara y se reconoce el crimen, se lo denuncia y, hacia el final, se hace el entierro deseado. El poema dramático termina con la pregunta inquietante: «¿Me ayudarás a levantar el cadáver?» (p. 101). Antígona se dirige al público lector o espectador,

⁶ La Suprema Corte de Justicia de la Nación define el concepto de *cuerpo del delito* así: «Por cuerpo del delito debe entenderse el conjunto de elementos objetivos que constituyen la materialidad de la figura delictiva descrita concretamente por la Ley Penal, y la determinación que tiene por acreditado el cuerpo del delito debe apoyarse en la demostración de la existencia de un hecho, con todos sus elementos constitutivos, tal como lo define la ley al considerarlo como delictivo y señalar la pena correspondiente» (Aguilar Álvarez 1973).

cerrando la distancia entre la obra y la experiencia de leer o verla. *Antígona González* es el rito funeral denegado.

Antígona, de Pedro González-Rubio

En la noche del 26 al 27 de septiembre de 2014, 43 estudiantes de la escuela normal rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, en Guerrero, fueron desaparecidos forzosamente. La investigación, conducida por el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) durante los dos años que siguieron los actos, concluyó que varios cuerpos de seguridad, incluyendo la policía estatal, la federal, la federal ministerial y el ejército nacional, estuvieron involucrados en el secuestro y homicidio de los normalistas (2016, p. 5). En 2018, justo antes de que se graduaran los 43 si no se les hubiera desaparecido, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos presentó su «Informe de balance», en el que reporta que durante la investigación se presentaron acusaciones en contra de autoridades policiales y se adoptaron medidas como la Ley General de Tortura y la Ley General de Desaparición Forzada, pero admite que «a más de 3 años de ocurridos los hechos, el paradero de los estudiantes sigue siendo desconocido. No hay nuevas detenciones de actores estatales que podrían haber participado en la noche de los hechos de Iguala» (p. 50). Es en este contexto que el cineasta mexicano Pedro González-Rubio concibe su película documental *Antígona* (2018).

En 2014, después de la desaparición forzada de los 43, González Rubio le propuso a Emilio Savinny, profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, que preparara *Antígona* con sus estudiantes. González Rubio grabó el proceso de audiciones, ensayos y funciones, junto con entrevistas con lxs actores, estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras. La película se presenta en el modo observacional, donde el cineasta puede grabar discretamente lo que la gente hace cuando no se dirige directamente a la cámara (Nichols 1991, p. 33). Varios

momentos líricos de ambientación, con música de guitarra en los patios de la Facultad, ejercicios de actuación en las Islas (un jardín icónico ubicado en Ciudad Universitaria, cerca de la Biblioteca Central) capturan la experiencia universitaria. Como en las versiones anteriormente comentadas de *Antígona*, esta también contiene escenas intercaladas que interrumpen la acción; esta vez son tomas de lxs estudiantes participando en manifestaciones por Ayotzinapa y contra los feminicidios. Termina con la licenciatura de lxs actores, ya varios años después de la puesta en escena, y sus togas y birretes son recuerdos de los normalistas que nunca se graduarán.

En las conclusiones de *Capitalismo gore*, Valencia (2010) propone pensar

el dolor como un recurso político que no debe confiarnos a la inacción sino a la elaboración de un proceso reflexivo que nos lleve a una identificación con el sufrimiento mismo y a tejer redes intersubjetivas que sean capaces de exigir un redireccionamiento en la forma que entendemos la economía y de enfrentarnos a sus consecuencias distópicas que tienen como blanco nuestros cuerpos (p. 197).

La película de González Rubio puede considerarse un retrato de los primeros pasos hacia esta identificación con el sufrimiento y la construcción de redes intersubjetivas. El rodaje de la película duró tres años, comenzando en el 2014 y terminando en el 2017, cuando se licencian lxs protagonistas. El estreno, en 2018, coincidió con la esperada graduación de los 43 desaparecidos. Así, la película se desborda y participa en el discurso nacional sobre la violencia estatal y la impunidad. Aunque de forma artística y sutil, con un enfoque íntimo y privado, el filme señala los grandes debates públicos que determinan el contexto de lxs estudiantes universitarixs.

Antígona parece ser una obra insular, con un enfoque casi claustrofóbico en los jóvenes sujetos. Abre con las actividades de los personajes –viajan en metro, bailan en el patio de la universidad, se besan bajo las jacarandás, practican la cuerda floja– y en la primera escena

de diálogo se presenta una conversación entre el profesor, Savinni, y uno de los estudiantes, Rodolfo Almazán, en la que discuten si irán o no a una manifestación. Citan a Brecht y a Beckett, y Almazán duda si debe ir o no. Su profesor le aconseja:

EMILIO. Son cosas que están pasando en tu mundo, ¿no?—

RODOLFO. Sí, pero...

EMILIO. Mejor aprovechate. Ser parte de ello. Ahora. Que no estés en las marchas no quiere decir que seas un esquirol, ni que... ni que—

RODOLFO. Ya no estoy apoyando.

EMILIO. Ni que no estés apoyando. O sea, cada quien tiene el derecho de expresarlo como quiera, ¿no? (González-Rubio 2018, 00:05:27-00:05:47).

Esta conversación contiene el núcleo del significado del documental entero. Mientras que lxs artistas retratadxs luchan con su deber de participación en la sociedad civil, el maestro Savinni y la misma película plantean el arte como una forma de participar y resistir.

Luego, la documentación del proceso del montaje es interrumpido por escenas de manifestaciones callejeras. Se ve a lxs estudiantes juntxs con otrxs ciudadanxs que acuden a las marchas. Estas escenas no contienen diálogo, y parecen aisladas. Hay una manifestación contra la desaparición forzada de los 43 en la que dos estudiantes cantan una adaptación de la canción tradicional «La llorona»: «No estamos todos, señores, nos faltan 43» (00:17:54-00:18:00). En otra, se conmemoran las mujeres asesinadas con impunidad. Se juntan las personas alrededor de un altar de cruces, velas y flores, y una mujer declama la muerte de su hija: «Mi hija que fue asesinada y fue encontrada según nos dicen en este lugar. Mi hija que en algún momento nos dijeron que se había suicidado. Mi hija que tenía muchos sueños como todos ustedes. Como todas y cada una de las mujeres que de pronto no vuelven a casa, y que vamos a encontrar» (00:27:45-00:28:11). Como dice Bill Nichols (1991), «la cinematografía

observacional les da una inflexión particular a las consideraciones éticas» (p. 39, traducción mía). El crítico afirma que «la presencia de la cámara “en la escena” declara su presencia en el mundo histórico; su fijeza sugiere un compromiso o interacción con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que un observador/participante real podría experimentar» (p. 40). De esta forma, la inclusión de las escenas cotidianas hace acordar al contexto sociopolítico en el que toma lugar la puesta en escena de la obra teatral.

De una forma sutil, entonces, la *Antígona* de Pedro González-Rubio se sitúa en el espacio descrito por el maestro en la conversación antes mencionada: «El artista tiene que estar aparte. Si no, ¿quién queda para contar lo que pasó?» (00:05:04-00:05:09). Al mantenerse aparte, documentando lxs que también se mantienen aparte en el mundo universitario, González-Rubio intenta contar lo que pasó. Es decir, cuenta la resistencia popular a través de las protestas callejeras y los productos artísticos que responden a la violencia. Al enmarcar la situación de las desapariciones forzadas y los feminicidios dentro del mito de Antígona, la obra teatral documentada y la película documental sirven como gestos antigónicos. Ambas obras artísticas tienen la función ritual de enterrar a lxs muertos, o por lo menos intentan cumplir con este gesto. En sus reflexiones sobre la representación de Antígona en la política feminista, la filósofa Judith Butler (2001) observa: «El acto de Antígona es, de hecho, ambiguo desde el principio. No es solamente el acto desafiante que supone enterrar a su hermano, sino también el acto verbal con el que contesta a Creonte su pregunta: entonces esto es un acto lingüístico. Hacer público el acto propio mediante el lenguaje significa en cierto sentido completar el acto» (p. 26).

Si entendemos la enunciación del acto como el acto de resistencia de Antígona, también podemos entender las enunciaciones artísticas de lxs estudiantes de teatro y de González-Rubio como actos antigónicos. La repetición implícita en la película que documenta una obra de teatro también se refleja en el ensayo de Butler: «Desafiando al Estado, Antígona reitera el acto desafiante de su hermano, lo que

significa que repite el desafío que, al afirmar su lealtad hacia su hermano, la sitúa en una posición en la que puede llegar a sustituirlo y, en consecuencia, reemplazarlo y territorializarlo» (p. 27). Los ecos de resistencia en la película –las protestas y vigilias y la obra de teatro presentada– son repetidos con su producción. El mismo documental se plantea como un sustituto que demuestra que la resistencia hacia la violencia estatal se despliega, se multiplica y no se contiene.

Conclusiones

Las tres obras analizadas aquí son diversas en sus medios y técnicas: una obra teatral, un poema dramático publicado como libro y presentado como obra y una película documental sobre una obra teatral. Sin embargo, están unidas por su relación con el teatro, su temática de Antígona y su contexto mexicano del siglo xxi. Cada obra nos sugiere que, en situaciones políticas desesperantes y peligrosas, existe una vía de resistencia que puede parecer ilógica. Frente la violencia estatal y la impunidad oficializada, es contrario a la lógica que la fuerza rebelde radique en la debilidad. Pero esta es la lección de Antígona. La joven mujer, sola, que acepta su muerte y desafía la ley es la referencia por excelencia, porque su acción se repite aún después de su derrota.

El acto de Antígona resuena a lo largo de los siglos y su refrán se repite en Chihuahua, en Tamaulipas, en Guerrero, en la Ciudad de México. De la Rosa, al escenificar la protesta de su Antígona hacia el alcalde de Ciudad Tebas en *Antígona. Las voces que incendian el desierto* proporciona un foro de denuncia que les ha sido denegado a las mujeres víctimas del feminicidio en Ciudad Juárez y sus familiares y seres queridos. La obra teatral sustituye el reconocimiento oficial de los crímenes, así como el entierro furtivo que Antígona le da a Polinices sustituye el rito funerario. Donde las muertas de Juárez no son reconocidas por parte del Estado, y mucho menos reciben el entierro digno, la obra de De la Rosa intenta servir como ese reconocimiento y entierro anhelados. Uribe, al darle vida a la

figura sofocleana y situarla en el momento actual en *Antígona González*, también participa en este gesto repetitivo y de reemplazo. A las víctimas de la narcopolítica y lxs supervivientes no se les ha reconocido de forma satisfactoria a nivel gubernamental, y el terror de esa misma narcopolítica impide que se reclame ese reconocimiento. El poema dramático, entonces, se apropia de los documentos oficiales y extraoficiales para servir como reconocimiento de reemplazo. No es un documento oficial y mucho menos una recuperación de lo perdido, pero el acto no autorizado de Antígona tampoco es una recuperación. El acto antigónico replicado en el poema de Uribe es extralegal y de resistencia. Finalmente, González-Rubio, al retratar la vida estudiantil en su película *Antígona*, crea de cierta forma una vida paralela imposible de despreocupación y tranquilidad que les fue robada a los 43 normalistas desaparecidos en Guerrero y a las miles de víctimas del feminicidio impune en todo México. La película, como las otras dos obras comentadas aquí, es un gesto antigónico porque da cuenta de la pérdida que no es reconocida satisfactoriamente por el Estado que es, también, autor de esa pérdida. Las tres obras repiten el acto heroico de Antígona, respondiendo a las necesidades de su contexto particular.

Al participar en la tradición universal de adaptar a Antígona para responder a su situación local, lxs artistas mexicanxs crean el mismo gesto de resistencia asociado con la figura trágica sofocleana. Se destaca el poder de la desobediencia civil ejemplificada en el mito, y también la fuerza de las personas que logran reclamar la injusticia y el mal gobierno. Son pocas las obras de arte que perduran de esta forma y siguen renovándose en cada permutación. El genio de González-Rubio, Uribe y de la Rosa es la fusión de lo universal y lo particular. Al insertarse en la tradición de Antígona, nos recuerdan que la lucha es larga, más larga que la vida de una. Pero al adaptar la tragedia a su contexto específico, nos animan a luchar en el momento y el espacio en que sea necesario. El impacto de la desobediencia de Antígona, el personaje, no está en su representación en las varias adaptaciones de la obra de Sófocles. Más bien, su impacto radica en

la misma adaptación; es la producción de las múltiples versiones de Antígona que crean el espacio de reclamo. Antígona es un acto performativo: el montar, escribir o rodar la obra es participar en la denuncia, la desobediencia, la resistencia.

Este ensayo se enfoca no en un héroe revolucionario latinoamericano; Antígona no aparece en los billetes de la moneda nacional ni en los corridos que celebran las hazañas de los héroes populares. No es un héroe ostentoso. Sin embargo, produce una atracción irresistible en el México del día de hoy, tal como en otros países latinoamericanos de este siglo y el anterior. Frente a un Estado vacío (Williams 2017), Antígona propone otra forma de ciudadanía. Su permanencia es su heroísmo, aunque se muera mil veces, como dice la *Antígona furiosa* (1986) de la argentina Griselda Gambaro, repetida por la *Antígona González* de Uribe, «[Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces]»⁷ (Uribe 2012, p. 99). Esta cita, que adapta a un espacio particular la declaración de una Antígona que también fue adaptación de otra, más antigua, encapsula la clave del heroísmo de Antígona. Aunque nazca y muera mil veces, su fuerza y dedicación a la justicia no disminuyen. Antígona es un héroe de persistencia frente la pasividad, la resignación y la impunidad. Por eso es un héroe para nuestros tiempos.

Referencias bibliográficas

- AGUAYO, SERGIO (2017). *En el desamparo: Los Zetas, el Estado, la sociedad y las víctimas de San Fernando, Tamaulipas (2010), y Allende, Coahuila (2011)*. México D. F.: El Colegio de México.
- AGUILAR ÁLVAREZ, ERNESTO (1973). «Cuerpo del delito, Concepto de» [en línea]. [Consulta: 2019-5-13]. Disponible en <https://studylib.es/doc/7035857/cuerpo-del-delito--concepto-de.-por-cuerpo-del-delito-debe>

⁷ En la obra de Gambaro (2011), Antígona declara: «Siempre querré enterrar a Polínicos. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces» (p. 217).

- BUTLER, JUDITH (2001). *El grito de Antígona*. Esther Oliver (trad.). Barcelona: El Roure Editorial, S. A.
- CASTAÑEDA SALGADO, MARTHA PATRICIA *et al.* (2013). «Feminicidio y violencia de género en México: omisiones del Estado y exigencia civil de justicia». *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 74, pp. 11-39. [Consulta: 2019-5-13]. Disponible en <http://revistaiztapalapa.itz.uam.mx/index.php/itz/article/viewFile/90/143>
- COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (2018). «Informe de balance: mecanismo especial de seguimiento al asunto Ayotzinapa de la CIDH». Organización de Estados Americanos, June 5. [Consulta: 2019-5-13]. Disponible en <http://www.oas.org/es/cidh/docs/Mesa/InformebalanceAyotzinapa.pdf>
- DRIVER, ALICE (2015). *More or Less Dead: Feminicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. Tucson: University of Arizona Press.
- DUPREY, JENNIFER (2013). «Antigone and the Poliethical Life». *Hispanic Issues On Line*, vol. 13, pp. 1-23. [Consulta: 2019-4-12]. Disponible en https://cla.stg.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_13_00_duprey_antigone_and_the_poliethical_life.pdf
- EDWARDS, LEE R. (1979). «The Labors of Psyche: Toward a Theory of Female Heroism». *Critical Inquiry*, vol. 6, n.º 1, pp. 33-49. [Consulta: 2019-5-4]. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/pdf/1343084.pdf?refreqid=ex-celsior%3A6eda4bea673f9d22ad4effa543742b4e>
- GAMBARO, GRISelda (2011). «Antígona furiosa». *Teatro 3*, pp. 195-217.
- GONZÁLEZ-RUBIO, PEDRO (2018). *Antígona*, 74 min. Francia, México: Kintsugi Docs.
- GRUPO INTERDISCIPLINARIO DE EXPERTOS INDEPENDIENTES (2015). «Informe Ayotzinapa: Investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa. Resumen». Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), 6 Sept. 2015. [Consulta: 2019-5-4]. Disponible en <https://www.oas.org/es/cidh/actividades/giei/resumenejecutivo-giei.pdf>
- GRUPO INTERDISCIPLINARIO DE EXPERTOS INDEPENDIENTES (2016). «Informe Ayotzinapa II: Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas». Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), 24 Apr. 2016. [Consulta: 2019-5-4]. Disponible en <https://www.oas.org/es/cidh/actividades/giei/giei-informeayotzinapa2.pdf>

- IZCARA-PALACIOS, SIMÓN PEDRO (2012). «Violencia contra inmigrantes en Tamaulipas». *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 93, pp. 3-24, JSTOR, DOI: 10.2307/23294468.
- MEREDITH, DANA A.; RODRÍGUEZ CORTÉS, LUIS ALBERTO (2017). «Femicide: Expanding Outrage: Representations of Gendered Violence and Femicide in Mexico», pp. 237-258. En Stuart A. Day (ed.), *Modern Mexican Culture: Critical Foundations*. Arizona: University of Arizona Press.
- MORA, MARIANA (2017). «Desaparición forzada, racismo institucional y pueblos indígenas en el caso Ayotzinapa, México». *LASA Forum*, vol. 48, n.º 2, pp. 29-31. [Consulta: 2019-5-4]. Disponible en <http://lasa.international.pitt.edu/forum/files/vol48-issue2/Debates-AntiRacistStruggles-3.pdf>
- NICHOLS, BILL (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- NIGRO, KIRSTEN (2017). «Antigone on the Border», pp. 68-81. En Eleanor Ter Horst *et al.* (eds.), *Studies in Honor of Robert Ter Horst*. Transformative Studies Institute.
- PIANACCI, RÓMULO (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- ROSA, PERLA DE LA (2005). «Antígona: las voces que incendian el desierto», pp. 186-228. En Guadalupe de la Mora (ed.), *Cinco dramaturgos chihuahuenses*. Chihuahua: Gobierno Municipal de Chihuahua.
- ROSA, PERLA DE LA (2016). «El teatro como acción solidaria». *Revista Conjunto*, vol. 178, pp. 11-16. [Consulta 2019-3-12]. Disponible en <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/178/PerladelRosa.pdf>
- SOLANO RAMÍREZ, GABINO *et al.* (2016). «Ayotzinapa. Entre la fragilidad institucional y la violencia del crimen organizado». *Anuario Latinoamericano*, vol. 3, pp. 219-240. doi:<http://dx.doi.org/10.17951/al.2016.3.219>.
- STEINER, GEORGE (1984). *Antigones*. Clarendon Press.
- URIBE, SARA (2012). *Antígona González*. sur+ ediciones.
- VALENCIA, SAYAK (2010). *Capitalismo Gore*. Editorial Melusina.
- VALENZUELA ARCE, JOSÉ MANUEL (2012). *Sed de mal. feminicidio, jóvenes y exclusión social*. El Colegio de la Frontera Norte / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- VARELA HUERTA, AMARELA (2017). «Las masacres de migrantes en San Fernando y Cadereyta: Dos ejemplos de gubernamentalidad necropolítica». *Íconos*:

- Revista de Ciencias Sociales*, vol. 58, pp. 131-149, <http://dx.doi.org/10.17141/iconos.58.2017.2486>.
- WARD, JULIE ANN (2017). «Affective Suffrage: Social Media, Street Protests, and Theatre as Alternative Spaces for Political Self-Representation in the 2012 Mexican Presidential Elections». *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 7, n.º 2, pp. 97-118. [Consulta 2019-3-12]. Disponible en <http://escholarship.org/uc/item/88v6w5c1>
- WERTH, BRENDA (2013). «Leopoldo Marechal's *Antígona Vélez* and the Symbolic Landscapes of Peronism». *Hispanic Issues On Line*, vol. 13, pp. 24-41. [Consulta 2019-3-12]. Disponible en https://cla.stg.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_13_01_werth_leopoldo_marechal.pdf
- WILLIAMS, TAMARA R. (2017). «Wounded Nation, Voided State: Sara Uribe's *Antígona González*». *Romance Notes*, vol. 57, n.º 1, pp. 3-14. *Project MUSE*, doi:10.1353/rmc.2017.0000.

2. Heroicidades post-utópicas

La utopía de la imitación. Carlos Vaz Ferreira y el indeciso lugar latinoamericano¹

Alejandro Fielbaum S.

Vivimos sobre un planeta cuyo origen y cuyos destinos no conocemos, en un trozo limitado del universo que conocemos mal y más allá del cual no conocemos nada. Algunos hechos están a nuestros alcances; y, para los actos humanos, pueden proponerse diversos móviles. Esos móviles no son siempre contradictorios ni exclusivos unos de otros... Nuestra moral debe contener todo eso; debe resultar de la combinación de todo eso, y a veces hasta de la interferencia, de la lucha, ¿por qué no? de todo eso; hasta nuestra duda, hasta nuestra ignorancia deben formar parte de nuestra moral. Es un estado oscilante, es cierto; no se puede reducir a fórmulas, justamente como todo lo vivo. Es el único estado que admite el progreso en lo psicológico y en lo social; y, por lo demás, es el único estado que representa una sinceridad absoluta; sinceridad para con los demás y para con nosotros mismos; para con nuestra inteligencia y para con nuestros sentimientos; para con toda nuestra alma: para con nuestras creencias y para con nuestra ignorancia y nuestras dudas; hasta para con nuestras esperanzas.

VAZ FERREIRA (1963, t. III, p. 216).

¹ Lo aquí desarrollado resume algunas secciones de la tesis presentada para obtener el título de Magíster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile (Fielbaum 2013). Remito a ese trabajo para lo que refiere a la discusión bibliográfica acerca de la obra de Vaz Ferreira, ante la cual la posición de Roig que discutiré es un ejemplo, ciertamente destacado, entre muchos más.

Navegar después del mapa

Es reiterada la imagen del pensador uruguayo Carlos Vaz Ferreira (1872-1958) como una especie de héroe del pensamiento latinoamericano. Pese a haber sido tres veces decano de la Facultad de Humanidades que contribuye a crear en la Universidad Nacional de la República, y rector por dos periodos de la misma casa de estudios, su biografía suele celebrarse como la de un personaje público situado al margen de las discusiones que atraviesan su época. La imagen que se construye de Vaz Ferreira es la de quien, al margen del ensayismo y la discusión sobre Latinoamérica, funda un saber imposible en su contexto: el de la filosofía en Latinoamérica. Es decir, una prosa que se quiere universal, de modo que pretende alcanzar una estatura distinta, si es que no superior, al ensayismo y su reflexión particular sobre el continente, supuestamente más preocupada de la escritura que lo que se considera hoy como filosofía.

Una lectura más atenta de su obra, sin embargo, no solo muestra el escepticismo de Vaz Ferreira frente a toda lógica que suponga un triunfo definitivo o un saber estricto. Además, abre otra estrategia para la discusión sobre Latinoamérica, a partir del distanciamiento de Vaz Ferreira ante cualquier afirmación segura de sí misma, como si la promesa de América Latina no fuese la de retomar una gesta heroica sino la de cuestionar toda forma simple de acción, una estampa unitaria del héroe.

En su insistencia porque el saber no se detenga en una u otra verdad, Vaz Ferreira clama por lo que llama un sentido *hiperlógico*. Esto es, un saber que excede los esquematismos formales para asumir de manera flexible los distintos saberes y posiciones del presente, para así ir avanzando desde lo ya sabido hacia nuevas, y cada vez mejores, preguntas y respuestas. Solo asumiendo y cuestionando los límites del saber presente es que, para Vaz Ferreira, el pensamiento no se detiene.

A décadas de variados intentos por transformar el contexto latinoamericano después de los procesos independentistas, Vaz Ferrei-

ra sigue rescatando el deseo de cambiarlo, en contraposición al positivismo, que se limita ideológicamente a describirlo. Sin embargo, rescatada de las corrientes positivistas la importancia de ponderar la realidad que se desea modificar. De este modo, para Vaz Ferreira es saludable pensar utópicamente en la medida en que no se intente aplicar el programa utópico para hacer mudar la realidad de manera inmediata, sin asumir los procesos necesarios para hacer posible lo imposible.

El intento por aplicar inmediatamente algún programa utópico al mundo cae en lo que Vaz Ferreira denomina un «teoricismo» que aspira a imponer sus sistemáticas ideas a la asistemática realidad, con la soberbia de quien cree que su idea es tan omnipotente que se despliega sin oposición. He ahí el germen de distintos fanatismos, cuyo error no reside en su deseo de otro mundo, sino en su imposibilidad de asumirse como una fantasía que no podría transformarse en realidad inmediata. Las personas de su época, añade Vaz Ferreira en un país que padece varias guerras civiles, tienden a ese error. En lugar de asumir los límites de sus ideas y mejorarlas, insisten en ellas con terquedad. Defendiendo la moderación como una virtud imprescindible para que pueda producirse lo imaginado, Vaz Ferreira añade una pequeña corrección al bullado epígrafe que abre *Facundo* (Sarmiento 2006, p. 11). Al comentar la cita sobre la indestructibilidad de lo verdadero, añade la tozudez de lo falso: «“No se matan las ideas.” Es verdad. Pero las malas tampoco» (Vaz Ferreira 1963, t. X, p. 215).

Una persona madura no es entonces la que deja de soñar, es la que lo hace sin dejar de examinar los sueños que suelen atribuirse a la juventud. La adultez asume la inestabilidad y requiere de ideales para imaginar otra forma de vivir. De ahí que Vaz Ferreira identifique la adultez con la capacidad de abstracción e imaginación (t. XXIII, p. 31). El hombre maduro asume la realidad, entonces, para trascenderla gracias a lo que la realidad permite: no sustituye idealismos por datos positivos, sino que descubre los fundamentos positivos que poseen las fantasías de transformación social (t. XI, p. 258).

Con ese gesto, Vaz Ferreira se opone al positivismo imperante que supone que pensar implica anticipar el futuro a partir de los hechos ya conocidos, de una ley de la historia ya dada. La dinámica de la historia es, para Vaz Ferreira, la apertura a lo que parece fácticamente imposible. Por ello, llama a considerar lo actual como utopía (t. V, p. 379), recordando que lo que alguna vez fue tachado de utópico hoy resulta plausible. Utopía, en ese sentido, no significa imposibilidad. Más bien es lo que amplía el horizonte de posibilidades de un presente que sutura. Sin la utopía, la historia no podría desplazarse. Sin autocritica, ese desplazamiento termina siendo contraproducente.

Frente a quien redujese este imperativo al trabajo teórico, para Vaz Ferreira es la vida misma la que, en su fluidez, debe asumir de manera no dogmática la existencia de múltiples e inacabados ideales en su siempre errante navegación:

El teórico, en el mal sentido, sería un navegante que mantuviera constantemente fija su vista y recto su rumbo a la estrella polar, y que, desdeñando el examen de los escollos de la ruta, se estrellara contra ellos. El práctico, en el mal sentido –tipo infinitamente menos respetable– sería aquel que solo tuviera ojos para el camino que recorre, y que careciera en absoluto de rumbo: que supiera perfectamente evitar los escollos, aprovechando los vientos y las corrientes; pero que no supiera a dónde va. Y el espíritu superior, el que sabría ser a la vez teórico y práctico en el buen sentido, sería el que mantuviera siempre fija su vista en la estrella polar que le marca su rumbo, y que supiera al mismo tiempo utilizar las circunstancias para hacer ese viaje lo más eficaz y seguro posible (t. III, p. 174).

El buen uso de la razón es el que vislumbra ideales profundos y cambios concretos. De ahí que la preocupación por lo imposible no se oponga a la paulatina realización de reformas pequeñas (t. III, p. 166).² Las últi-

² Poca astucia posee, en ese sentido, la tradicional crítica de posteriores autores marxistas al reformista Vaz Ferreira por su carácter moderado, pues el mismo autor lo reco-

mas se realizan en nombre de las primeras y se encaminan entonces hacia cierto ideal que orienta la acción, sin asegurar la seguridad del paso. El buen optimismo, por tanto, no deposita sus expectativas en la realización completa de lo ideado, sino que afirma la capacidad de seguir sintiendo los ideales, incluso ante la frustración. Mientras el optimismo dogmático rápidamente se destruye ante lo que desmienta su dogma, quien defiende el ideal de forma correcta sabe que no puede lograr del todo su deseo, asumiendo la finitud de quien piensa y siente los ideales. La esperanza que queda después del dolor, más honda que el dolor, es lo más serio que queda (t. X, p. 74). Ella puede insistir en la utopía porque no hay noticia aún de su realización, mediante el optimismo de las coordenadas antes descritas.

De esta manera, Vaz Ferreira defiende la potencia epistemológica y política de la utopía, insistiendo en su necesidad cuando la experiencia histórica la pone en entredicho. A diferencia de las corrientes pesimistas que crecen tras las guerras mundiales, no sin influencia en Latinoamérica gracias a discutibles lecturas de autores como Unamuno o Nietzsche, Vaz Ferreira insiste en el valor de la razón, ya que esta puede desconfiar de sí. Las sensaciones imperantes de crisis, tan intensas entre las guerras europeas, son para Vaz Ferreira un síntoma de la vigencia de los valores puestos en entredicho, y no un dato de su obsolescencia. Solo las sociedades que detienen su evolución, apunta Vaz Ferreira (t. XII, p. 155), carecen de la idea de la crisis. La salud moral de la sociedad de su presente, por el contrario, se manifiesta en la dificultad de decidir los caminos a seguir.

noce: «No hay peor psicología que entregarse, y que limitarse a declamar sobre la necesidad de modificar la ley... Hay que hacer desde luego lo que se pueda dentro de ella» (t. XIII, p. 115). Y es que, según considera, la insistencia en la reforma no obliga a limitarse a ella, dada la necesidad de combinar la plausibilidad presente con la utopía que la excede. La falta de radicalidad política en Vaz Ferreira no se sitúa tanto en su defensa de medios moderados como en la moderación de los fines que imagina, a través de cierto igualitarismo que no sobrepasa el liberalismo. Es eso lo que debe excederse en la teoría crítica contemporánea, para lo cual, por cierto, la petición de Vaz Ferreira de suturar lo posible con lo ideal no deja de ser necesaria.

Más de un ideal

En esa línea, quien se satisface por estar ya actuando bien es, para nuestro autor, moralmente inferior que quien no deja de evaluarse. La buena acción no es para Vaz Ferreira la que asume un sistema ya delimitado del Bien, sino la que se cuestiona frente a cualquier programa. La conciencia tranquila, sostiene con lucidez, es la de la persona que ha renunciado a la vida para mantenerse en la ley de lo ya conocido, lo que le impide actuar con soltura para responder con la flexibilidad necesaria ante los desafíos de la existencia moderna. Habría, entonces, que aprender cierta responsabilidad cuya honradez jamás se calma con su propio saber: «Y en cuanto a ciertos hombres que “solo dependen de su conciencia”; jah!, esos, pueden ser los más temibles, cuando esa conciencia es poco sensible o cuando se va embotando o amaestrando. Con cualesquiera otro hay esperanzas. Con esos, ninguna» (t. X, p. 51).

Así, el hombre inseguro es quien posee la valentía de avanzar, sin la certeza que pudiera garantizar un suelo, hacia una vida sin fundamento. Es decir, quien desea aprender a vivir la gran aventura humana (t. XII, p. 46), cada vez más difícil de vivir, al ser tantas y mayores las aventuras de una humanidad que gana en honra lo que perdería en certeza. A diferencia de la antigua moral religiosa, Vaz Ferreira destaca que la moral moderna parte del dato de la creciente presencia de más y más ideales con los que convivir, irreductibles a cualquier intento de institucionalización o mediación de su pluralidad.

En esa tensión emerge lo que Vaz Ferreira describe como «interferencia de ideales». Esto es, la coexistencia de variados ideales que exigen ser respetados y pueden ser contradictorios, sin que pueda existir algún sistema rígido que los jerarquice o compatibilice. Por ejemplo, verdad y piedad, o amor o equidad (t. XI, p. 188), se contraponen y no por ello habría que renunciar a uno u otro. Irreductibles y exteriores (Andreoli 2008, p. 11), los pares de una y otra tensión se mantienen, para Vaz Ferreira, en una transacción que, sin dejar siempre de perder algo, aspira a una resolución siempre tentativa y particular. O

sea, a un saber precario que no se cierra en una respuesta, que se interroga a sí mismo. Solo de esta manera puede abrir un nuevo modo de pensar, a la altura de las dificultades de una vida que no renuncia a uno u otro ideal como lo haría el teoricismo que subordina un ideal a otro y no logra ver las tensiones históricas de su despliegue.

Es la figura del Quijote la que permite a Vaz Ferreira graficar la posición de quien debe vivir asumiendo tensiones que no se superan, ideales que no se aseguran y valores que no se concilian. De ahí el valor de hiperbolizar el riesgo, de vivir con más ideales y menos esquemas. Con astucia, Vaz Ferreira propone el desplazamiento de la contraposición realizada por Unamuno entre quijotismo y razón, para pensar al «quijotismo de la razón» como el modo más hondo de utopismo, irreducible a uno u otro fanatismo. Esto es, el gesto de llevar a la razón más allá de sus límites, asumiendo la imposibilidad de conciliar los ideales. En un continente en el que Vaz Ferreira se lamenta por la persistente ausencia de un uso adecuado de la razón, incluso en los espacios de debate de avanzada, pareciera no haber nada más utópico que postular el imperio de la razón, ni nada más necesario que hacerlo desde la esperanzada locura del Quijote: «Investigar y explicar sin término ni aun esperado; comprender para comprender más, sabiendo que cada comprensión hace pulular más incomprendiciones; sabiéndolo de antemano, sin ilusión... y darse a eso, gozando y sufriendo, es el quijotismo supremo. Atacamos los molinos de viento ideológicos sin la ilusión de creerlos gigantes ni la de vencerlos» (t. X, p. 206).

Un vino sin suelo

La tarea del pensamiento en Latinoamérica es, para Vaz Ferreira, la de abrir ese siempre incierto saber. El trabajo de la universidad deviene el de discutir cualquier automatismo en la producción de los saberes. A diferencia de los pensadores positivistas, que otorgaban a la universidad la tarea de construir saberes firmes para la República, para Vaz Ferreira su trabajo ha de ser el de la crítica de cualquier

saber seguro, con la finalidad de abrir así siempre la posibilidad de otro saber, de otro futuro:

podrá ser la América en que tan confiadamente esperaron, de consumo, nuestros sentimientos y nuestra razón; y, si no, no será. Darse cuenta de esto: sentirlo y hacerlo sentir ¿es quitar fe? No, ciertamente, sino prevenirse contra una fe demasiado fácil e inerte que nos inhibía la voluntad, nos aduerma y nos afloje el esfuerzo. Con todo lo cual se relaciona, precisamente, en un momento, el mayor deber de las universidades y de las universidades sudamericanas. Mayor, nuestra parte, que la de nadie, en esa responsabilidad esencial (t. XVIII, p. 74).

Para reconstruir las ideas y diagnósticos que explican esa fe en la situación latinoamericana³ por parte de Vaz Ferreira deben leerse principalmente en informes pedagógicos cuyo conocimiento público recién se da con la segunda edición de sus *Obras completas*. Ese dato es sintomático de la tesis que Vaz Ferreira sostiene a propósito de la posición de la filosofía en Latinoamérica. A saber, la que debe preocuparse de preguntas universales de la filosofía, antes que por saberes locales. La discusión sobre la libertad y el determinismo a la que dedica uno de sus más importantes textos es indicativa de esa posición, puesto que el trabajo no refiere de modo directo a sus concretas circunstancias: si hay libertad o determinismo, la habrá donde y cuando sea.

Tal posicionamiento explica parte de la dificultad de interpretar su obra como una filosofía latinoamericana. A diferencia de los posteriores autores que se inscriben en esa tendencia, Vaz Ferreira poco se preocupa por el eventual carácter latinoamericano de su filosofía. Esto explica que algunos de esos autores posteriores hayan soslayado o cuestionado las posiciones de Vaz Ferreira con respecto a Latinoamérica para poder leerlo como un antecedente de la reflexión

³ Por cierto, la expresión que utiliza el autor es la de Sudamérica, pero parece plausible suponer que las explicaciones que da al respecto, y las tareas que de allí infiere, podrían pensarse a nivel latinoamericano.

latinoamericanista que desean consumar mediante una posición muy distinta a la del autor que nos interesa.⁴

Es por ello que cuando se ha querido pensar el dato de cierto carácter latinoamericano en la obra de Vaz Ferreira, indudable requisito para sostener la hipótesis fundacional que asegura la existencia de la filosofía uruguaya y latinoamericana, se lo deja de leer para buscar ese tono en las noticias biográficas que desmentirían su supuesta desvinculación con su suelo. Arda (1961, p. 74), por ejemplo, lo liga a su contexto resaltando el carácter nacional que adquiere su figura tras 1910. Situada su filosofía sobre la contingencia, la sociedad reconocería entonces en Vaz Ferreira la posibilidad de ser trascendida filosóficamente, confirmándose a sí misma como una nación capaz de poseer la filosofía que luego historiza, entre otros, el propio Arda de manera tan destacada.

Con algo más de osadía, Roig (1972) ha intentado leer la marca de América en la obra misma de Vaz Ferreira, argumentando que su crítica a los esquemas metropolitanos surge de una sana distancia ante dogmatismos universalistas que poco le sirven para pensar su experiencia. Por ello, destaca el énfasis de Vaz Ferreira en la construcción de un juicio propio. Para graficar este gesto, Roig se vale de la imagen de un talentoso fabricante de levadura que Vaz Ferreira esboza en su lectura de Nietzsche. Si ese productor realizase mal vino, comenta Roig intentando seguir a Vaz Ferreira, poco importaría, puesto que lo relevante es la utilización de su fecunda levadura a nuestro modo, para generar nuestros propios productos, y así crear un vino nuestro: «sea agrio o no el vino que hacen otros, no es el vino nuestro y la tarea que tenemos por delante es la de asumir fermentalmente, toda la cultura de la humanidad, en lo que ella tiene de impulso creador, para crear nuestra propia cultura» (Roig 1972, p. 8).

Es claro que la metáfora del vino, brindada por un mendocino estudiioso de Platón, en medio de un comentario de Nietzsche,

⁴ Por ejemplo, con respecto a la cuestión de la imitación cultural en Latinoamérica –que ya comentaremos–, Mato (1995, p. 94) señala que no aporta su ideario filosófico.

no podría ser casual. Menos aún si recordamos su paráfrasis al intento de Martí de construir una cultura nuestramericana vinculada a su tronco. La propuesta de Vaz Ferreira, sin embargo, parece más cauta ante los efectos del vino nuestro, dados los distintos efectos que posee el vino en distintos cuerpos. Antes que hacer el vino, huelga preguntarse cuán positivo pueda ser su consumo.⁵

⁵ De hecho, Vaz Ferreira reflexiona en variados pasajes sobre la discusión relativa a la idoneidad del consumo de vino que parece haber estado en boga en su época. En sus indicaciones, da a entender que tanto quienes aprueban como quienes rechazan su consumo caen en los errores que Vaz Ferreira suele atribuir a la discusión pública en Uruguay. A saber, el uso falaz de la argumentación que llevaría a rápidas conclusiones, falsas oposiciones o esquematizaciones imprudentes, incapaces de moderar la búsqueda, en cada caso, de los distintos ideales.

Para Vaz Ferreira, la discusión relativa al consumo del alcohol no puede cerrarse aduciendo al carácter natural o antinatural del producto. Por ser un producto humano, plantea (t. XVII, p. 130) que lo que se debe debatir no es la hipotética adaptación del hombre al vino. Al ser histórico, el vino no podría ser naturalmente bueno o malo, ni mucho menos natural de uno u otro lugar. Antes bien, lo que debe dirimirse son los efectos que genera en los distintos hombres que viven en distintos lugares, quienes podrían construir en la historia lo que mal les viene. Ya que en la historia siempre hay más de una opción, algunas no dejan de ser mejores que otras, pero igual de plausibles. Y esa indeterminación es la que la requiere de la moderación en los tipos imperantes de juicio que, en lugar de atender de manera simultánea a los distintos efectos, se precipitan al tomar las posturas unilaterales que Vaz Ferreira tanto cuestiona. Por ello, cuestiona a quienes transforman la evidencia de algunas consecuencias positivas del consumo moderado de vino en una defensa del consumo, a secas, de alcohol (t. IV, p. 201).

Frente a tales lecturas, el autor insiste en que la existencia de distintos vinos y cuerpos exige analizar caso a caso lo que debe hacer: según ejemplifica, un exceso de vino es tolerable para un hombre normal, pero fatal a un gotoso (t. XXV, p. 169). La bondad del beber, por tanto, depende de salud de cada quien. En esa línea habría que analizar los efectos particulares de un objeto particular en un sujeto también particular. Y, más precisamente aún, en uno u otro momento de su vida, intentando estimar sus consecuencias futuras. En general, escribe Vaz Ferreira (t. XVI, p. 130), los grandes bebedores no llegan bien a la vejez.

Por este motivo, la cautela ante los excesos debiera imperar en los jóvenes, quienes bien podrían entusiasmarse por el consumo presente al ignorar sus nocivos efectos futuros. El diferimiento del efecto obliga a pensar en un futuro cuyos efectos no podrían medirse con precisión. Huelga entonces decidir sin certezas del futuro buscado, con el ideal de que no se dañe el hígado (t. V, p. 342), aún sin saber cómo, o cuándo puede dañarse. La imposibilidad de predecir el futuro, por ende, hiperboliza la responsabilidad de quien podría padecer el vino de distintos modos.

Esta preocupación se intensifica cuando refiere a una nación como Uruguay, la que Vaz Ferreira considera que se halla en la juventud de la vida. Dado su presente adolescente, ha de resguardarse de los vicios circundantes en la región. De ahí la necesidad de actuar con precaución, sin aislar del continente ni dejarse afectar del todo por la convulsión que impera en el resto del continente: «Yo no sé si ingerir alcohol es bueno alguna vez; pero sé que al que ha padecido largamente de *delirium tremens* no habrá que dárselo. Y la vida política de nuestro continente, y dentro de él la de nuestro país, ha sido eso: un *delirium tremens* de revoluciones y dictaduras» (t. XVIII, p. 49).

En ese sentido, si bien la obra de Vaz Ferreira se hace parte de los discursos de la élite liberal que insiste en la excepcionalidad de su país, su posición se sustraerá de la absoluta confianza en la continuidad del orden rescatado. Si se olvida la fragilidad de un cuerpo inmaduro, el propio orden democrático podría destruirse sin que otros países así lo causen. Vaz Ferreira cuestiona (t. XII, p. 131), en efecto, la existencia de cierta soberbia en Uruguay con respecto a las bondades del país. Frente a ese supuesto, insiste en el trabajo de una crítica que no se conforma con ninguna de las certezas previas, pues justamente el conformismo podría destruir los logros de los que se jactan los soberbios.

Es con ese gesto que podría crearse un vino saludable, sin método o voluntad que lo asegure. Ni con el mero deseo ni con la pura mezcla de los fermentos de una u otra levadura basta para alcanzar el particular vino que se requiere. Hay que aprender lentamente a mezclar para gestar algo más que una mezcla abierta al exterior. Contra un nacionalismo demasiado confiado en sí mismo, la apuesta de Vaz Ferreira es la de pensar con mayor cautela qué y cómo recibir del exterior: «El buen vino no se puede preparar en recipientes abiertos; en estos se produce, es cierto, un vino suave y alegre, para el consumo corriente; pero el de fondo, concentrado y fuerte, ese tiene que fermentar y condensarse en recipientes cerrados, con la resistencia y con el tiempo» (t. III, p. 101).

Las fronteras de la imitación

Se trata entonces de aprender a modular el contacto con el exterior en un país que Vaz Ferreira concibe como penetrado por *vecindades de frontera* (t. XXI, p. 488). El cierre de ellas parece impracticable y nocivo, puesto que la deseada democracia es impensable sin la previa nutrición de ese exterior tan ambivalente que requiere de unas y otras mediaciones de la historia europea que, para Vaz Ferreira, ha logrado desarrollar una cultura democrática de modo más adecuado que Latinoamérica.

Por este motivo, para Vaz Ferreira la pregunta no pasa por imitar o no a Europa, sino por cómo hacerlo. Según critica, en su país abundan los *transplantadores*. Dicho de otro modo, quienes, sin mediación alguna, buscan instalar instituciones y procedimientos exitosos en países ajenos, soslayando la pregunta por la adaptabilidad de soluciones pensadas para otras realidades. Ese torpe teoricismo marca la construcción del Uruguay moderno, y alcanza las instituciones que más interesan a nuestro autor. De acuerdo a lo que describe, las ideas liberales en política (t. III, p. 54), tal como algunos elementos pedagógicos provenientes de Francia (t. XII, p. 48) e Inglaterra (t. XXIV, p. 120), se han imitado directamente, sin la necesaria mediación, al punto de generar el descrédito de los *maestros locales* (t. XII, p. 78). Es decir, de quienes podrían haber pensado de otra forma y haber enseñado esas otras formas para redirigir los procesos políticos y pedagógicos. Contra ellos, la imitación de los modelos extranjeros ni siquiera se detiene cuando su ridiculez es evidente: «Hasta qué punto no será absurdo que tomando sin discernimiento libros de allá, tengamos nosotros que estudiar con el mismo detalle a Cariberto, Segisberto, Chilperico y Grontano, y a Bunequilda y a Fredegunda, y a saber por qué esta era aún más mala que aquella» (t. XXII, p. 148).

Esa imitación de prácticas y saberes es acompañada por lo que el autor llama *imitación negativa*. Esto es, el gesto de no hacer lo que no hacen los países imitados. El hábito de la imitación, de este

modo, se sitúa en lo más íntimo del país, el que ha imitado el carácter imitador que recorre a todo el continente.⁶ Cuando no hay chance de imitar a Europa, se imita lo más cercano, como si ante la ausencia del modelo europeo hubiese que buscar otra forma que copiar: «En mi ciudad son corrientes hechos de imitación a Buenos Aires: desde la manera de depilarse o de pintarse las mujeres, hasta tantos otros detalles de costumbres, como por ejemplo de los avisos fúnebres con el sobrenombre, etc. En hacer obelisco, creo que fuimos primero nosotros» (t. XI, p. 205).

Esa falta de originalidad lleva a que incluso los supuestos reconocimientos de la autenticidad pasen por la imitación de la mirada ajena. Por ejemplo, las danzas populares sudamericanas recién son aceptadas por la clase alta sudamericana, describe Vaz Ferreira, una vez que han ganado reputación en Europa. Por ello, asume que quienes caracterizan como simiesco al continente no se equivocan absolutamente en su diagnóstico. Un inventario de las instituciones de derecho y cultura, así como de las distintas modas, costumbres o diversiones importadas desde Estados Unidos y Europa pueden corroborar tan triste diagnóstico.

Sin embargo, Vaz Ferreira asume que esa caracterización se equivoca al desconsiderar las causas que han hecho necesaria la imitación para naciones que deben replicar los logros –que Vaz Ferreira no cesa, de modo problemático, de considerar superiores– de los países metropolitanos. La institución universitaria desde la que escribe Vaz Ferreira sería imposible sin algún tipo de imitación. De este modo, se presenta cierta interferencia de ideales entre el ideal de imitar instituciones y costumbres de la cultura superior y el ideal de la autenticidad, esto es, ser quien se es en lugar de imitar. La imitación que pudo ser saludable, en caso y grado, se ha transformado

⁶ A modo de ejemplo, Vaz Ferreira cuestiona (t. XI, p. 210) la creación de la literatura sudamericana de postguerra, dado que la guerra la padecen países de otros continentes.

en una imitación excesiva que termina impidiendo el desarrollo de quien imita (t. XI, p. 207).

La imitación, entonces, posee un carácter ambivalente, capaz de desplegar lo mejor y lo peor. Aprender a dirimir entre lo uno y lo otro deviene, según explicita, el problema más grave de América. La misión americana, por tanto, es la de construir una forma de imitación superior y noble a través de la preservación, estimulación y perfeccionamiento de ideales universales, desde una experiencia que no debe ni cerrarse a esos ideales ni transplantarlos, sino reinventarlos de manera novedosa. Existe mucho que imitar, pero siempre de modo inimitable. Por ejemplo (y esto es más que un ejemplo para las preocupaciones del autor), puede tomarse lo bueno de la educación griega (t. XXIV, p. 20) o moderna (t. XXII, p. 318). Por el carácter siempre parcial e infinito de la educación, puede combinarse más de un modelo y dar con una yuxtaposición cuyo carácter creativo reside en la singularidad de la mezcla y no en la supuesta originalidad de sus ingredientes.

La posición que ahí elabora no parece tan lejana, por cierto, a lo que otras tradiciones han denominado adaptación, antropofagia o transculturación. Sin suponer un dato previo a la imitación ni un modelo seguro por imitar, ha de dar el paso de la adopción a la adaptación (Acosta 2010, p. 101). La filosofía que debe forjar desde Latinoamérica es la que exige el mundo moderno y su multiplicidad de ideales, lo que permite preguntarnos si Latinoamérica no es, desde las tensiones descritas, más moderna que Europa. Desde un costado cuyo violento ingreso a la modernización reclama el reconocimiento de la interferencia de ideales, quizás su ética guarda silencio ante las condiciones latinoamericanas porque lo que piensa en términos universales no se aísla de la posición latinoamericana. Antes bien, arranca desde ella para pensar la universal situación de un mundo moderno que ha de asumir la interferencia de ideales que constituye el proceso mismo de modernización en Latinoamérica, mediante la crítica al fanatismo de lo propio, crítica que ha de sobreponer los límites de los valores europeos que busca adoptar.

El lugar cosmopolita

A partir de lo expuesto, resulta crucial pensar en la interferencia de ideales que Vaz Ferreira describe (t. X, p. 226) entre el patriotismo y el humanitarismo. Es decir, entre la afirmación del espacio local y su apertura al mundo, la que impide pensar lo primero al margen de lo segundo. En particular, puede destacarse cierto gesto cosmopolita en su reiterada defensa del derecho de cada cual a estar en el mundo, en el derecho a la tierra de habitación descrito como el derecho de estar, sin precio ni permiso, en el planeta donde se ha nacido (por ejemplo, t. XI, p. 235).

Esa propuesta emerge en torno al debate a la repartición de la tierra, ante el que Vaz Ferreira se distancia tanto de la crítica marxista de la propiedad privada como de la posición liberal que no asegura un lugar propio para vivir. Vaz Ferreira apuesta por que el derecho asegure un mínimo socialmente distribuido para el desarrollo individual de la vida en un espacio propio. En otros textos, de hecho, lo parafrasea como el derecho a estar (t. XII, p. 159). Sin ese mínimo derecho, asegura, no es seguro que se sobreviva. Y tampoco por cierto, que se viva, ya que el hombre es, según define (t. V, p. 21) habitante de la tierra. Sin el derecho a la tierra, que en un orden capitalista puede considerarse una propuesta utópica a la luz de la concepción de la utopía en su obra, parece imposible la convivencia moderna. De ahí que se trate del más fundamental de los derechos del hombre, y que su ausencia en la declaración universal de los derechos humanos le resulte inadmisible (t. XI, p. 334).

Pese a la irreductible condición política que esta última idea deja entrever, la importancia de tal derecho para Vaz Ferreira se ha identificado, de forma algo rápida, con el derecho económico a la vivienda (por ejemplo, Sara Vaz Ferreira 1982; Tani 2011). Sin desconocer esa dimensión, explícita en las opiniones del autor, creemos que puede releerse ese derecho universal a un lugar en el mundo ampliando el enfoque del habitar para pensar también un lugar en el cual compartir la existencia. Si se lo concibe de esa manera, el derecho a estar no solo se liga a habitar un pedazo de tierra, sino también a ser parte

de la nación que habita ese suelo y a tomar parte en sus asuntos. Las primeras formulaciones de Vaz Ferreira sobre el derecho a la tierra refieren (t. V, pp. 26, 35) al derecho a habitar la propia nación, e incluso a quedarse en ella (t. V, p. 60). En ese sentido, refiere la certeza de tener un lugar desde el que partir, sin importar si de ahí se sale. Por así decirlo, se identifica con la certeza de tener donde volver. Y que, quien llegue desde otro lado, no pueda ocupar, incondicionalmente, el espacio de aquel que ha partido.

En efecto, en las conferencias donde aborda el tema en 1918, expresa que la seguridad de ese derecho debiera limitarse a los miembros de la nación (t. V, p. 389). Sin embargo, cuando el autor retoma esa propuesta en textos posteriores (por ejemplo, t. XI, p. 235) borra esa referencia a la nación para pensar el más básico derecho del hombre como un derecho a estar en el mundo en el que ha nacido. Es difícil aventurarse con respecto a qué puede haber motivado esta modificación. Antes nos interesa pensar, con ese dato, cierta tentativa cosmopolita en un autor que reflexiona a partir de la crisis del universalismo europeo que acompaña las guerras mundiales, frente a las que no se refugia en una posición particularista. Al contrario, exacerbaba su posición cosmopolita a la hora de pensar la construcción de la localidad.

Se trata de pensar la necesidad de un lugar al que llegar, sin importar de cuál se ha partido. Y, con ello, de gestar una universalidad que no se contrapone a las particularidades ya existentes, puesto que pareciera recomponerse sin fin en la combinación de particularidades en movimiento. Esa dinámica abre siempre nuevas formas de vida cuya indeterminación no permite generar una universalidad concluyente. Se trata entonces de un universalismo que no resulta ni abstracto ni concreto, situado en esa tensión, abierta por la utopía de habitar en la interferencia de ideales que exige ser más patriota siendo más cosmopolita en un continente que solo ha podido construir sus patrias mediante la imitación cosmopolita.

De ahí la distancia de Vaz Ferreira ante las retóricas anticolonialistas que, en tantos casos, son tan lúcidas en el siglo xx latinoamericano. Pese a compartir –sin gran extensión, por cierto– la risa ante

la teoría de la inferioridad de las especies americanas (t. XXI, p. 413) y breves críticas a la política agresiva de Estados Unidos en Sudamérica (t. XI, p. 246), México y Panamá (t. III, p. 221), no contrapone su agresividad a una identidad previa por respetar, sino al cosmopolitismo que no ensalza la propia posición.

En Vaz Ferreira, el problema del colonialismo no es que niegue una identidad local previa a la imitación de los ideales europeos. Antes bien, lo que cuestiona es que la mirada colonialista deniegue la posibilidad de que localidades como las de Uruguay puedan transformarse sin un destino seguro. El colonialismo condena al continente a carecer de sus propias utopías de transformación de sí. Lo que pide entonces no es el derecho a seguir siendo quien supuestamente se era, sino a transformarse como las potencias metropolitanas asumen que pueden hacerlo. Su posición apela a quienes puedan valerse de los más nobles ideales para reconfigurar, más allá de toda identidad, la cultura por venir:

Qué saldrá de aquí, qué triunfará, no lo sabemos bien; vemos de todo; vemos, desde luego, en nuestro Continente cierta situación europea que en el medio del ambiente actual puede ser como injerto de aquel cáncer que encontraría en este ambiente el medio óptimo, la temperatura necesaria para prender; vemos, por otra parte, antecedentes, prácticas y sentimientos que luchan por todo eso: a final y al cabo tenemos en nuestro Continente, no solamente teorías, no solamente doctrinas, sino países, por ejemplo, que devuelven territorio por justicia, países que, tras de una victoria, formulan la máxima de que «la victoria no da derechos»; hombres, no solo pensadores, no solo escritores de libros, sino altamente colocados, que van por esos cambios. Podemos preguntarnos, pues, con esperanza –ya que no con certidumbre– qué será de América; y, sobre todo, debemos tener en cuenta que será de América lo que nosotros hagamos de ella. Entre tanto, si fuera para lo otro –y esta es la reflexión final sobre este punto– si fuera para lo otro, indudablemente América no valdría la pena (t. XXII, p. 157).

Un vino de muchos suelos

Es claro que «lo otro» allí no significa lo extranjero, sino la supresión del contacto con lo que el nacionalismo considera extranjero. Es solo gracias a tales encuentros que puede generarse cierta cultura cuya americana vitalidad radica en su siempre incierta apertura. Esa ley cosmopolita de la imitación es la que posibilita, para Vaz Ferreira, un trabajo teórico que se inserta en Latinoamérica en tanto asume las tensiones de su historia, y no porque sus intenciones u objetos sean más o menos latinoamericanos.

En ese marco, Vaz Ferreira otorga una lúcida respuesta ante la posterior pregunta, relativa a la alternativa de construir una filosofía nacional en el continente:

El que deliberadamente se proponga, sea personalmente, sea haciendo programas y planes de enseñanza, hacer, por ejemplo, ciencia uruguaya, ciencia argentina o ciencia brasileña; el que procure indicar cuáles deben ser los caracteres de esa ciencia, me refiero a movimientos que en estos momentos existen, están dominando en ciertos países, cuyo examen es de actualidad, el que así pensara hace, a mi juicio, un argumento tan absurdo como el que haría un hombre que razonara así: «yo debo ser como soy; soy rubio, por consiguiente debo teñirme el cabello y el bigote de rubio». Precisamente, la manera de ser como es, es no preocuparse de ser como es, es dejarse ser; la ciencia sale sola como debe salir (t. XXII, p. 154).

El vino que ha de surgir de una cultura, por tanto no destaca por ser propio, sino que resulta propio por haber madurado en sus tensiones, hallando el sabor de lo circundante sin que su finalidad haya sido la de transmitir esa nota. Al escribir cuando el desafío es que exista en Latinoamérica la filosofía, antes que una filosofía representativa de la identidad latinoamericana –como buscan hacerlo Roig y algunos de sus contemporáneos–, Vaz Ferreira sostiene que el trazo entre pensamiento y lugar refiere implícitamente al espacio desde donde se parte, antes que explícitamente al espacio al que se llega.

Gracias a la invención del vino que trasciende cualquier suelo, el suelo de donde se toma el vino no deja de transformarse. Por ello, Vaz Ferreira cierra el texto que Roig cita reiterando la imagen del vino con una curiosa salvedad:

Un hombre fabricaba la levadura más rica y al mismo tiempo hizo vino con ella. El vino salió agrio, amargo, tóxico; dejémosle y utilicemos la levadura; la levadura para pensar de Nietzsche es incomparablemente rica. Solo una salvedad hay que hacer, y es que ese fermento para gente intelectualizada y «libreada» es como aquellos fermentos que necesitan líquidos, caldos complicados y artificiales: una cultura (t. XX, p. 261).

Ante la mediación de la cultura, la conexión que podía imaginarse como natural con el suelo deviene siempre indirecta, de modo que la cultura latinoamericana ha de nutrirse de más de un suelo. Por haber conocido el vino antes que el proceso para realizarlo, la cultura latinoamericana habría de valerse de fines ajenos desde sus propios medios, y así instalarse en el espacio de la herencia de la Europa latina que lo constituye y excede. Mientras Roig plantea la necesidad de producir vino a partir de una cultura ya determinada, Vaz Ferreira deposita su atención en el fermento que pudiese generar el vino en una cultura de límites siempre difusos. He ahí la utopía de la siempre inestable cultura latinoamericana por venir.

El vino latinoamericano resulta así una criatura algo monstruosa, se enriquece por carecer de suelo y se nutre de todos los suelos productivos. De manera sinuosa, se da la vida a sí mediante una energía ajena, proveniente de múltiples fuentes. Pensando desde un espacio que entonces carece de una tradición y disciplina filosófica reconocida como tal, no puede prescindir de la filosofía europea ni limitarse a sus disputas, ni mucho menos exponerse a su indiscriminada recepción hasta perder la opción de configurar, gracias a algunas mediaciones estratégicas que caracterizan la infinita recepción, el pensamiento. De este modo, quien piensa desde Latinoamérica debe

valerse de su apertura para crear lo que podría ser impensado en los centros metropolitanos:

Es capital para los países que se encuentran en las condiciones nuestras absorber cultura de diferentes países, procurar asimilar las diferentes almas para que, de la relación de unas y otras salga lo mejor... y, desde este punto de vista, podemos hasta obtener con respecto a esos países, en cierto modo, una superioridad. La estrechez de espíritu, la estrechez de cultura, la ignorancia de otras almas y de otros modos de sentir que se observa en los mismos habitantes de los países europeos, puede desaparecer o atenuarse; y podemos, por consiguiente, ser desde cierto punto de vista superiores a nuestros modelos como lo somos –y lo demostraría aquí si fuera el lugar– en ciertas manifestaciones del pensamiento (t. XXI, p. 439).

Por su ausencia de conexión con un origen pleno, poco sentido tiene para la intelectualidad sudamericana el recurso hacia un eventual tronco. Desde un problemático cosmopolitismo liberal que deniega la existencia de tradiciones culturales indígenas, para Vaz Ferreira la cultura latinoamericana ha de establecerse sin raíz.⁷ De hecho, se vale de la reiterada imagen del árbol y la cultura para graficar la sudamericana como una rama del árbol europeo. Mientras el árbol europeo logra absorber directamente los jugos de la tierra que representa la cultura clásica, la rama sudamericana recién puede absorber tal savia por la mediación del tronco europeo. Y, con ello, crear lo nuevo.

La imposibilidad de la autosuficiencia abre así incontables caminos al brebaje ajeno que permite el florecimiento propio, con la libertad que otorga la indeterminación de quien no tiene una raíz que de-

⁷ Valga sostener, aunque sea en una nota al pie, que para cuestionar el eurocentrismo en el que cae Vaz Ferreira no habría que suponer el retorno a una raíz que sí existiera, sino la posibilidad de instalar también a las tradiciones indígenas dentro de la indeterminación cosmopolita. Dicho de modo más breve, el límite de Vaz Ferreira está en excluir a la cultura prehispánica del cosmopolitismo, lo cual exige entonces un cosmopolitismo más amplio que el suyo. Y puede que su filosofía sea de utilidad para avanzar en esa tentativa.

termine su suelo. Pareciera, entonces, que el tronco puede consumir de distintas aguas sin jamás embriagarse. En particular, al considerar que debe beberse de distintos troncos, que son múltiples las tradiciones desde las cuales forjar la posición en la que se pueda cribar qué y cómo imitar, hasta superar cualquier modelo dado de antemano:

se nos hace un poco indirecta, un poco excesiva, un poco ambiciosa nuestra tentación de ir a absorber directamente de aquellas capas primitivas, los jugos que nutrieron el tronco. Nuestra tarea es demasiado grande, tanto más cuanto que somos ramas de muchos troncos –y aquí falla la comparación:– debemos tratar de ser ramas de muchos troncos, debemos absorber muchas culturas diferentes; y esto es lo que hace precisamente las ventajas de nuestra situación, lo que quizá haga nuestras ventajas sobre nuestras mismas culturas madres, cuando hayamos pasado decisivamente de civilizados a civilizadores (t. XXI, p. 428).

Huelga remarcar la rareza de una rama que circula nutriéndose de uno y otro tronco, cuya vitalidad depende de aquel incesante traslado. El ideal de la nueva cultura latinoamericana pasa por la construcción de una heterogénea y siempre frágil unidad entre las imitaciones. Y puede que esa utopía no solo permita releer críticamente el esencialismo humanista que recorre buena parte de la historia de los debates filosóficos por la identidad cultural en Latinoamérica en el siglo xx, como en las obras de los ya mencionados Ardao o Roig, sino quizás también reorientar esas preguntas para forjar, más allá de cualquier figura determinada del héroe o la libertad, incluyendo las de Vaz Ferreira y su retórica humanista de los valores, las utopías para lo que venga.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, YAMANDÚ (2010). *Pensamiento uruguayo. Estudios latinoamericanos de filosofía de la práctica e historia de las ideas*. Montevideo: Nordan.

- ANDREOLI, MIGUEL (2008). «Prefacio». En Carlos Vaz Ferreira, *Sobre moral y la cuestión social*. Montevideo: Universidad de la República.
- ARDAO, ARTURO (1961). *Introducción a Vaz Ferreira*. Montevideo: Barreiro y Ramo.
- FIELBAUM, ALEJANDRO S. (2013). «Filosofía sin menos. El pensamiento de Carlos Vaz Ferreira como posible estética del modernismo», tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile.
- MATO, CARLOS (1995). *Pensamiento uruguayo. La época de Carlos Vaz Ferreira*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- ROIG, ARTURO ANDRÉS (1972). «Elaboremos nuestro propio vino». *Cuadernos de Marcha*, n.º 63, pp. 7-8.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO (2006). *Facundo*. Buenos Aires: Colihue.
- TANI, RUBÉN (2011). *Pensamiento y utopía en Uruguay. Varela, Rodó, Figari, Piria, Vaz Ferreira y Ardao*. Montevideo: HUM.
- VAZ FERREIRA, CARLOS (1963). *Obras completas*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay.
- VAZ FERREIRA, SARA (1982). «Un enfoque de Vaz Ferreira sobre el problema social». En *Sobre Carlos Vaz Ferreira*. Montevideo: s. e.

Macunaíma: la epopeya negativa de Mário de Andrade¹

Bruna Della Torre

Tupi or not Tupi: that is the question.

Oswald de Andrade: *Manifiesto antropófago*

Macunaíma, el héroe del que puede considerarse el libro más representativo del modernismo brasileño, nació en «las puras honduras de la Selva-Espesa», en la parte venezolana de la Amazonia, «una criatura fea», «hijo del miedo de la noche» (Andrade 1979, p. 3), un niño sin padre. Este héroe, como lo indica el subtítulo del libro, no tiene carácter. Pero la etimología de la palabra que lo nombra indica: Macunaíma es el gran malvado. Malo y sin carácter, ¿cómo podría ser él «el héroe de los nuestros»? (Andrade 1979, p. 112).

Macunaíma, el héroe sin ningún carácter es el producto de una serie de investigaciones que Mário de Andrade emprendió durante la primera parte de la década de 1920 en relación con la cultura brasileña.²

¹ Traducido por Pablo Moronta.

² Me refiero aquí, además de las investigaciones bibliográficas de Mário de Andrade, a los viajes que hizo de «descubrimiento de Brasil» en los que se delinea el perfil del «turista aprendiz», fotógrafo, etnógrafo y folclorista. En 1924, Mário de Andrade viaja con Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars y Olívia Guedes Penteado,

A pesar de haberse escrito en seis días, en un instante de inspiración, según la declaración de Mário de Andrade, la obra conjuga una serie de narrativas populares y mitos indígenas que Mário recogió en ese periodo. Ese gran esfuerzo de investigación culminó en una historia única, que continúa intrigando a sus lectores del siglo xxi. ¿Qué es lo que todavía puede decirnos *Macunaíma*? ¿Qué cuestiones, que preocuparon a los modernistas, todavía nos son pertinentes?

Las principales interpretaciones del libro escrito por Mário de Andrade, referencias hasta hoy para el debate sobre este asunto en Brasil, son de Antonio Candido (2004; 2008) y Gilda de Mello e Souza (2003). Se dan en clave de «formación», o sea, la historia de *Macunaíma* es interpretada con la mirada puesta en el problema de la formación nacional que orientó a gran parte de la literatura periférica en los siglos xix y parte del xx. Para Antonio Candido (2004), el libro de Mário de Andrade sería una «novela picaresca» (p. 22) y marcaría una «des-represión localista» (Candido 2008, p. 127). A partir de allí «nuestras deficiencias, supuestas o reales, son reinterpretadas como superioridades» (Candido 2008, p. 127). *Macunaíma* sería el representante, el símbolo, del «mundo sin culpa» que marcaría la dialéctica del malandrínaje, la oscilación entre la esfera del orden y la del desorden, que vendría a transformarse en el rasgo principal de la formación de la sociedad brasileña. La interpretación de Mello e Souza (2003) es menos optimista que la de Antonio Candido. Según la autora, *Macunaíma* está marcada

la mecenazgo del modernismo paulista, a las ciudades históricas de Minas Gerais. En 1927, un año antes de la publicación de *Macunaíma*, Mário de Andrade emprende un viaje al Amazonas registrado en su diario del *Turista aprendiz*. Mário visita «los estados de Amazonas y de Pará, llega a Porto Velho, a Iquitos, en Perú, y a la frontera con Bolivia. Va y vuelve a vapor, con escalas en los principales puertos; a bordo de embarcaciones típicas de la región, navega los grandes ríos, Igapós, Igarapés; toma un tren de la empresa Madeira-Mamoré» (Lopez 2005, p. 139). Podemos considerar a Mário de Andrade, tal vez, como el modernista que más investigó Brasil de manera sistemática, buscando en el material etnográfico, comprendido aquí en un sentido amplio, el sustrato que ganaría forma artística. En este sentido, Mário se aproxima a alguien como José de Alencar, quien, especialmente en novelas regionalistas como *O Sertanejo*, toma como base una investigación intensa sobre prácticas y canciones populares, como por ejemplo *Bumba-meu-Boi*. Esta última sería, según muestra Gilda de Mello e Souza, central para la construcción de *Macunaíma* (Mello e Souza 2003, p. 16).

por una ambigüedad que la hace ambivalente e indeterminada con relación al problema de la formación nacional. El libro estaría acentuado por una contradicción –la fidelidad a Brasil y a Europa–, en la que el héroe queda prisionero, que no se resuelve de manera positiva al final del libro. Retomaré la interpretación de Mello e Souza más adelante. Mi propuesta en el presente texto es dialogar con estos autores, con el objetivo de proponer –por medio de sus reflexiones– una lectura de *Macunaíma* que vaya más allá del problema de la formación nacional. Se trata de contrastar Macunaíma con su pariente literario más cercano en Brasil: Peri, personaje del romántico José de Alencar (1958), para contestar la idea de que *Macunaíma* sería una novela, o, incluso, una novela de formación. Como la figura del mito cumple un papel estructurador en la narrativa, la idea es proponer que la obra de Mário de Andrade es una epopeya negativa, cuyo héroe configura el rechazo mismo a la construcción de una identidad nacional.

Macunaíma es la historia de un héroe muy peculiar. La trama del libro es relativamente simple. El héroe nace y crece en la selva amazónica. Al matar a una hembra parida, descubre que mató a su propia madre y sale por el mundo con los hermanos. Luego, Macunaíma conoce a Ci, la madre de la selva, reina de las Icamibas (indias amazónicas), de quien se enamora y con quien tiene un hijo que luego fallece, junto con la madre. De esta queda apenas un recuerdo: la piedra muiraquitán, que Macunaíma cuelga en su labio, pero que acaba perdiendo en la orilla de un río. La piedra es comida por una tortuga, la cual es vendida al Gigante Venceslao Pietro Pietra, el gigante Piaíma. Macunaíma va a São Paulo a intentar recuperar la piedra del gigante y, después de una serie de desventuras, consigue recuperarla. Al volver a casa, Macunaíma sufre la venganza de Vei, la Sol, a quien le había prometido desposar a una de sus hijas, pero a la que traicionó por querer juguetear con una portuguesa. Las oleadas de calor de Vei impelen a Macunaíma a tirarse a una laguna, donde lo aguardan las pirañas, que lo despedazan. Macunaíma pierde finalmente su piedra preciosa y sube a los cielos, transformándose en la Osa Mayor.

Macunaíma es un «héroe sin ningún carácter». Esa caracterización puede asumir dos sentidos.³ En primer lugar, se dice de alguien que no tiene carácter porque no tiene moral, no es capaz de obedecer reglas ni de tener sentido del deber. Macunaíma mata a la propia madre, roba, miente, engaña a los propios hermanos, obedece inmediatamente a todos sus deseos sexuales, es traicionero, etc. No tiene carácter porque desconoce cualquier tipo de conciencia de obligación. Pero, al mismo tiempo, «no tener carácter» significa una falta de características definidoras de la personalidad. Macunaíma cambia de raza a lo largo del libro, recorre las tres razas que compondrían al pueblo brasileño, blanco, negro, indígena. Él es, al mismo tiempo, precoz sexualmente y atrasado para hablar: cuando era niño, la única cosa que era capaz de decir es: «¡Ay! Qué flojera....». Tiene cuerpo de hombre y cabeza de niño. El que la jutía le tirara encima «caldo envenenado de guacamole» hizo que Macunaíma se fuera «enderezando, creciendo, fortificando y [que] se pus[iera] del tamaño de un hombre tronchudo. Pero la cabeza sin mojar quedó para siempre ñata y con la carita singraciada de guachochico» (Andrade 1979, p. 10). La imagen de un cuerpo adulto con la cabeza diminuta sería inmortalizada por el famoso cuadro «Abaporu», de Tarsila do Amaral. Mário y Tarsila movilizan críticamente la idea de que los salvajes, como Macunaíma, parecerían hombres, pero pensaría como niños, según lo que creían los jesuitas.⁴

³ La ambigua falta de carácter, presente en *Macunaíma*, puede encontrarse también en otra novela del modernismo: *Der Mann ohne Eigenschaften* o *El hombre sin atributos* de Robert Musil, publicado entre 1930 y 1943. La palabra *Eigenschaften*, en alemán, tiene dos sentidos, puede designar tanto «características» como «atributos», manteniendo el doble sentido común en la expresión «sin carácter». Aunque los romances sean muy diferentes entre sí, la falta de características definidoras del hombre moderno, su pérdida de identidad, parece ser un diagnóstico común que orienta los dos libros, demostrando cómo a veces una lectura que privilegie apenas las condiciones locales de producción de una novela, sea en Austria o en Brasil, puede perjudicar una comprensión más global de la misma.

⁴ Mário y Oswald de Andrade estaban familiarizados no solo con los textos de los jesuitas, los que aparecen diversas veces en su obra, sino también con las teorías del psicoanálisis y de la antropología sobre el pensamiento primitivo. Todo ese material aparece en el «Manifiesto antropófago», sometido a la deformación del montaje: ya

El libro de Mário de Andrade nos enfrenta a un enigma. El collage de una serie de elementos de la cultura brasileña, sumados a *Vom Roraima zum Orinoco*, libro de Theodor Koch-Grünberg sobre leyendas y mitos de los indios taulepange y arecuná, del que extrae un sinnúmero de temas para el libro,⁵ incluyendo el nombre «Macunaíma», el gran malvado, parece sugerir que la falta de carácter del héroe resulta de la propia falta de identidad del país. Esa lectura de la realidad nacional, hecha a partir de la mezcla de razas y culturas, sería heredada por los llamados «intérpretes de Brasil»,⁶ que pasarían la década de 1930 intentando definir en qué, a fin de cuentas, radicaba la particularidad brasileña. Es en esa dirección que caminan las interpretaciones corrientes sobre el libro. Pero es el propio Mário de Andrade el que sugiere otro camino:

sea la teoría de la sublimación de Freud («Lo que se da no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropofágico»), su teoría sobre el tótem y el tabú («La transfiguración del Tabú en tótem. Antropofagia»), ya sea en lo que hoy atribuimos a la antropología o a la etnología, conocimiento de las culturas indígenas («Y la mentalidad pre-lógica para que el señor Lévy-Bruhl estudie») (Andrade 2008, pp. 175-180).

⁵ Según Telê de Ancona Lopez, «el año 1926 puede considerarse como el año de la adquisición de cuatro volúmenes de la obra de Koch-Grünberg y de la lectura, así como del inicio de la creación de *Macunaíma*, en los márgenes del segundo volumen de *Vom Roraima zum Orinoco: Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianer*. Es posible, por lo tanto, que haya comprado la obra completa en cinco volúmenes, de la que el cuarto desapareció, o reunido, como consiguiera, los volúmenes que continuaron en sus estantes: v. I, edición de Berlín, Dietrich Reimer, 1917; II, Stuttgart, Strecken und Schröder, 1924; v. III y V, de esta última editora, ambos en 1923» (Lopez 1972, p. 136).

⁶ Me refiero, aquí, a las obras *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, y *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Ambas discuten las consecuencias de la colonización de explotación y del mestizaje en la formación de la cultura brasileña. Sumadas a la obra de Caio Prado Júnior, *Formação do Brasil Contemporâneo*, de impulso marxista, esas obras forman la triada de los llamados «intérpretes de Brasil» que, por primera vez, construyen una reflexión sistemática sobre su formación. Sin embargo, es importante destacar, como veremos con *Macunaíma*, que el movimiento de reflexionar sobre la formación brasileña e «invertir la lógica» al demostrar cómo nuestras diferencias con relación a Europa podrían ser sinónimos de fuerza y originalidad, y no apenas de «faltas», nace del esfuerzo de la primera generación modernista, compuesta principalmente por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Mafatti y Menotti del Picchia o, como también eran conocidos, el famoso «grupo de los cinco» de la década de 1920.

No se puede decir que el protagonista de este libro, al que extrae de la obra del alemán Koch Grünberg, sea el Brasil. Es tan o más venezolano como nuestro y desconoce la estupidez de las fronteras para detenerse en la «tierra de los ingleses», como llama Macunaíma a la Guayana inglesa. El hecho de que el protagonista del libro no sea absolutamente brasileño me agrada muchísimo. Me ensancha el pecho en forma, cosa que antiguamente los hombres expresaban mediante el difundido «me llena los ojos de lágrimas» (Andrade 1979, p. 229).

En otra ocasión incluso, en relación con la propuesta de 1930 de traducción de *Macunaíma* al inglés, Mário afirma que

tal vez Macunaíma gane en inglés porque muy secretamente lo que me parece es que la sátira, además de aplicable al brasileño en general, y de que muestra algunos aspectos característicos, escondiendo –sistemáticamente– los aspectos buenos, siempre me pareció una sátira con un nivel de universalidad aplicable al hombre contemporáneo, principalmente bajo el punto de vista de ese desganado ir yendo, de esas nociones morales creadas en el momento en que se las va a realizar, que siento y veo tanto en el hombre de ahora. (Andrade 1979, pp. 318-319).

Comprender, por lo tanto, en qué consistiría ese proyecto de Mário de Andrade podría ayudarnos a reflexionar un poco más sobre quién es ese héroe de nuestra gente y sobre por qué sus características no parecen, a primera vista, muy inspiradoras. Pero, antes, es menester citar un antecedente importante de la obra.

Peri, el primo pobre de Macunaíma

La literatura brasileña, como se sabe, se constituyó sobre fuerte presión. Como si no bastara la búsqueda de autonomía, que imponía la necesidad de separarse de la literatura portuguesa, de la que era una

ramificación, había otra cosa que le pesaba: su compromiso con la construcción nacional. Durante mucho tiempo «literatura» fue, por eso, un sustantivo «transitivo» en Brasil. Fue «literatura empeñada» (Candido 2006, p. 28), «literatura como misión» (Sevcenko 2003). La formación del país, su cultura y sus peculiaridades operaban como criterio de unificación y referencia para las obras de arte.⁷ El Indianismo y el Regionalismo del siglo XIX buscaron elevar al indígena y a lo local como aquello que era «de hecho» brasileño, considerando a todo lo demás como cosmopolitismo e importación.⁸ La novela parecía tener la misma función que cumplió en el inicio de la era burguesa en Europa, o sea, condensar las experiencias nacionales, reforzando sus «comunidades imaginadas» (Anderson 1993).

En este sentido, la novela latinoamericana del siglo XIX reinventó la unificación de sus naciones y adaptó los temas burgueses, como por ejemplo el tema del casamiento, a la realidad local. Esa forma de la novela burguesa aclimatada a América Latina resultó en una serie de historias de amor, en las que la temática muchas veces fue el casamiento desigual. Sumergida en el color local, esa desigualdad no era de títulos ni económica, sino más bien racial.⁹ Este es el tema de *El Guaraní*: el amor imposible entre Ceci, la heroína romántica,

⁷ No es por otra razón que el debate sobre el compromiso que causó tanto furor en la Europa del siglo XX, promovido por autores como Georg Lukács, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno y otros, nunca se pudo adecuar *ipsis litteris* al caso brasileño. Aunque la razón del compromiso no haya sido el socialismo, durante el siglo XIX y hasta la mitad del XX, el criterio de valor se amparaba en el carácter representativo de la nacionalidad de las obras literarias. Ese nacionalismo podía ser y fue, en diversos casos, nacionalismo crítico, pero siempre empeñado.

⁸ Sobre esto, Süsskind (1990) afirma: «En parte, en el caso de la búsqueda del momento exacto del origen de una literatura con características peculiares en Brasil, no se trata apenas de un deseo de investigación crítica o de reafirmación del nativismo, sino también de una especie de *cumbres* de las que se valen los escritores e historiadores para, ante la dificultad de remontar con exactitud a las posibles raíces o al marco de “descubrimiento de la realidad o recuperación de una posición idealmente pre portuguesa”, sugerirse a ellos mismos y a su propia generación como agentes privilegiados de esa retomada o de una verdadera fundación artística de la nacionalidad y de una historia de la literatura nacional» (Süsskind 1990, 16).

⁹ Esa misma característica está presente en otras novelas de Alencar como *Iracema*, la «India de los labios de miel», cuyo nombre es un anagrama de América.

rubia, clara y de ojos azules, hija del portugués Don Antonio de Mariz, y Peri, el noble indio guaraní. El amor interracial aparece como deseo de unión de dos elementos pre-nacionales: la hija del portugués y el indio que es hijo de la libertad. El indianismo romántico de Alencar no elige al indio, como quisiera el sentido común, como modelo de nacionalidad. Al contrario, lo que se transmuta en la metáfora, en el deseo de formación de la nación, es la alianza entre el indio, que no es noble de nacimiento sino de carácter, y la heroína romántica. Según destaca Doris Sommer, «el amor sexual se hace metáfora para la vida en sociedad, para las relaciones comerciales de libre intercambio y para la naturaleza en general» (Sommer 2009, p. 320). La base del sentimiento de nacionalidad de la «novela-nación» (Sommer 2009, p. 320) no sería, en este ámbito, algo abstracto. Residiría, antes que nada, en el vínculo afectivo explorado por la narrativa. Pero, ¿quién es ese indio que es elevado a héroe y cuáles son las condiciones para eso?

La novela se desarrolla alrededor del amor entre el indio Peri y Ceci, hija del hidalgo Don Antonio de Mariz, quien había participado de la fundación de Rio de Janeiro en 1567 y que había decidido quedarse en el país, en las tierras adyacentes al Río Paquequer. Peri es el protector de Ceci. Después de un incidente, Don Antonio de Mariz entra en guerra con la tribu Aimoré, una tribu antropófaga. Para salvar a Ceci y a su familia, Peri toma veneno e intenta que los Aimoré lo capturen y lo devoren para, así, envenenarlos con su propia carne. El coraje de Peri y su capacidad de sacrificio son resaltados a partir de ese episodio. Peri toma un antídoto y se salva, pero las tierras de Don Antonio de Mariz permanecen bajo ataque. A pedido del padre de Ceci, Peri se convierte al cristianismo y huye con ella hacia la selva, mientras los otros mueren en la guerra. El libro termina con una especie de diluvio, del que los amantes escapan, de manera provisoria, en una canoa improvisada por Peri con un tronco de árbol, pero permanecen a la deriva.

Peri tiene varios de los rasgos del héroe romántico inspirado en el amor cortesano medieval. A pesar de que es un indio, y por eso no

posee ningún título, él tiene muchas características de un noble, y su amor por Ceci es profundamente cortesano. Él es capaz de sacrificio, de lucha y de superar los diversos obstáculos impuestos no solo por la naturaleza, sino también por las amenazas sociales. Peri salva a Ceci de una avalancha de piedras y de otro personaje que quiere raptarla. Aunque las novelas de Alencar estén asociadas al indianismo romántico y Peri sea retratado como un noble, no todos los indios de la novela de Alencar aparecen como el «buen salvaje» rousseauiano. Los indios aimorés, antropófagos, le sirven de contrapunto a la nobleza de Peri y no contribuyen, en absoluto, con la alianza central del libro entre Ceci y Peri. Según observa Doris Sommer, la pareja interracial romántica y el deseo sexual aparecen como alegoría para la fundación del nacionalismo. Ese indio emblanquecido y europeizado fue una figura corriente del romanticismo brasileño porque fue un intento de asimilar desde arriba, a partir del punto de vista del colonizador, la realidad local que parecía colocar trabas al proceso de desarrollo del país como una civilización burguesa occidental.

El Guaraní es una novela poco convincente, dominada por el deseo de demostrar que éramos, como los europeos, capaces de hacer literatura, adaptando la novela a una estructura social que le era ajena. Ese carácter de misión habría reprimido la capacidad de vuelo de autores importantes, como es el caso de José de Alencar. Además, la unificación nacional rebelde, sin un contrapunto en la realidad –después de todo, como es sabido, la independencia de Brasil fue proclamada por Don Pedro I, hijo del rey de Portugal– dificulta el esfuerzo literario de construcción de la idea de nación. Ante la falta de un héroe como Otto von Bismarck y la imposibilidad de elevar a la categoría de héroe a un portugués como símbolo de la nación, los románticos fueron a buscar el mito fundador de la nación, en una visión idealizada del pasado –una «unión» entre el indio y el portugués que, en realidad, se dio llena de violencia.

Macunaíma, en su original, contenía dos dedicatorias: a Paulo Prado, autor de «Retrato de Brasil», uno de los primeros ensayos de interpretación de Brasil, impregnado de una visión profundamente

pesimista de la historia, marcada por la lujuria, la codicia y la tristeza; y a José de Alencar. De Paulo Prado, *Macunaíma* hereda el pesimismo con relación a las posibilidades de formación de la cultura brasileña.¹⁰ La dedicatoria a José de Alencar, sin embargo, fue borrada por Mário de Andrade en un intento, tal vez, por esconder las raíces infames de su *Macunaíma*, libro modernista cuyo parentesco remite al romanticismo indianista y a su primo pobre, el indio Peri. ¿Es *Macunaíma*, entonces, un antihéroe romántico? ¿Una sátira del indianismo, pero, aun así, un afluente de este? ¿*Macunaíma* es un romance de formación nacional como *El Guaraní* de Alencar?

Perfil de Macunaíma

Algunos episodios nos ayudan a trazar ese perfil «sin carácter» de Macunaíma. Entonces, antes de que pensemos su relación con el indio romántico idealizado, cuya mayor expresión es Peri, veamos cómo se delinea el héroe de Mário de Andrade.

Macunaíma se niega a entrar al orden de lo simbólico, se niega a hablar. Con más de seis años, la única frase que le satisface formular es: «¡Ay! Qué flojera...» (Andrade 1979, p. 3). Pero, el desarrollo atrasado del habla es compensado por la viveza con que trata al dinero y las mujeres: «Vivía echadote, pero si olía a dinero, Macunaíma andaba a

¹⁰ De acuerdo con Gilda de Mello e Souza, «*Macunaíma* se inscribe en esa genealogía dialógica [de la novela de caballería, de la Búsqueda del Santo Grial, de la búsqueda del objeto mágico basado en la duplicidad, en la ambivalencia y en la ambigüedad] y representa el punto extremo de un conflicto cuya acción se proyecta en dos planos simultáneos, ya no el del amor y el de la guerra, sino el de la atracción de Europa y de la fidelidad a Brasil» (Mello e Souza 2003, p. 80). Por lo tanto, *Macunaíma* padecería de un cierto pesimismo, pues el libro, en el que una serie de problemas y aspectos de la cultura brasileña son satirizados, ofrece más preguntas, relacionadas con el destino del problema de la formación del país y de la cultura brasileña, que respuestas, y sin ninguna solución a la vista. El episodio de Vei, la Sol, en el que Macunaíma promete casarse con una de sus hijas (que representarían a las nuevas civilizaciones de América) y traiciona su promesa, acostándose con una portuguesa, sería, según el argumento de la crítica, bastante ilustrativo de esa atracción por Europa que no conseguimos evitar.

tatas pa ganarse un mango» (Andrade 1979, p. 3). Además, cuando iba a bañarse con la familia al río, se zambullía «y las mujeres bullían con gritos cascabeleros por culpa de las jaibas dizque allegadas a las aguas dulces de por allá» (Andrade 1979, p. 3). La falta del habla no se traduce en falta de inteligencia, pues el héroe es «inteligente» y «travieso» y usa su astucia para «juguetejar» con las mujeres, ganar dinero y huir de sus enemigos.

La caracterización inicial de Macunaíma, por lo tanto, atribuye a él tres características principales: pereza, sexualidad y astucia. A primera vista, estos parecen rasgos brasileños; solo hay que pensar en la fama de pueblo fiestero y en las orgías del carnaval, que constituyen la propaganda del país en el mundo. Sin embargo, la pereza y la sexualidad, que fluyen libremente en el libro, no aparecen como un aspecto de, digamos, la deshonestidad de Macunaíma.

Mário de Andrade, como el autor de vanguardia que era, compartía con su espíritu la percepción de que la cultura occidental en su totalidad estaría en crisis, viviría una especie de malestar, proveniente del exceso de represiones que la civilización le habría impuesto al hombre, según lo expuesto por Freud, a quien Mário de Andrade había leído. Como es sabido, una de las soluciones para esa crisis era el primitivismo, el cual Mário de Andrade encontraba, de primera mano, en Brasil. Así, dice nuestro autor

Tampoco aprecio la civilización y menos aún creo en ella. [...] Mi mayor deseo es vivir lejos de la civilización, en la orilla del norte del Brasil, entre la gente inulta del pueblo. Mi mayor señal de espiritualidad es odiar el trabajo tal como él es concebido, semanal y con tantas horas diarias en las llamadas civilizaciones «cristianas» (en Mello e Souza 1979, pp. 39-40).

El primitivismo, en este caso, tiene sentido constructivo e inaugural. El propio Mário de Andrade, afirmó: «Yo sé que soy primitivo, pero ya dije en qué sentido lo soy. Soy primitivo porque soy individuo de una etapa que está comenzando» (Fonseca 2003-2004, p. 123). Oswald de

Andrade se aproximaría al diagnóstico de Mário: «En Brasil, civilización y cultura andan a las patadas. De la civilización nos dejamos caer sobre lo peor. Y de la cultura que hace cuatro siglos busca darnos un carácter de pueblo lírico, cordial y estoico destruimos implacablemente las sobras, liquidando al indio, sofisticando al negro y monogamizando al portugués» (Andrade 1992, pp. 203-204).¹¹

Consideradas desde esa óptica, la sexualidad vibrante y la pereza de Macunaíma pueden interpretarse no como la falta de cualidades morales, sino como el síntoma de la ausencia de la paralización que había alcanzado la civilización europea y con relación a la cual el primitivismo estaría un paso adelante. Esas cualidades no parecen empujarlo hacia el campo de los antihéroes, pues Mário de Andrade las retrata como positivas.

Sin embargo, no son solo esas las características del héroe. Macunaíma viola a Ci, la madre de la selva, con la ayuda de los hermanos:

Los manos acudieron y agarraron a Ci. Maanape trenzó los brazos de ella por detrás mientras Yigué con la murucú le daba un macanazo en el coco. Y la icamiaba cayó sin auxilio sobre los helechos de la sotoselva. Cuando quedó bien inmóvil, Macuaníma se acercó y jugueteó con la Madre de las Matas. Vinieron entonces muchos capaicos mucho guacamayo-rojo tuíes guaros pericos, mucho papagayo a saludar a Macunaíma, el nuevo Emperador de la Selva-Espesa (Andrade 1979, p. 12).

Las travesuras de Macunaíma no lo hacen apenas simpático, sino que exhiben diversos aspectos de violencia que permiten, así, matizar la idea de que sería un héroe modelo del primitivismo, la alegoría de Brasil, solución para una sociedad europea decadente, al contrario de lo que sucede con Peri. En otros momentos, Macunaíma roba comida de los hermanos, roba las mujeres de Yigué, traiiona a los hermanos, justamente a ellos que están siempre listos

¹¹ N. del T.: traducción propia.

para acudir en su ayuda. Macunaíma es incapaz de sacrificio, pues siempre piensa primero en él, es la corporeización del principio de autoconservación. En el episodio de Vei, la Sol, en el que Macunaíma promete casarse con una de sus hijas –representantes de la cultura local–, Macunaíma es incapaz de mantener su promesa y se acuesta con una portuguesa, colocando, como vimos, a Europa por sobre América.

Macunaíma tampoco tiene carácter en otro sentido: porque está hecho de mezclas. El libro explica, de manera mítica, el origen de una serie de cosas, como el automóvil (que era en realidad un jaguar) y el origen de las razas en Brasil. Al querer escapar del calor de la Sol, Macunaíma se zambulle en un charco:

El héroe después de muchos gritos por culpa de lo frío del agua entró en la cueva y se lavó enterito. Pero el agua estaba encantada porque aquel hoyo en el peñasco era la marca del piezote de Zomé, de los tiempos en que andaba pregonando el evangelio de Jesús pa la indiada brasileña. Cuando el héroe salió del baño estaba blanco, rubio y con ojos zarquitos; el agua había lavado la prietura suya. Y nadie podría ser capaz de señalarlo como hijo de la tribu retinta de los Ta-pañumas (Andrade 1979, p. 21).

Los hermanos lo siguieron, «pero el agua ya estaba tan sucia de la negritumbre del héroe» (Andrade 1979, p. 22) que Yigué quedó del color del bronce y Manaape quedó apenas con las palmas de los pies y de las manos blancas: los tres hermanos –uno rubio, uno rojo y otro negro–. En este fragmento, queda explícito que Macunaíma nace indio y negro, y que la raza «roja», normalmente asociada a los indios, nace posteriormente, llamando la atención, una vez más, hacia la identidad del héroe. Ese episodio sucede justo antes de la llegada a São Paulo y Macunaíma se va paulatinamente alejando de sus orígenes. Cuando al final del libro vuelve a la selva, Macunaíma tampoco se encuadra en la antigua realidad y acaba quedando sin lugar, un «desterrado en su propia tierra» (Buarque de Holanda 1995, p. 31). Es

difícil no asociar la falta de características fijas de Macunaíma con el dilema de la modernización de Brasil. Si se moderniza, pierde su carácter mestizo. Si permanece como está, no entra al concierto de las naciones modernas.

Macunaíma es el resultado de un esfuerzo enorme de investigación de Mário de Andrade, de una investigación incansable sobre la cultura brasileña. Ese cambio de formas de Macunaíma, en cierta manera, retrata esa búsqueda de tipos y características de Brasil, a la que se suma una reflexión sobre el destino del país y la posibilidad de construcción de una cultura nacional unificada. En este sentido, delinear el perfil de Macunaíma puede ayudarnos a reflexionar sobre su carácter heroico/antiheroico. Comparado con Peri, Macunaíma de hecho parece establecer parámetros muy complicados para la fundación de la nacionalidad. Pero todavía hay otro camino que permite pensarla como algo más que una inversión del héroe de Alencar,¹² y que se relaciona con la forma del libro y su intención unificadora.

¿Una epopeya negativa?

El modernismo del siglo xx, bien en su celebración antropofágica del país, bien en la exposición de sus males, asumía un criterio que permanecía vinculado a la formación nacional, aunque con pinceladas analíticas más críticas que las del romanticismo del siglo xix. *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter* suele interpretarse según esa tradición. ¿Pero hacia dónde va el localismo?

Macunaíma presenta dos diferencias en relación con el período romántico anterior: su héroe no tiene ninguna característica de los héroes románticos, no es valiente, bueno, noble, voluntarioso, ni

¹² La hipótesis de que Macunaíma podría ser una visión «más realista» del indio brasileño, una inversión del indio romántico idealizado –como está presente en la valorización de la antropofagia en Oswald de Andrade– no puede ser confirmada por la construcción del libro, que escapa completamente al realismo. Es necesario, por lo tanto, buscar la comprensión del carácter de Macunaíma en otro lugar.

tampoco es un héroe burgués, como el que se encuentra en Flaubert o Tolstói (Lukács 2010, p. 150). Tal vez el héroe de *Macunaíma* no se parezca a los héroes que encontramos en las obras de los autores citados porque *Macunaíma* no es una novela.¹³

Según la interpretación de Gilda de Mello e Souza, la composición del libro de Mário de Andrade sería el resultado de la combinación de una serie de elementos de la cultura oral y escrita, erudita y popular, de textos europeos y brasileños, etc. Contestando la idea de que la forma de la «novela» proviene del mosaico o del *bricolaje*, la autora sugiere que

al elaborar su libro, Mário de Andrade no partió de modelos literarios preexistentes, sino que transpuso dos procesos básicos de la música occidental, comunes tanto a la música erudita como a la creación popular: el principio rapsódico de la *suite* –cuyo modelo popular más acabado podría ser encontrado en el baile nordestino llamado *Bumba-meu-boi*– y el principio de la variación, presente en las improvisaciones del cantador o juglar nordestino, donde toma una forma muy peculiar (Mello e Souza 1979, p. XI).

Así, el núcleo duro del libro, la pérdida y la búsqueda por la muiraquitán, correspondería al uso de la *suite* en su variante popular: el episodio central estaría constituido, según Mello e Souza, por una serie de temas subsidiarios, uniendo «varias piezas de estructura y carácter distintos» (Mello e Souza 1979, p. XII), tal como lo hicieran la música europea del romanticismo y el *Bumba-meu-boi*. Este último sería, de acuerdo con Mário de Andrade, el baile que más representaba la nacionalidad.

¹³ Tomo la definición de novela de Lukács (2010, p. 60). Es posible afirmar, partiendo de los análisis lukacsianos, que *Macunaíma* no es una novela porque la unidad interna del libro no está dada por la interioridad del héroe y su carácter «problemático», sino por el conjunto de aventuras tejido en forma de rapsodia. No se encuentra en *Macunaíma*, por ejemplo, la pregunta por el «sentido de la acción» que marca la forma de la novela según Lukács.

La forma estaría igualmente vinculada a la variación de los cantadores del nordeste pues, «aun cuando todos los juglares jurasen ser autores absolutos de sus composiciones, los cantos nuevos son, casi siempre, piezas memorizadas, cuyas melodías, fijadas de manera muy insegura en sus arabescos, pueden ser inventadas en cada ocasión, asumiendo variantes innumerables» (Mello e Souza 1979, p. XVII). Esas variantes ornamentan, pero también disputan primacía en algunos momentos. De esta manera, «partiendo de un material ya elaborado y de múltiple procedencia, Mário de Andrade lo sometió a todo tipo de disfraces, transformaciones, deformaciones, adaptaciones» (Mello e Souza 2003, p. 26). El libro, escrito en seis días por Mário de Andrade, sería un examen resultado de un largo periodo de investigación, así como sucede con los cantadores de improvisación del nordeste.

El argumento de *El tupí y el laúd* se edifica sobre la idea de que la estructura de *Macunaíma* es musical y no utiliza procesos «literarios preexistentes».

Si nos atenemos a las notas que, en esta edición, añadí al texto para facilitar una mejor comprensión del relato, veremos que ellas revelan la misma mezcla étnica de la música popular, presentando una gran variedad de elementos, provenientes de las fuentes más diversas: a los rasgos indígenas extraídos de Koch Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu y otros, vemos que se suman narraciones y ceremonias de origen africano, evocaciones y canciones de ronda de origen ibérico, tradiciones portuguesas, cuentos ya típicamente brasileños, etc. A ese material ya en sí híbrido, se agregan piezas más heteróclitas: anécdotas tradicionales de la historia del Brasil; incidentes pintorescos presenciados por el autor; episodios de su biografía personal... (Mello e Souza 1979, p. XIII).

La interpretación de Gilda de Mello e Souza me parece la mejor lectura de *Macunaíma*, pero deja a un lado un aspecto de la rapsodia que podría ser explorado.

La gran épica presenta dos formas principales, la epopeya y la novela, a las que corresponden héroes muy diversos. La novela, siguiendo la tradición de Hegel y Lukács, sería la epopeya burguesa. Como tal, esa forma sirvió en la formación de las naciones europeas, pero marcó también su relación con el mundo «no-Occidental». Siendo así,

entre todas las formas literarias, la novela es la más reciente, su surgimiento es el más fechable, su acontecimiento, el más occidental, su modelo normativo de autoridad social, el más estructurado; el imperialismo y la novela se fortalecen recíprocamente a un nivel tal que es imposible [...] leer uno sin estar ocupándose de alguna manera con el otro (Said 1995, p. 109).

Ese formato burgués, vinculado al esfuerzo europeo por garantizar la unidad cultural del imperio, aterrizó en las colonias con mucha turbulencia, pero mantuvo, de cierta forma, su carácter nacional(ista) durante el romanticismo. Así, si al formato contemporáneo de la gran épica corresponde un héroe burgués, a la forma periférica de la misma corresponde una serie de héroes cuya función está vinculada con el esfuerzo de fundación de una sociedad burguesa en las colonias.¹⁴

Pero ya sabemos que Mário de Andrade no escribió una novela, sino una rapsodia que generó mucha polémica entre los críticos literarios. Uno de los aspectos más destacados del libro es la incorporación de la cultura oral, un rasgo modernista que estuvo vinculado al intento de romper la distancia entre los intelectuales y el pueblo brasileño. Pero más que incorporar la cultura oral, *Macunaíma* es una historia *cantada y en un nuevo idioma*. No es exagerado afirmar que *Macunaíma*, pesadilla de cualquier traductor, es inaccesible en su

¹⁴ Me refiero exclusivamente al periodo romántico en Brasil. En el momento inmediatamente posterior, el de Machado de Assis, ya encontramos una crítica al formato novela, formalizada e incorporada por el héroe cínico Blas Cubas, quien derrumba, junto con las intenciones de formación de una sociedad burguesa, su propio formato, o sea, la novela. Blas Cubas nos habla desde la tumba creando una nueva forma de narrativa. Sobre esto, consultar Roberto Schwarz (2000).

propia lengua, pues, al mezclar referencias de todo Brasil, Mário de Andrade creó un lenguaje nuevo producto de la mezcla de diversos elementos, pero que no es ciento por ciento accesible a ningún brasileño –cada uno de los cuales está determinado por sus variantes regionales-. O sea, cualquier brasileño es capaz de reconocerse en alguna parte del libro, pero ningún brasileño es capaz de reconocerse en la totalidad. El recurso de las palabras y los nombres indígenas, así como el deletreo inusitado de determinadas palabras, son aspectos que desafían a aquel que piensa que conoce el idioma portugués.

Es esta característica la que aproxima a *Macunaíma* mucho más a la epopeya que a la novela; basta con pensar en cómo la rapsodia se vincula al folclor, a los temas populares y a la improvisación, pero también en sus lazos con el poema homérico, del que Mário de Andrade era conocedor. Como el idioma que encontramos en *Macunaíma*,

el idioma de Homero es, naturalmente, un problema en sí mismo. Una cosa es segura: se trata de un idioma que nunca nadie habló. Es un idioma artificial, poético [...] Era también un idioma difícil. Para los griegos de la era dorada, el siglo v a. C., en el que inevitablemente pensamos cuando decimos «los griegos», el idioma de Homero estaba lejos de ser claro (ellos precisaban aprender el significado de largas listas de palabras oscuras en la escuela), y era repleto de arcaísmos –en vocabulario, sintaxis y gramática– e incongruencias: palabras y formas extraídas de diferentes dialectos y etapas distintas del desarrollo del idioma. En realidad, nadie soñaría con emplear el idioma de Homero, con excepción de los bardos épicos, sacerdotes oraculares y parodistas eruditos (Knox 2011, p. 20).¹⁵

La epopeya está vinculada con los mitos ya que las aventuras de Odiseo tienen origen en la tradición popular. Pero al organizar esos mitos, o sea, al darle unidad a aquello que es diverso, la epopeya produce un lenguaje universal. Es por eso que autores como Lukács,

¹⁵ N. del T.: traducción propia.

Adorno y Horkheimer pensarán la epopeya como un acto de iluminación y, por tanto, como la primera configuración de la novela.¹⁶

Así como la *Odisea*, *Macunaíma* es una historia cantada en un idioma completamente nuevo y sin una correspondencia empírica. Un loro, parloteando «en un habla mansa, muy nueva, harto que era canto y era chicha de jora con miel de colmena, que era buena y poseía la traición de las frutas desconocidas del mato» (Andrade 1979, p. 112), le cuenta a un viajero las aventuras de Macunaíma: «Y el hombre soy yo amistades, y me quedé para contártelas la historia. Por eso es que vine aquí. Me acuclillé encima de estas hojas, espulgué mis garrapatas, llegué las yemas a la guitarra y en toque de rasgueo puse la boca por el mundo cantando en el habla impura las cosas y los casos de Macunaíma, héroe de los nuestros» (Andrade 1979, p. 112).

En la famosa carta a las Icamiabas, en la que Mário de Andrade hace una parodia de la carta de Pero Vaz de Caminha desde la perspectiva del indio y que relata su experiencia de la civilización, Macunaíma dice:

Ora sabréis que su riqueza de expresión intelectual es tan prodigiosa, que hablan en una lengua y escriben en otra. Así que en llegando a estas regiones hospitalarias dímosnos al trabajo de enterarnos de la etnología de la tierra, y entre tanta sorpresa y asombro que se nos deparó, no fue de las menores, por cierto, tal originalidad lingüística. En las conversaciones utilizan los paulistanos de una jerigonza

¹⁶ «[C]antar la ira de Aquiles y las aventuras de Odiseo constituye ya una estilización nostálgica de lo que no se deja ya cantar, y el héroe de las aventuras se revela como prototipo del individuo burgués, cuyo concepto se origina en aquella autoafirmación unitaria de la cual el héroe peregrino proporciona el modelo prehistórico. En el poema épico, opuesto histórico-filosófico de la novela, aparecen finalmente los rasgos novelescos, y el cosmos venerable del mundo homérico pletórico de sentido se manifiesta como producto de la razón ordenadora, que destruye al mito justamente en virtud del orden racional en el cual lo refleja» (Adorno, Horkheimer 1998, p. 97). Es por esa razón que leer *Macunaíma* únicamente a partir de la clave antropofágica –como si el libro fuera apenas la mimesis del pensamiento indígena que devora las referencias europeas– me parece insuficiente. Su organización como «forma» es fundamental para la comprensión de lo que aquí está en juego.

bárbara y multifacética, crasa de factura, e impura en lo vernáculo, mas que no deja de tener su saber y fuerza en las apóstrofes, y también en las voces del juguetear. [...] Mas [...] tan luego toman la pluma se despojan de tantas asperezas, y surge el Hombre Latino, de Linneo, expresándose en otro lenguaje, muy próximo del virgiliano, y al decir de un panegirista, idioma de meguez, que, imperecedera gallardía, intitulase: lengua de Camoës (Andrade 1979, p. 53).

A diferencia del romanticismo, en el que la preocupación principal era la viabilidad de la nación, en *Macunaíma*, Mário de Andrade parece más preocupado con crear una lengua capaz de captar la originalidad de una civilización que despuntaba.¹⁷ El idioma portugués era para Mário de Andrade, objeto de intervención y transformación. Es posible afirmar, en este sentido, que el modernismo tenía carácter fuertemente preceptivo y es un ejemplo de esa orientación exhaustiva de la literatura brasileña; un modernismo que, además de proponer un nuevo programa estético, buscó conocer al pueblo brasileño en profundidad y que se configuró también como un fenómeno de investigación lingüística. Si, de hecho, la rapsodia remite a la música, ella también se refiere a una importante forma literaria: la epopeya.

La noción de rapsodia es fundamental aquí, pues su origen –que remite al hecho de coser– está vinculado justamente con la producción de una unidad lingüística que no encuentra una correspondencia nacional empírica e inmediata. *Macunaíma* crea una unidad sin base real. En este sentido –y solamente en este sentido– la forma expone la falencia de la construcción de la nación. Ella es la nostalgia de aquello que ya no se puede (y que tal vez nunca se pudo) cantar más.

Además de ese carácter lingüístico que acerca la obra a la epopeya –y que se relaciona con la rapsodia como costura de una nueva lengua–, hay también otro que se relaciona con la mitología. En la

¹⁷ No deja de ser interesante el que la creación de un idioma «brasileño» fuera una preocupación tan grande para los modernistas. Tal como afirma Benedict Anderson, «[...] lo más importante de la lengua es, con mucho, su capacidad para generar comunidades imaginadas, forjando en efecto *solidaridades particulares*» (Anderson 1993, p. 189).

lectura de Gilda de Mello e Souza, esta última aparece apenas como un elemento más al que Mário de Andrade recurre, sumándose a otros como las canciones populares, etc. Una lectura alternativa, que me gustaría sugerir aquí, es que la mitología no es solo una parte más de este material, sino que es un elemento estructurador del libro. La epopeya se relaciona con la creación de una narrativa de sentido. Apuntando a la forma de la composición y caminando hacia una interpretación de Brasil, Gilda de Mello e Souza le da una importancia menor a algo que me parece fundamental en el libro de Mário de Andrade: el rol del mito. Hay aquí un elemento más que comparte con la epopeya y que me parece esencial para comprender en qué consistiría el heroísmo de Macunaíma.

Así como en el clásico de Homero, Macunaíma es una historia de una salida y un retorno a la patria, impregnada por las aventuras en las que el héroe se involucra –ya sea en busca de gloria, riqueza o de la propia supervivencia– y de las que sale con astucia, principal característica del héroe homérico, Odiseo, quien, así como Macunaíma, pierde para ganar. Además, encontramos otras semejanzas.

El nombre Odiseo acarrea una ambigüedad. Odiseo significa, al mismo tiempo, «Ulises» y «nadie». Macunaíma quiere decir «hombre malo». Como ya señalé, Mário de Andrade tomó el nombre de su personaje del trabajo del etnógrafo alemán Theodor Koch-Grünberg, «De Roraima al Orinoco». «Maku» quiere decir malo e «ima» quiere decir grande. Macunaíma es el «gran malvado». Pero Mário de Andrade lo califica como héroe «sin carácter». Macunaíma contiene, al igual que Odiseo, una ambigüedad. Él no tiene carácter porque es malo, traidor, mentiroso, infantil, ladrón; pero Macunaíma también es héroe sin carácter porque es polimorfo, asume la forma de animales, nace indio, se hace negro, después queda blanco y, en este sentido, es una especie de «hombre sin cualidades», sin identidad fija. En resumen, también es «nadie».

Además de eso, el tema central –recibir y perder la muiraquitán– conlleva una sucesión de aventuras en las que Macunaíma enfrenta a los monstruos de la mitología indígena: la Boiúna-Luna, el gigante

Piaíma, la Jutía, Vei, la Sol, la vieja Ceiucí (caapora), etc. Estas aventuras, sin embargo, en su totalidad, no componen solo una sucesión de episodios. Ellas tienen en común el hecho de que se caracterizan por un enfrentamiento específico que también está presente en la *Odisea*. *Macunaíma*, como Odiseo, se enfrenta a las fuerzas de la naturaleza representadas por el mito. Aunque sea físicamente más débil que esas fuerzas –como se puede ver en diversos momentos de la narrativa en los que Macunaíma es golpeado, muere y es hecho pedacitos–, él acaba venciendo por medio de la astucia.¹⁸

Así como en *Odiseo*, en el que las aventuras aparecen como una interposición en el viaje de regreso a la patria, también en *Macunaíma* esos viajes tienen un elemento unificador: al enfrentar al gigante, Macunaíma va a São Paulo, al huir de la vieja Ceiuci, Macunaíma corre Manaos, Pernambuco, Río Grande del Norte, Mendoza, en Argentina, etc. Se forma, a partir de sus andanzas, una utopía geográfica que une al país –y quizás a América Latina– en cinco páginas. Al final del libro, encontramos un episodio que refuerza esa utopía geográfica y cultural de América Latina. Macunaíma va hasta la isla de Marapatá a buscar su conciencia, que él había escondido debajo de una piedra antes de ir a São Paulo. «¿Y ustedes creen que la halló? ¡Lagarto! Entonces el héroe agarró la conciencia de un hispanoamericano, se la enjaretó en la cabeza y se dio bien de la misma manera» (Andrade 1979, p. 97).¹⁹

¹⁸ No es fortuito que Antonio Candido compare *Macunaíma* con el «mundo sin culpa» comentado en «Dialéctica del malandrínaje». Así como Odiseo, Macunaíma no guía sus acciones por la lógica de la culpa. Se trata, únicamente, de enfrentar al destino. El punto central del libro de Mário de Andrade –y por eso no es una novela– no pasa por la conciencia, por la moralidad ni por la culpa. Esta última solo puede existir si las dos primeras están presentes. Sin embargo, *Macunaíma* es la historia del embate de un héroe con los mitos y las fuerzas de la naturaleza, a las que vence por medio de su astucia. Por eso, como Odiseo, Macunaíma es un héroe.

¹⁹ Ese rasgo es al mismo tiempo una característica modernista y una semejanza que tiene el libro con la epopeya: Macunaíma no tiene interioridad porque no tiene conciencia. Esta es abandonada al inicio del libro y retomada al final, sin que eso haga diferencia alguna en el ámbito de la narrativa.

Ci, la Madre de las Matas, por ejemplo, teje para sí misma y para Macunaíma una red hecha de sus propios cabellos, por lo que Macunaíma dice ser ella el amor inolvidable. Como se sabe, las analogías con Penélope son evidentes: Penélope teje un sudario durante el día y lo deseja durante la noche, a la espera de Odiseo. Lo mismo pasa con el gigante Piaimá, el peruano devorador de gente. Parece estar emparentado con Polifemo, el cíclope que se come a sus propios huéspedes en la *Odisea*. Como Odiseo, *Macunaíma* se disfraza para escapar. Al final del libro, nos encontramos con una homología más, ahora, relativa al episodio de las sirenas. La Uiara, sirena del folclor brasileño, atrae a Macunaíma hacia el fondo del lago. A diferencia de Odiseo, sin embargo, *Macunaíma* es devorado.

También la lógica del mito está presente en la descripción de sus personajes. El gigante Piaimá, por ejemplo, es caracterizado por Mello e Souza como la figura del «Otro»: un símbolo complejo y sobrecargado porque es indígena, italiano y tacaño peruano al mismo tiempo. Pero el pensamiento mítico tiene como característica principal no funcionar a partir de la identidad. En el mito, un hombre puede ser hombre y loro *al mismo tiempo* (Durkheim y Mauss 1981). La lógica de la construcción del gigante Piaimá y de los otros personajes de *Macunaíma* se aproxima mucho a la lógica del mito y no a la del símbolo (este último, figura del pensamiento lógico que ya presupone identidad).

Mello e Souza propone una analogía del episodio de la Jutía, descrito anteriormente, con la inmersión de Aquiles en las aguas del Estix, como si ese episodio pudiese representar una versión carnavalesca del episodio griego. Como vimos, la jutía le tira al héroe un caldo envenenado de guacamole que le llega al cuerpo, lo hace crecer, pero no a la cabeza, manteniendo, en el cuerpo del adulto, «la carita siniestra de guachochico». Pero más que una versión carnavalesca del episodio griego, Mário de Andrade, como intentó demostrar, toma la propia mitología como forma estructuradora de las aventuras de Macunaíma, quien, al final del libro, se convierte él mismo en uno de esos mitos, en la figura de la Osa mayor. Desde esta perspectiva,

Macunaíma podría leerse como una epopeya latinoamericana, una epopeya moderna que busca cubrir el encuentro entre dos civilizaciones –la moderna y la indígena–, demostrando que la primera permanece tan mítica como la última. Al llegar a São Paulo, Macunaíma descubre que «los hombres eran las máquinas y las máquinas eran a su vez los hombres» (Andrade 1979, p. 25). Macunaíma es la figura que condensa el lado bárbaro y civilizado,²⁰ la personalidad plástica del hombre moderno –es a partir de esto que Mário de Andrade afirma que su héroe no es solo latinoamericano, sino también contemporáneo.

A diferencia de Odiseo, quien regresa a la patria para reencontrarse con Penélope y sus paisanos, Macunaíma regresa a la selva para que lo devore la sirena Uiara y así convertirse en una figura mítica más, la Osa mayor. La epopeya también es una forma de iluminación pues «el hecho que el concepto de patria se oponga al mito, al que los fascistas quisieran dar como patria, es la paradoja más íntima de la epopeya. En ella se condensa el recuerdo de la historia, en la que la estabilidad, presupuesto de toda patria, siguió a la época del nomadismo» (Adorno, Horkheimer 1998, p. 127).

Para Macunaíma no hay más patria, por eso su epopeya es negativa. Él no tiene, como Odiseo, para dónde ir ni a quién regresar. Va para el cielo. *Macunaíma* revela lo que estaba germinando en la epopeya homérica –la nostalgia de algo que ya no se puede cantar–. El libro de Mário de Andrade no es, por tanto, solo una nueva versión del clásico antiguo, pues la unidad de sentido que caracteriza a la epopeya, en el esquema de Lukács (2010, p. 59), no se reconfigura en

²⁰ La noción de «bárbaro tecnificado» de Herman Keyserling es, según mostró Eduardo Ornelas Berriel (1987), fundamental para la construcción de *Macunaíma*. De acuerdo con Telê Porto Ancona Lopez (1972), Mário «busca conceptualizar el hombre brasileño en su destino llamando a Keyserling (*Le Monde qui naît*) para auxiliarlo» (p. 51). Keyserling comprende el primitivismo en tanto realización integral del hombre y no en tanto categoría antropológica. Él está presente en la obra de Mário: en *Macunaíma* y en los estudios preparatorios para *Na pancada do Ganzá*. Este autor fue usado por Mário, principalmente, para criticar el hecho de que el brasileño estaría atado a una civilización europea artificial para su clima y su medio.

Macunaíma. Al contrario, él expone la ausencia de sentido y de totalidad sin que con eso se haga una novela en la que se «busca descubrir y construir la totalidad de la vida oculta» (Lukács 2010, p. 54). Es el viaje de regreso a la patria que no reencuentra. Leída apenas como una novela de formación nacional, *Macunaíma* pierde mucho de su diálogo con los problemas de la literatura mundial y con la crisis de la novela que marca el fin del siglo XIX e inicio del XX. Por eso, tal vez, Mário de Andrade insiste tanto en la no-brasilidad de su héroe.

Astuto y cruel, simpático y perezoso, inteligente y atrasado, Macunaíma es, eso sí, el héroe de nuestra gente. Pero no por su sustancia o por la falta de ella en su carácter,²¹ sino por la epopeya negativa que nos enfrenta al desafío de constituir una unidad geográfica y lingüística que permanece vigente solo en su forma. Indio, blanco, negro, él recorre América Latina, uniendo la selva y las ciudades, los mitos y la razón, adquiriendo forma de hombres, animales, estrellas y desafiando la idea de una identidad latinoamericana. Tal vez ella también sea un mito. Pero los mejores héroes no son lo que nos proponen un ideal, como Peri, sino aquellos que rechazan ese lugar, dejando un espacio vacío, una epopeya negativa que da cuenta menos de un modelo levantado a partir del pasado, y mucho más de los problemas en la construcción del presente y el futuro.

Referencias bibliográficas

ADORNO, THEODOR W.; HORKHEIMER, MAX (1998). «Introducción». En Theodor W. Adorno, Dialéctica de la Ilustración. Juan José Sánchez (trad.). Editorial Trotta.

²¹ La falta de carácter de Macunaíma es un indicio más de la forma epopéyica del libro. Seguimos una vez más el pensamiento de Lukács: «El mundo de la epopeya puede ser uno puramente infantil, donde la transgresión de las normas estables y tradicionales conllevan una venganza que, a su vez, debe ser vengada *ad infinitum*; o bien pura teodicea en la que el crimen y el castigo poseen el mismo peso en la balanza de la justicia universal» (Lukács 2010, p. 55). Esto quiere decir que en la epopeya no existen dilemas morales.

- ALENCAR, JOSÉ DE (1958). *O guarani*. José Aguiar, v. II.
- ANDERSON, BENEDICT (1993). *Comunidades imaginadas*. Eduardo L. Suárez (trad.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ANDRADE, MÁRIO DE (1979). *Macunaíma el héroe sin ningún carácter*. Traducción de Santiago Kovadloff y Héctor Olea (trads.). En Gilda de Mello e Souza (org.), *Mário de Andrade, obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ANDRADE, OSWALD (1992). *Estética e política*. Globo.
- ANDRADE, OSWALD (2008). «Manifesto antropófago». En Jorge Schwarz (ed.), *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- BERRIEL, EDUARDO ORNELAS (1987). *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época. Dissertação de Mestrado*. Unicamp.
- BUARQUE DE HOLANDA, SÉRGIO (1995). *Raízes do Brasil*. Ed. 26. Companhia das Letras.
- CANDIDO, ANTONIO (2004). «Dialética da malandragem». *O Discurso e a Cidade. Ouro sobre azul*. [Consulta: 2022-2-12]. Disponible en http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190906100117/Sargentode_milicias.pdf
- CANDIDO, ANTONIO (2006). *Formação da Literatura Brasileira. Ouro sobre Azul*.
- CANDIDO, ANTONIO (2008). «Literatura e cultura de 1900 a 1945». *Literatura e Sociedade*.
- DURKHEIM, ÉMILE; MAUSS, MARCEL (1981). *Algumas formas primitivas de classificação: contribuição para o estudo das representações coletivas*. Editora Perspectiva.
- FONSECA, MARIA AUGUSTA (2003-2004). «Taí: é e não é — cancionero Pau Brasil». *Literatura e Sociedade*, n.º 7.
- KNOX, BERNARD (2011). «Introdução». Homero, *Odisseia*. Penguin Classics, Companhia da Letras.
- LOPEZ, TELÉ ANCONA (2005). «O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagen». *An. mus. Paul*, vol. 13, n.º 2, pp. 135-164. ISSN 0101-4714. [Consulta: 2022-3-23]. Disponible en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010147142005000200005&lng=en&nrm=iso
- LOPEZ, TELÉ ANCONA (1972). *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. Livraria Duas Cidades.
- LUKÁCS, GEORG (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Micaela Ortelli (trad.). Buenos Aires: Editorial Godot.

- MELLO E SOUZA, GILDA DE (org.) (1979). *Mário de Andrade, obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MELLO E SOUZA, GILDA DE (2003). *O Tupi e o Alaúde*. Editora 34.
- SAID, EDWARD W. (1995). *Cultura e imperialismo*. Companhia das Letras.
- SCHWARZ, ROBERTO (2000). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- SEVCENKO, NICOLAU (2003). *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. Companhia das Letras.
- SOMMER, DORIS (2009). «Pelo amor e pela pátria. Romance, leitores e cidadãos na América Latina», pp. 309-333. En Franco Moretti (ed.), *A cultura do romance*. Cosac Naify.
- SÜSSEKIND, FLORA (1990). *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. Companhia das Letras.

El héroe anti-monumento. Nuevas figuraciones de la épica en el joven cine documental cubano

Celia Rodríguez-Tejucá

El reclamo de la soberanía sobre la memoria histórica ha devenido eje de los debates que con más fuerza se han desarrollado en el campo ideológico cubano en las últimas décadas. El capital cultural que las memorias aportan parece cobrar jerarquía en el nuevo milenio, y muchos, pero en especial los jóvenes, han decidido explorar el pasado a través de las avenidas del arte. Esto ocurre en un momento dentro de la historia revolucionaria marcado por el debilitamiento de los rituales colectivos y la preocupación por la continuidad del proceso político-social. Particularmente, la producción audiovisual independiente ha funcionado como catalizadora, en el espacio público, de discusiones en torno a los legados del pasado de la nación y la posibilidad de intervenirlos sin el afán de construir narrativas teleológicas. Ciertamente, uno de los asuntos de mayor complejidad descansa sobre el nodo de la épica y la obtención de un lugar perdurable en la negada, pero anhelada Historia. El presente ensayo examina un conjunto de documentales de los años dos mil que rescriben lo heroico a través de la mirada etnográfica, la tematización del archivo y la exposición de los mecanismos de construcción del material audiovisual, recursos que cuestionan el modelo de representación institucional.

Para comprender el rol del cine, y más específicamente del documental, en las nuevas escrituras de la historia, es necesario considerar la función del séptimo arte como aparato ideológico del Estado desde los momentos fundacionales de la Revolución. En este soporte se desplegó la campaña para la promoción del modélico «hombre nuevo», programa que ayudó a formar las lealtades afectivas y políticas de la «comunidad imaginada» nacional, en el sentido que le otorga Benedict Anderson. Dicha identidad del «hombre nuevo» fue dual. Por una parte, se ubicaban los líderes revolucionarios, quienes pasaron a integrar el panteón de los héroes de la nación, en compañía de los próceres independentistas del siglo XIX. Por otro lado, los ciudadanos quedaron constituidos en una masa homogénea. Su condición épica se hacía efectiva en la medida en que sus integrantes siguieran el modelo de los líderes y se pensaran como miembros de un colectivo. Con este fin, las individualidades dentro de la masa debían ser desplazadas o postergadas en beneficio de la mayoría.

El cine del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) participó activamente en la legitimación de dicha concepción de la épica revolucionaria, estrategia que aparece delineada en su acta fundacional del 24 de marzo de 1959:

Nuestra historia, verdadera epopeya de la libertad, reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces de reencarnar en la pantalla, y hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información (p. 22).

Fue en el cine documental, debido a su potencialidad para embalsamar el presente y convertirlo en documento histórico, donde se desplegó con más tenacidad esta representación de una épica de nuevo tipo. Aunque la construcción de los imaginarios nacionales se desarrolló extensamente, el espectro de posiciones frente a la nueva sociedad no fue tan amplio. Entre los elogios de Santiago Ál-

varez y los ensayos con recelo de Nicolás Guillén Landrián, resulta difícil ubicar posturas intermedias que diversificaran los puntos de vista. La legitimación de un determinado deber-ser devino el *mainstream* enunciativo de los años sesenta, y ya para la década siguiente terminó por ocupar todas las plazas disponibles dentro de la no-ficción.

Con el tiempo comenzó a ocurrir que la carga épica quedaba concentrada en algunas producciones audiovisuales, mientras que otras se volvían reportajes de la labor de los líderes como personalidades políticas, pero no en su condición de figuras heroicas dentro de la Historia. Lo heroico comenzó a presentarse en formas más narrativas, igualmente apologéticas, a través del cine de ficción. Algunos ejemplos recientes son películas de la saga internacionalista, como *Caravana* (Rogelio París, 1990), *Kangamba* (Rogelio París, 2008) y *Sumbe* (Eduardo Moya, 2011), o la aproximación a la gesta mambisa, en tanto antecedente de las luchas revolucionarias, como en el filme *Cuba Libre* (Jorge Luis Sánchez, 2015). En estos relatos se observa un tránsito del líder-héroe a la comunidad-héroe. Al desplazar la atención de figuras con credenciales en la Historia hacia sujetos anónimos, este cine intenta expandir los límites del sujeto heroico. Sin embargo, el uso de una estructura narrativa clásica, así como el énfasis en la gesta colectiva, son estrategias que perpetúan el imaginario épico de la nación construido por las instituciones revolucionarias.¹

Para las jóvenes generaciones, asumir el cine documental ha implicado no solo retomar las armas iniciales empleadas por la Revolución para construir sus relatos oficiales, sino también adoptar un camino distinto a las formas actuales que la institucionalidad utiliza para narrar los pasajes heroicos. Este nuevo cine de no-ficción encuentra resonancias con búsquedas en el campo literario, particularmente con lo que Jorge Fornet (2003) describe como la «poética del

¹ No obstante, es oportuno mencionar dos producciones del ICAIC que constituyen excepciones dentro de esta regla: *José Martí: el ojo del canario* (Fernando Pérez, 2010) y *La emboscada* (Alejandro Gil, 2015). Estas obras del cine de ficción proponen una aproximación íntima y humana a los personajes legendarios, al tiempo que subvierten los modelos narrativos de la épica clásica/moderna.

desencanto», una literatura que «transita del individuo subordinado a las masas, en un proyecto que privilegiaba lo colectivo, a un individuo autónomo, que decide sentarse a escribir su(la) historia» (p. 12) o, en otras palabras, sus memorias.

La memoria como «lugar», siguiendo la nomenclatura de Pierre Nora (1989), ostenta una maleabilidad única, «abierta a la dialéctica de recordar y olvidar, inconsciente de sus sucesivas deformaciones, vulnerable a la manipulación y a la apropiación, susceptible a estar largamente dormida y a ser periódicamente revivida» (p. 8). De modo que la memoria se erige frente a la Historia, o «memoria dictada por las instituciones», como un fenómeno de movilidad y multiplicidades, porque habrá tantas memorias como personas las generen. Otra característica de este reducto es su atención a gestos, imágenes, tonos... en un sitio que puede moverse libremente por las coordenadas temporales, sin pretender emular el *continuum* de los relatos oficiales. Los *lieux de mémoire* se erigen entonces como sitios para la comprensión del ahora, y para localizar y aprovechar los legados de las grandes gestas, donde los haya.

Con el propósito de explorar los modos en que esta reescritura de la historia se manifiesta en el cine joven cubano, el presente ensayo examina cuatro documentales producidos en las dos últimas décadas. En estas películas ya no se encuentra un interés en la colectividad como perpetuadora del imaginario épico revolucionario. En su lugar, hay una focalización en las condiciones de heroicidad con el fin de evaluar su funcionamiento en el contexto actual. Esto lleva a reconsideraciones de lo heroico como valor encarnado en los símbolos, como *performance* político-social y como narrativa no necesariamente conducente al éxito. En todos los casos, el objetivo es borrar al héroe como identidad para entender lo heroico como condición. El proceso implica desplazar los rituales establecidos por la cultura revolucionaria por nuevas formas de trato con lo heroico más íntimas e inquisitivas.

Héroe de culto (Ernesto Sánchez, 2015) indaga en la productividad de las imágenes y de la cultura material como tecnologías de la me-

moria. Por su parte, *Reconstruyendo al héroe* (Javier Castro, 2007) realiza un acercamiento etnográfico a subjetividades marginadas para proponer una inversión del canon nacional. *Antígona, el proceso* (Lilián Broche y Yaima Pardo, 2015) también se aproxima a personajes desplazados para revisar la representación y representatividad de la mujer cubana en un panteón nacional que se define, esencialmente, por un modelo patriarcal. Finalmente, *La despedida* (Alejandro Alonso, 2014) actualiza la principal estrategia narrativa de la épica clásica y moderna, el viaje del héroe. El recorrido por estas obras no seguirá un orden cronológico, sino que partirá desde el trato con los héroes decimonónicos, pasando por la épica cotidiana del «hombre (y la mujer) nuevos», hasta arribar a aquellos materiales donde los mecanismos de la memoria y la autorreferencialidad se revelan con más fuerza. Se mueve así desde los valores más marmóreos y eternos hacia los más personales y humanos.

Los padres nacionales

Uno de los grandes metarrelatos de la Revolución, si no el primero, fue su presentación como proceso continuador de las luchas independentistas del siglo XIX. Con el triunfo se verificaba la anhelada emancipación de la patria, aspiración que había quedado suspendida por la intervención del gobierno estadounidense en la Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana en 1898. El discurso ideológico revolucionario vinculó el imaginario de los héroes independentistas con los líderes políticos actuantes. Esta narrativa en torno a la continuidad otorgaba legitimidad histórica al nuevo proyecto de nación y a sus principales actores. Valdría recordar las celebraciones que en 1968 se realizaron en conmemoración de los Cien Años de Lucha y las célebres palabras pronunciadas en el acto por Fidel Castro: «nuestra Revolución es una Revolución, y [...] esa Revolución comenzó el 10 de octubre de 1868». Así, el arsenal simbólico de figuras como Antonio Maceo o José Martí continuó creciendo en el período

posterior a 1959. Estos héroes, que podríamos catalogar de absolutos, han sido intervenidos por los jóvenes para cuestionar la ritualidad que opera cuando se les recuerda, ya no desde la solemnidad y la observación, sino desde el recelo y la actualización.

Héroe de culto (Ernesto Sánchez, 2015) se centra en la figura del Héroe Nacional cubano José Martí. El documental no se opone a las formas heroicas instituidas verticalmente, sino que inquierte la productividad de las imágenes provistas por la oficialidad como tecnología de la memoria. La obra se articula alrededor de la producción «fordiana» de los bustos de plástico con la imagen de Martí, objetos huecos que pueblan los espacios públicos del país. A través de esta metáfora, se interroga el paisaje simbólico nacional. ¿De qué sirven las estatuas cuando la memoria conmemorativa no cumple su función de monumentalizar los paradigmas en el presente? ¿Nuestros afectos por el bautizado Apóstol Nacional pueden moldearse de forma serializada al calor de una prensa industrial? ¿De una botella plástica puede construirse, acaso, una razón compartida?

El documental señala ese paulatino proceso de vulgarización de las apropiaciones del estandarte máximo cubano, hasta convertirlo en una forma hueca de toda materialidad, fácilmente deformable al calor del intenso sol del trópico. Sin embargo, el deseo discursivo simula ir más hondo. Más allá de restituir «la dignidad del mármol» a nuestro mártir supremo, el verdadero reclamo de *Héroe de culto* habita en la necesidad de hacer concreto un ideal que por absoluto e incuestionable ha devenido una abstracción inasible.

El relato comienza con un ejercicio de arqueología en la memoria desde los orígenes del mito, cuando el héroe aún gozaba de la condición humana, para desde esta génesis conducirnos por el proceso histórico de su sacralización. La obra presenta un cierto tejido que se hace evidente en la imbricación de tres niveles narrativos: el pasado, el presente en el espacio público y la fábrica donde se producen los bustos. Esto enfatiza la condición textual de la historia, su armazón narrativa, abierta a dilataciones y compresiones gestionadas a placer de quien la relata.

En el pasado, la voz del narrador se enmascara bajo textos extraídos de fuentes periódicas de las diferentes épocas. Esta documentación evidencia la paulatina cosificación de José Martí como ícono de la comunidad nacional, su conversión en fetiche. En paralelo, la experiencia actual comienza a interferir en la presentación de los hechos pasados a través de marcas sonoras. Cuando el héroe se precipita iterativamente desde su caballo hacia el suelo, escena que el realizador toma de la película *Páginas del diario de José Martí* (José Massip, 1972), se escucha el estruendo de unas cajas que portan sus bustos mientras caen sobre el camión de carga. La tragedia acaecida en otro tiempo queda enfatizada, con esta estrategia sonora, por la estridencia tosca de nuestros días. Y el signo trágico radica en que la imagen del héroe se ubica en la época de su reproductibilidad técnica, donde no solo se cosifica, sino que pierde su aura histórica. Con el manoseo de la imagen, enfatizada con primeros planos, el director subraya de una forma metafórica el maltrato simbólico que el héroe recibe. Las alternancias entre ambos enclaves temporales (pasado y presente en la fábrica) se convierten, después de estaertura, en el principal resorte dramatúrgico de la historia. De este modo, la obra se hace heredera de una tradición documental que apuesta más por las asociaciones que por la elaboración detallada y explícita de la información.

Por otra parte, el nivel narrativo que se desarrolla en la fábrica no se despliega en su decurso natural. Se trata de un camino diverso: un viaje a la semilla, o más bien, al poliestireno, del busto a su materia prima, de «lo sacro» hacia lo profano, o de la vida a la muerte, como se prefiera leer. De hecho, la historia se presenta como una retrogradación o evento de «avance hacia atrás». Ahí se articula una pregunta por las esencias, por lo primario que la realidad del documental solo logra localizar en el aspecto físico y material de la imagen hueca del héroe.

Arribados a este punto, no es ocioso señalar que a la densidad tropológica del símbolo-busto debieron sumársele otras apoyaturas que tematizaran y ampliaran las percepciones contemporáneas de lo que José Martí significa en la Cuba actual. La imagen no se debió

confundir con el imaginario, porque si bien el símil puede conducir a interpretaciones útiles, excluye una diversidad de variables que atraviesan el posible legado o pervivencia de nuestro héroe dilecto. Por decirlo de otro modo, la enjundia del molde debía conformarse con algo más que la solemnidad de la piedra. Era necesario profundizar y penetrar la verdadera realidad de nuestras apreciaciones, despegarse de equivalencias cómodas y simpáticas para alcanzar formas estructuralmente más sintéticas y discursivamente más certeras. En este sentido, el propósito no amalgama completamente en la forma audiovisual y el tercer nivel narrativo (aquel de las imágenes del presente que alternan con el proceso involutivo del busto) queda subutilizado.

El debate en torno a la figura de Martí parte de su condición heroica asociada a una cultura intelectual, constructora de discursividades y formadora de ideas nacionalistas. Por eso, *Héroe de Culto* indaga en la pervivencia de valores y principios, y en la funcionalidad que el héroe como imagen tiene en los espacios políticos y sociales. Sin embargo, el trato con las figuras épicas independentistas se expresa por otra ruta cuando debe hurgar en modelos menos intelectuales, y más volcados a la acción y al combate.

Reconstruyendo al héroe (Javier Castro, 2007) propone un nuevo modo de actualizar la épica independentista a través de sus ritos. En esa actualización, el héroe de partida –Antonio Maceo y Grajales– deviene un elemento de referencia que se desdibuja en el relato y solo se encuentra a través de simbolismos mínimos. El documental se apoya en la narración de lo heroico a través de la palabra, una condición que le había sido reservada al líder-héroe como parte de su *performance* en la esfera pública (Gorla 2014). En este caso, la imagen del héroe no es intervenida, sino el proceso de su construcción retórica, ejecutada desde el espacio privado por sujetos anónimos.

La obra agrupa 26 testimonios de madres de individuos que han cometido actos violentos en el contexto urbano. La ciudad, antiguo escenario del orden revolucionario, se convierte de este modo en un espacio también entrópico, en una zona de conflictividad. Se tra-

ta de testimonios fragmentados, casi ininteligibles, lo cual contradice la organización que caracteriza los recuentos históricos oficiales. En este sentido, *Reconstruyendo al héroe* se mueve a saltos y por reiteraciones, con lo cual enuncia la acumulación de experiencias similares en varios hogares cubanos.

Todos los pasajes han sido conectados por el premio del acto: la herida, devenida reliquia de la violencia cotidiana, o insignia de una guerra librada. El vínculo con el Titán de Bronce no es evidente en la obra. Solo se explica por la coincidencia entre el número de madres entrevistadas y el total de heridas que recibiera el líder mambí durante su vida. De esta manera, la hazaña se cosifica y queda reducida a un vestigio, a la cicatriz (narrada e imaginada) que certifica el enfrentamiento. El cuerpo de ese otro que no vemos funciona ya no como recinto del sujeto de límites definidos, sino como espacio de lucha por una libertad individual que no es poseída. El territorio del cuerpo se aparta de su condición moderna y adopta formas más inestables, como los cuerpos grotescos descritos por Mijaíl Bajtín: «El cuerpo grotesco no tiene una demarcación respecto del mundo, no está encerrado, terminado, ni listo, sino que se excede a sí mismo, atraviesa sus propios límites» (Bajtín, citado en Le Breton 2002, p. 35). La representación del cuerpo mancillado, históricamente relacionado con lo heroico, conforma así un tipo de expresión abierta y violentada que define a un tipo de hombre contemporáneo cubano.

La incertidumbre crece cuando no se tiene evidencia de esa huella y solo se conoce a partir del testimonio. Su conocimiento y aceptación pasa por la fe o creencia en las palabras de quien comparte el relato, las madres de los jóvenes émulos de Maceo, las Mariana Grajales del siglo xxi. El ritual se hace efectivo por la agencia del discurso épico desarrollado por madres-aedo. Esta selección llama la atención sobre la estructura familiar de la cual nacen los héroes, muchas veces omitida en las narrativas heroicas. Al mismo tiempo, con esta escogencia se densifica el tropo de lo que «madre» representa, en tanto Matria con toda su savia fértil, ahora salvada de esa desafortunada jerarquía que le fue otorgada a la Patria.

La ausencia o invisibilidad a la que el realizador somete al personaje violento, su anulación, lo convierte en un misterio revelado. Su ocultamiento pretende, en suma, cambiar el signo de su accionar hacia la positividad. El valor afirmativo se sustenta en la contingencia del ambiente pobre donde el sujeto se desarrolla y en la necesidad de supervivencia en este espacio hostil. Se trata de un sujeto que por demás es negro y está sometido a un contexto de baja acumulación de capital económico y cultural. Tal pareciera que Javier Castro nos quiere convencer de que la marginación invoca necesariamente una gesta cotidiana de la violencia.

Antígona: la mujer en el proceso revolucionario cubano

Este tránsito por personajes desplazados, lateralizados e incluso centrales, pero accesorios dentro del sistema de relaciones sociales e históricas, se expresa con una sugestiva recurrencia. *Antígona, el proceso* (Lilián Broche y Yaima Pardo, 2015) toma como objeto de su investigación a la mujer cubana, ya no como personaje adyuvante, sino como centro del modelo actancial en el contexto revolucionario. El documental funciona como paratexto de la obra de teatro *Antigonón, un contingente épico* (Rogelio Orizondo, 2014), pieza que se inserta en una tradición nacional de textos teatrales, como *Electra Garrigó* (Virgilio Piñera, 1941) y *Los siete contra Tebas* (Antón Arrufat, 1968), que movilizan personajes de la tragedia griega para discutir asuntos sociales y políticos de la realidad cubana. En este caso, se saca provecho del simbolismo de Antígona, personaje que ante el llamado de la ética y el amor familiar decide desafiar la ley impuesta por el Estado, en un mundo definido por los errores cometidos por su padre Edipo.

La triangulación entre la ley, la ética y las herencias del pasado hacen de Antígona un paradigma para el cuestionamiento de las identidades políticas de las mujeres en las sociedades contemporáneas y sus posibilidades de incidencia en la vida pública (Pianacci 2015). Desde el espacio de las teorías feministas, este modelo ha sido

intervenido con más agudeza por la investigadora estadounidense Judith Butler. En su texto *El grito de Antígona*, Butler revisa los límites de la representación y la representatividad política del sujeto femenino en la obra de Sófocles. Según Butler (2001), Antígona accede a un espacio de soberanía masculina, «porque se apropia de la voz de la ley [una entidad que se define dentro del orden de la pieza como masculina] para cometer un acto en contra de la ley misma. Ella no solo delinque al rechazar el decreto, sino que también lo hace al no querer negar su responsabilidad, de forma que se apropia de la retórica de la acción del mismo Creonte» (p. 26).

Dicha confrontación con los estatutos de la ley desde la acción y la retórica constituye el centro discursivo de la propuesta documental. Las directoras toman control del espacio de enunciación y, desde allí, hurgan en los archivos y en las memorias de sus entrevistados para narrar una nueva historia. Ambas insisten en figurar frente a las cámaras, una acción que subraya su rol como sujetos femeninos que enuncian. Este recurso, además, destruye el modelo de narrador omnisciente y enfatiza la condición textual, subjetiva y colectiva del cine. A esto se suma la selección de un equipo de producción compuesto esencialmente por mujeres, estructura que desafía estereotipos de género históricamente arraigados en la industria cinematográfica del país, especialmente cuando se trata de roles creativos de carácter técnico.

Uno de los pasajes en los que la ruptura de la cuarta pared se presenta con más agudeza es cuando una de las realizadoras transgrede los límites familiares y accede al espacio de trabajo de su madre, directora del nivel de enseñanza secundaria básica del Ministerio de Educación. Allí le pregunta a su entrevistada sobre su incorporación al proceso revolucionario, sobre lo salvable y lo desecharable de todo ese tránsito. La mujer-funcionaria responde con palabras que pertenecen a una retórica aprendida, donde las frases se ajustan a un vocabulario establecido de antemano. Cuando no encuentra las palabras para manifestar su opinión sobre determinadas preguntas, sencillamente no las responde. Como entrevistada, ofrece ideas

propias sobre su rol de madre; sin embargo, su identidad política le impide expresar opiniones asociadas con su profesión. Esta mujer, que la narrativa política bien pudiera celebrar como heroína del trabajo, sufre así una disyunción entre sus proyecciones pública y privada, entre la ley (codificada como masculina) y la familia (terreno de lo femenino). En este sentido, la madre responde con sus actos y palabras al modelo de Ismene, hermana de Antígona, quien prefiere respetar las leyes instituidas por Creonte antes de alcanzar total soberanía sobre sus actos.

La estructura del filme instaura una nueva relación con el archivo, como sitio de construcción ya no de la Historia, sino de la memoria. La narrativa se presenta fragmentada, por bloques, simulando los procesos de movilización de los materiales visuales y textuales a los que se enfrentan las propias realizadoras. La tematización del archivo como sitio para recuperar y acceder al pasado se hace visible en el segmento dedicado a la zafra azucarera de los Diez Millones,² gesta productiva de carácter nacional en la que se vieron involucrados casi todos los sectores de la sociedad cubana. Este bloque del documental incluye lo que supuestamente son pasajes de la campaña política desplegada entre 1969 y 1970. Sin embargo, los reportajes son simulacros realizados ante la ausencia de un original. El recurso del simulacro como estrategia discursiva no solo pone en jaque el carácter probatorio del documento audiovisual, sino que evidencia el carácter fictivo de la Historia.

Un conjunto de pequeños cuadros presenta a cinco «millonarias». En estos fragmentos se evalúa el sema mujer desde su condición de género, aunque siempre se combina con su codificación épica. Cada vez que concluye la sección de una «millonaria», se incluye

² La Zafra de los Diez Millones transcurrió entre 1969 y 1970. Para alcanzar la meta de 10 millones de toneladas de azúcar en 1970, se elaboró un plan de producción anual que contemplaba el incremento gradual del volumen de producción de azúcar. A pesar de todos los esfuerzos, y de prácticamente paralizar el resto de las industrias del país, no se logró conseguir la meta planificada, con una producción final de poco más de 8 millones de toneladas.

una estampa de la persona en cuestión en un estilo de diseño gráfico caracterizado por siluetas estilizadas en tonos pasteles, estética que pudiera ser asociada con las portadas de las revistas *Social* o *Carteles* de los años veinte y treinta del siglo pasado. De esta manera, la imagen de la mujer revolucionaria se contamina con atributos de otra época, como si se quisiera insistir en un proceso de continuidad entre la Revolución y el período que le antecedió.

Las portadas de estas revistas solían presentar a la mujer como objeto para el placer visual, un fenómeno que ha sido investigado en el cine estadounidense por la teórica feminista Laura Mulvey. En 1975, la investigadora escribía: «En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan “para-ser-mirabilidad” [to-be-looked-at-ness]» (2001, p. 370). De modo que, en el cine de ficción de Hollywood, la mujer no funciona como heroína que emprende acciones. Su función es detener el flujo de los hechos y presentarse como objeto para el desarrollo del placer visual, codificado desde una mirada masculina. Según Mulvey: «El hombre no solo controla la fantasía de la película, sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo: como portador de la mirada del espectador» (p. 371).

Este imaginario de las mujeres revolucionarias como objetos del placer visual se expresa a través del estilo de las siluetas, así como por medio de adjetivos que las califican como «sanas», «robustas» y «equilibradas». De tal manera las escenas de la vida activa de las heroínas del trabajo cortando caña son acompañadas por las viñetas que las presentan como objeto de la nueva estética revolucionaria. Esta lógica dual se reitera a lo largo del documental y alcanza su cúspide cuando se muestra a las actrices portando el traje de soldados (vestiduras de lo heroico) mientras calzan tacones, accesorios que se han convertido en fetiches del cuerpo femenino.

Al igual que en *Héroe de culto*, uno de los nodos principales de la película reside en la funcionalidad de las imágenes de los héroes

como vehículos de imaginarios sociales. La selección del primer sujeto entrevistado hace explícito el carácter performativo tanto del género como de lo heroico. Descubrimos allí a un actor, único personaje de sexo masculino de la historia, que se identifica como «la mambisa». Con este personaje, lo «natural» del sexo es trastocado por lo construido y actuado del género. Sus modelos son la Mariana Grajales de su altar y la Bayamesa³ que el personaje clama tener dentro de sí, expresión que en Cuba ha devenido un lema de la comunidad homosexual. Ambas heroínas le sirven de imagen-guía en la batalla contra una cultura heteronormativa que invalida su integración a la sociedad. La colocación de Mariana Grajales en el altar incorpora al ambiente sincrético de los héroes revolucionarios un nuevo tipo de modelo épico: una mujer negra, anciana y madre, en otras palabras, un sujeto en el que confluyen múltiples identidades subalternas. Es precisamente dicha interseccionalidad lo que convierte a Mariana Grajales en un paradigma funcional para la cultura homosexual dentro de una narrativa históricamente signada por el falocentrismo y la hombría heterosexuales.

Hacia la segunda mitad del documental se retoma este cuestionamiento de los modelos ejemplares cuando una de las actrices describe una postal comprada en Alemania. En la postal aparece una escena inaudita e iconoclasta. Fidel Castro y Ernesto Che Guevara están frente a la mesa. Comparten ron Bacardí, mientras lucen en sus camisetas el texto pop «I ❤ SEX». En el fondo, se muestra un cartel de José Martí con la mano en el pecho, y junto a Fidel aparece una mujer con cara de perro, una «perrita» como la llama la actriz. Más atrás se encuentra un pato de Disney y un cartel para la venta de guarapo. Este *collage*, detalladamente comentado por la actriz y fuente de inspiración para el dramaturgo Rogelio Orizondo, indica la desritualización que ha sufrido el trato con las figuras míticas de

³ Rosa Castellanos (1834-1907), conocida como La Bayamesa, fue una heroína negra. Alcanzó el grado de Capitana de Sanidad del Ejército Libertador durante la guerra de independencia.

la historia nacional más reciente. Por medio de la narración, los líderes políticos quedan reducidos a imágenes *kitsch* diseñadas para el consumo, un desplazamiento que deconstruye el valor absoluto de la *imago héroe* que los aparatos ideológicos del Estado ofrecen.

La presunta banalización del símbolo-héroe también ocurre en otro segmento del filme, cuando un pequeño busto de José Martí sirve a uno de los personajes como herramienta para achatar latas de materia prima. Sin embargo, luego el signo se revitaliza, ya no sabemos si como instrumento o como monumento. Las actrices se pelean por la pequeña escultura. Una de ellas denuncia: «Tú no lo mereces». «Tú tampoco», le riposta la otra (54'38"). Luego viene la aceptación de ambas, el abandono de la figura, se giran y le dan la espalda. En este apartado, el acceso a lo heroico se funda en un régimen meritocrático. Cuando los dos personajes abandonan el símbolo, demuestran que la intocabilidad de la imagen de los héroes ha llevado a su improductividad. Así, *Antígona...* con su propuesta intergenerática y su teatralización de la realidad logra recorrer el tramo que en *Héroe de culto* había quedado desierto, y lo hace usando el mismo símbolo: el busto.

La obra cierra con una escena estrictamente performativa, dirigida al cuestionamiento de las prácticas rituales. Las directoras asisten al Monumento del Cacahual, erigido en el sitio de entierro de los héroes Antonio Maceo y Francisco (Panchito) Gómez Toro.⁴ Como espacio de peregrinación, este lugar se inserta en un sistema de rituales políticos que sirven a la formación de la comunidad nacional. La visita al mausoleo, dentro del documental, se pudiera leer como una actualización de la historia de Antígona. Aunque el acceso al monumento no constituye en sí un acto de subversión política o de enfrentamiento directo a la ley, la visita transcurre fuera de los períodos oficiales de conmemoración, con lo cual rompe con los cronogramas establecidos por la autoridad política patriarcal. Este

⁴ Francisco (Panchito) Gómez Toro (1876-1896) fue teniente en la guerra independentista iniciada en 1895. Muere en combate junto a Antonio Maceo en la batalla de San Pedro.

gesto coloca la voluntad individual de las realizadoras por encima de la colectiva, y funciona como un acto de reclamo de soberanía afectiva y política.

Más allá del peso de la temporalidad, la intervención de las realizadoras constituye un giro en la dramaturgia de la práctica conmemorativa. Ambas lucen su cuerpo (su «para-ser-mirabilidad») en el escenario del mausoleo, como si se tratara de una pasarela. El peso solemne de este *lieu de mémoire* parece perder densidad, al menos desde los estatutos de la práctica política del hoy. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que el monumento no es el destino de la *performance*, sino el punto de partida. Se entierra, metafóricamente, para construir. Quizás en esta interpretación del espacio conmemorativo (y del héroe) como inicio, y no como meta, radica la actualización simbólica del monumento. Una fuerte sensación de tiempo presente habita en este gesto. Se trata de una ritualidad contemporánea que escapa de la tensión dramática de la cultura política insular, habitualmente sustentada en la intocabilidad de sus modelos ejemplares.

El cosmos, el caos... el caos

Pero todavía debe borrarse el héroe de partida, aquel canónico y marmóreo que proyecta sombras largas sobre el reino profano. *La despedida* (Alejandro Alonso, 2014) destaca por la operación de ese proceso de borrado, porque explora el camino de la épica en un cuerpo mancillado por el tiempo, un cuerpo que recuerda lo vivido y que no pertenece a una personalidad trascendente. En este caso, lo heroico es doblemente tematizado. Por una parte, se presenta la noción de héroe revolucionario a la cual se acogió el personaje en el pasado. Por otra, se encuentra lo heroico en el presente, en la lucha final del personaje por abandonar sus memorias. Si la hazaña anterior consistía en ajustarse a un patrón colectivo, su gesta actual es enfrentarse como individuo a ese pasado.

La despedida toma como escenario las otrora famosas Minas de Matahambre. Alejandro Alonso decide retratar este mundo siguiendo una poética similar a la de Eugène Atget, fotógrafo francés que a principios de siglo pasado tomaba estampas urbanas de un París desierto. Walter Benjamin comentaba que en la obra de Atget existía una estética cercana a las fotografías de escenas del crimen, como si se tratara de evidencias de un suceso acaecido del cual solo quedan rastros en el espacio. Benjamin (1969) se servía de Atget para señalar que en la fotografía el valor ritual del arte se minimiza en favor de su valor exhibitivo, es decir, de su habilidad para mostrar realidades (p. 226). En el caso de la obra de Alejandro Alonso, dicha estética construye una imagen melancólica de un lugar detenido, fantasmagórico. El hombre viejo (el personaje del documental) se integra naturalmente a su entorno, un espacio industrial también decrepito y silencioso. La mina y el cuerpo quedan como reliquias de un pasado, como vestigios de una prosperidad perdida.

Esta estética también puede ser rastreada en el cine cubano. *En un barrio viejo* (1963), de Nicolás Guillén Landrián, capta esa temporalidad suspendida que contradice la narrativa revolucionaria en torno al progreso. Sobre el montaje de aquel documental, Julio García Espinosa (1964) escribió: «[su] dialéctica muestra la lucha, o mejor la coexistencia, entre pasado y presente» (p. 17). Esa tensión entre tiempos, ahora entre un pasado de gloria y un presente de infortunio, deviene el eje dramático de *La despedida*, contada a través de sutiles gestos narrativos que también recuerdan la poesía visual de Landrián. Sin embargo, como se verá, la confrontación entre tiempos no se expresa en *La despedida* a través de la edición, sino de la banda sonora del filme.

Uno de los elementos más interesantes de esta pieza es el uso simbólico que se hace de las condiciones meteorológicas del lugar. A lo largo de todo el filme, una tormenta se hace inminente, como en un estado de suspensión sin llegar nunca a estallar. Se pudiera decir que las condiciones medioambientales se hacen cómplices del estado emocional del personaje, cuyo conflicto interno demora en encontrar

resolución. El estruendo del cielo se puede escuchar, aunque no siempre es visible. En la banda sonora, este ruido se acompaña por el sonido de una sirena, el cual puede ser interpretado como una alarma, pero también como un llamado, quizás para comenzar la jornada laboral en las minas de cobre. Sin embargo, planos reiterativos de los mecanismos detenidos de la mina indican que este llamado solo ocurre en el espacio del subconsciente, en un sitio psicológico fuera de la realidad material. El sonido agrega entonces sentidos dramáticos al filme y se convierte en un elemento central para comprender el conflicto de un hombre que se siente fuera del mundo y del tiempo que habita.

El antes se convierte en una presencia incómoda en el presente. La vida productiva del ayer es el paradigma al cual el hoy ya no responde. El personaje, que en este caso es el héroe, necesita reconquistar aquel tiempo, necesita salir del caos para construir una vez más el cosmos. En la conquista del pasado radica su esbozo de futuro. Para eso, primero deberá afirmarse como héroe, encontrar sus medallas, que en definitiva son las que confirman su jerarquía heroica. La incesante pregunta: «¿y las medallas?, ¿dónde están las medallas más?», señala una nueva crisis. Jacques Derrida (1969) teorizó sobre esta compulsión a acumular pasado y la definió como una patología cultural. Para el filósofo francés, más que la acumulación de lo vivido, el «mal de archivo» (*le mal d'archive*) busca una promesa de futuridad (p. 11), de modo que la perdida del rastro de lo vivido no solo nubla el pasado, sino que desarticula la posibilidad de un mañana. Esa es la nueva gesta a la que se enfrenta el personaje dentro de la historia del documental.

Al no encontrar sus medallas, no puede reafirmar su condición épica y queda además sujeto a la desmemoria de su propia familia. Una vez más en la construcción de los héroes y en la ritualidad que los acompaña, la cultura material se vuelve imprescindible. Los objetos remplazan la gesta, y se convierten en materiales con un valor cíltico primordial. Cuando el viejo no encuentra sus medallas, y a nadie le importa esa pérdida, se debilita no solo la razón de la batalla

(productiva) librada, sino también el valor simbólico que las personas otorgan a los objetos rituales de la memoria. «Se perdieron», dice el personaje a cámara, y en esta confrontación con el lente, que rompe la ilusión *voyeur* del cine, se produce una nueva revolución en el personaje.

A partir de este momento, el mundo en Minas de Matahambre parece preservar su ritmo: los niños juegan en el patio, la tormenta y la sirena anuncian su estruendo, las maquinarias se muestran imposibles; pero el héroe se prepara para su próximo viaje, aquel que lo devolverá al estado de orden. Joseph Campbell (1980) explica que, en su periplo, el héroe «tiene que afrontar un largo período de oscuridad» (p. 182) para después «regresar de ese abismo al plano de la vida contemporánea y servir de transformador» (p. 179). La tarea del héroe de *La despedida* es entonces completar el viaje, salir de su estado de impedimento. La escena final del documental revela ese tránsito. Un puente se coloca al final de su peregrinar. En este espacio verde y florido, que contrasta con lo agreste y sepia del entorno de la mina, el hombre podrá encontrar el paso de su redención hacia el orden. Sin embargo, el personaje se detiene, queda inmóvil, como retenido en su mundo, víctima de sus circunstancias. Su elección perturba, sobre todo si se compara con la narrativa clásica que ha caracterizado a la épica cubana. El gesto comunica una inmovilidad autoimpuesta, y establece la perpetuación de un estado de conflicto sin solución posible, o un quiebre final con el pasado. La utopía se cancela y el «hombre nuevo» envejece.

Consideraciones finales

En la coda de su libro *El orden de la memoria*, Jacques Le Goff (1991) se ocupa de señalar las diferencias entre dos modelos de construcción y recordación del pasado. Por una parte, coloca el «documento», ocupado de registrar, conformar una memoria y preservar información. Por otra, ubica el «monumento», cuya función es edificante y ritual.

De cierta manera, los documentales de la primera década de la Revolución se sitúan bajo este segundo modelo. Su vocación primaria era construir la nueva sociedad e instituir los patrones épicos que liderarían el proyecto social. Los «monumentos» de la cultura revolucionaria estaban dirigidos a la creación de una noción conjuntista que aunara a los diferentes miembros de la comunidad del país.

El cine joven, bajo el aura de la sospecha de Landrián, desenmascara precisamente la condición monumental del discurso audiovisual como vehículo de la Historia. Las variaciones discursivas presentes en la nómina de documentales independientes aquí analizados revelan un quiebre con los valores hegemónicos y las estrategias narrativas del cine institucional. La épica pierde en estas obras su matiz triunfalista y se carga de un tono nostálgico. A esto se suman otros recursos, como el quiebre de las estructuras de narración cíclica, la performatividad del sujeto no heroico, la importancia otorgada a la cultura material y el consecuente trabajo con el archivo y su manipulación, así como la construcción simbólica negativa de la gesta. En estas piezas, lo heroico se presenta como matriz que puede ser intervenida, actuada y narrada. Se produce así un reclamo del capital político y cultural para construir los nuevos imaginarios épicos de la nación.

El investigador y crítico de cine cubano Dean Luis Reyes (2020) se refiere a la dialéctica entre el olvido y la memoria como el terreno en el que hoy se discute el legado simbólico de la sociedad cubana. Reyes señala: «Uno de los problemas con la continuidad es que siempre existe el terrorífico escenario de que alguien que porta el pasado y habla a través suyo quiera controlarla a nombre de su autoridad. En Cuba, ahora mismo, la pregunta por los legados está en todas partes» (p. 196). Ello constituye el centro enunciativo de los documentales seleccionados, una pregunta que ha estado latente por largo tiempo y que ahora revela su urgencia.

¿Habrá en estas búsquedas la construcción de una razón compartida que permita la conformación de una comunidad imaginada de nuevo tipo? Quizás más que verdades axiomáticas, el nuevo tiempo re-

quiere multiplicar aristas y revisar lo vivido, sin acoso y con sospecha, estableciendo nuevas relaciones y repensando las axiologías vigentes. Allí, en esas rescrituras, habitan nuestros legados para el mañana.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, BENEDICT (1995). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, WALTER (1969). «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», pp. 217-254. *Illuminations*. Hannah Arendt (ed.). Schocken Books.
- BUTLER, JUDITH (2001). *El grito de Antígona*. Esther Oliver (trad). Barcelona: El Roura Editorial.
- CAMPBELL, JOSEPH (1980). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- CASTRO, FIDEL (1968). «Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el resumen de la velada conmemorativa de los Cien Años de Lucha, efectuada en La Demajagua, Monumento Nacional, Manzanillo, Oriente, el 10 de octubre de 1968». *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*. Recuperado de www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f101068e.html
- DERRIDA, JACQUES (1996). *Archive Fever*. Eric Prenowitz (ed.). University of Chicago Press.
- FORNET, JORGE (2003). «La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto». *Hispamérica*, n.º 95, pp. 3-20.
- GARCÍA ESPINOSA, JULIO (1964). «Nuestro cine documental». *Cine Cubano*, n.º 23-25, pp. 3-21.
- GORLA, PAOLA LAURA (2014). *Patria o muerte, ¡venceremos!: la retórica de Fidel Castro*. La Habana: Editorial UH.
- LE BRETON, DAVID (2002). «En las fuentes de una representación moderna del cuerpo: el hombre anatomizado», pp. 29-62. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- LE GOFF, JACQUES (1991). *El orden de la Memoria: el tiempo como imaginario*. Buenos Aires/México D. F.: Ediciones Paidós.
- «Ley que creó el ICAIC» (1964). *Cine Cubano*, n.º 23-25, pp. 22-24.
- MULVEY, LAURA (2001). «Placer visual y cine narrativo», pp. 365-377. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis (ed.). Madrid: Akal.
- NORA, PIERRE (1989). «Between Memory and History: Les Lieux De Mémoire». *Representations*, n.º 26, pp. 7-24. Recuperado de www.jstor.org/stable/2928520
- PIANACCI, RÓMULO (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- REYES, DEAN LUIS (2020). *El gobierno de mañana. La invención del cine cubano independiente (2001-2015)*. Santiago de Querétaro: Rialta Ediciones.

3. Heroicidades decoloniales

Guerra, nacionalismo y héroes del siglo XIX cubano. *La tierra del mambí* de James J. O'Kelly en el contexto de la memoria conmemorativa

Astrid Santana Fernández de Castro

Levantados en armas en 1868, los insurrectos cubanos sostendrían la guerra durante diez años, primera etapa de contiendas en pos de la independencia del país, que se vería terciada, en 1898, por la participación de Estados Unidos y su intervención. A finales de 1872 arribó a Cuba el irlandés James J. O'Kelly, corresponsal del *New York Herald*, cuyo objetivo era «examinar, sin prejuicios ni parcialidad, el estado de la insurrección» (O'Kelly 1968, p. 75), para dar a conocer qué noticias llevaban mayor crédito, si las ofrecidas por las autoridades españolas o las proporcionadas por los cubanos. Como resultado de esta exploración, sus artículos se publicaron en las páginas del periódico para ofrecer la «situación cubana» a los norteamericanos y luego fueron recogidos en su libro *The Mambí-Land, or Adventures of a Herald Correspondent in Cuba* (1874). La primera traducción al español fue realizada dos años después, en territorio estadounidense, y fue seguida de otras ediciones a lo largo de los siglos XIX y XX.

En el contexto de la conmemoración de los «cien años de lucha», a partir del inicio de las guerras de independencia, en 1968 se reeditó el libro en Cuba –edición basada en el texto publicado

en 1930 con prólogo de Fernando Ortiz¹ dentro de la colección «Centenario 1868».² *La tierra del mambí* participó en el mosaico de relatos con trasfondo histórico que contribuía a la celebración de la gesta. En 1965 la Editorial Nacional había comenzado una serie denominada «Literatura de Campaña», de cuyos títulos se sirvió la conmemoración de 1968.

Ambrosio Fornet (2009), uno de los gestores de aquel proyecto editorial, considera el libro de O'Kelly una de las «grandes contribuciones extranjeras al patrimonio de nuestra literatura» (p. 83); razón de más para incorporarlo a la saga de la literatura cubana del período colonial que realza la memoria de la guerra. La literatura de campaña es una fuente discursiva que contribuye a narrar la nación, no solo como testimonio histórico, sino como vehículo de los relatos que estabilizan una imagen de la fundación.

La recuperación de diversos textos que testimoniaban los pasajes de la épica decimonónica, para el público lector de la década de 1960, tenía un propósito de revisión histórica. La consecución del futuro utópico utilizaba como recurso legitimador del presente la reinserción de símbolos y tradiciones del pasado (Pérez 1980, p. 79). La memoria conmemorativa resulta, en este caso, un marco para gestionar la reinstalación de la tradición revolucionaria y, enlace entre pasado y presente, se estable como mediadora de las narrativas de la identidad que nutren los relatos de la continuidad histórica.

La identidad, entendida como una negociación que se produce en el discurso entre la autodefinición, lo que sitúa la mirada foránea y las políticas del deseo, es cardinal dentro del discurso de la nación. A partir de una conciencia mayor de modernidad y potenciales

¹ El libro, publicado por Cultural S. A. en La Habana, constituye el volumen XVIII de la Colección de Libros Cubanos dirigida por Fernando Ortiz, quien realiza una amplia introducción biográfica del autor.

² Entre los libros publicados por el Instituto del Libro a propósito de la conmemoración se encontraban el *Diario de campaña* de Máximo Gómez, *Memorias de un mambí* de Manuel Piedra Martel, *Episodios de la revolución cubana* de Manuel de la Cruz, *La Revolución de 1868* de José Martí, que contribuían al relato de la memoria conmemorativa.

posibilidades de desarrollo, «the national people is a paradigmatic case of modern social imaginary. Its distinctive features include its representation as a 'we'; its transparency between individual and collectivity; its agential subjectivity, in which a people acts in time; its unfolding in progressive history; and its posited environment of mutuality with other national peoples» (Gaonkar 2002, p. 5). Los discursos de la memoria, por su parte, contribuyen a la gestión de la identidad dentro de los marcos de interpretación de esa historia progresiva, que las naciones modernas emplean como validación de un devenir estructurado por figuras y acontecimientos causales que, incluso, se espejan cíclicamente.

En el siglo XIX cubano «el desarrollo de la meditación sobre la cultura insular no se produce como una fortuita curiosidad cognoscitiva, sino como un factor esencial en la evolución de la conciencia nacional y de la aspiración libertaria del país» (Álvarez Álvarez y García Yero 2013, p. 31). La construcción de un «nosotros / pueblo cubano» se afirma con la separación discursiva del otro colonizador y la idea, rentabilizada en la década de 1960, de que la verdadera conciencia nacional surge durante la gesta patriótica de liberación.

O'Kelly contribuye al relato de la nación cubana (por lo tanto, de su identidad en ciernes) desde la mirada foránea, que posee el valor de la aparente «observación objetiva». Es «la mirada del otro» que puede ponerse en diálogo con los testimonios propios, e incluso, ganarse un lugar en la asimilación intertextual de obras posteriores.³ La simpatía que encuentra entre los cubanos independentistas se debe a su propósito de visibilizar la joven gesta libertaria, aislada

³ Según aparece referido en el prólogo de Fernando Ortiz ([1930] 1968): «Pocos meses ha que un novel y encomiado cuentista cubano, Pablo de la Torriente Brau, ha sorbido de la vida de O'Kelly, conocida por la lectura de estas mismas cuartillas que ahora van a la tipografía, su inspiración para uno de los cuentos más celebrados de su libro *Batey*. Ello prueba cuán deseada ha sido y sigue siendo en Cuba la narración del correspolosal O'Kelly» (pp. 40-41). El cuento se titula «¡Por este argumento solo me dieron cien pesos! (Dos personajes para una película ingenua)» y es una magnífica parábola sobre el valor de la historia nacional en el contexto dominante del pragmatismo estadounidense y la construcción a conveniencia de la memoria y los héroes.

de los medios de prensa estadounidenses por el gobierno español, y a su imagen de feniano rebelde proveniente de Nueva York, espacio identificado con la modernización.

A lo largo del siglo XIX las relaciones de los cubanos con los Estados Unidos se intensificaron. El espacio norteño era entendido como proveedor de recursos para el desarrollo y la disidencia frente al poder colonial. Los cubanos «iban al Norte a estudiar, experiencia que produjo una generación versada en nuevos conocimientos, nuevas tecnologías y nuevas habilidades» (Pérez 1997, p. 186). No es de extrañar, entonces, que un correspolal proveniente de los Estados Unidos levantara sospechas entre las figuras del poder colonial y simpatías entre aquellos que preferían proyectar una nación moderna e independiente.

En 1869, la Administración Grant discutió cuidadosamente el tema de Cuba y, bajo los argumentos del secretario de Estado Hamilton Fish, decidió no intervenir o favorecer directamente la guerra de independencia hasta que las «naciones civilizadas» llegaran a «considerar el dominio español como una calamidad internacional» que era preciso suprimir (Limia 2018, pp. 194-196). Durante los años siguientes, la dominación española se hizo cada vez más cruenta y dificultaba el flujo de información sobre lo que acontecía en Cuba. Fue así que el *New York Herald*, conocido en su tiempo como un diario audaz que proveía de noticias sensacionales e «información record» a sus lectores (Ortiz 1968, p. 14), envió a O'Kelly (después del intento fallido de otro correspolal) para iluminar el acontecer en la Isla.

No era extraño que el enviado de un periódico perteneciente a un Estado norteño, a pocos años de concluida la Guerra Civil, contribuyera a enfatizar la injusticia esclavista que sostenía el gobierno español y los desmanes de su dominio tiránico. La necesaria contribución al estado de opinión que demandaba Fish comenzaba por la demostración de los manejos castrantes del poder colonial español y la simpatía de la prensa libre con los independentistas, su propuesta de emancipación de los seres humanos sujetos a la esclavitud y su reclamo de soberanía.

En *La tierra del mambí* se produce una construcción enfática de la heroicidad –en términos conceptuales, «cualidad de lo heroico», y propiedad que se adjudica a personas o acciones por su cariz excepcional– como forma de gestionar la ideología independentista y los valores nacionalistas, a favor de la causa cubana. Aunque el correspondiente explícita que su misión es la de ofrecer información imparcial, su contacto con los conspiradores en Nueva York y su rechazo a los males atávicos de la dominación inclinan su pluma en defensa de los insurrectos.

Cuando la crónica de O'Kelly se publicó en 1887 en *El Cubano*, diario autonomista, se hizo acompañar por el texto de Manuel de la Cruz «El rescate de un héroe», dedicado a la extraordinaria acción llevada a cabo por Ignacio Agramonte para salvar al brigadier Sanguily, cautivo por las tropas españolas. Esta contigüidad y familiaridad entre discursos, diálogos de ida y vuelta que proponía una parte de la prensa a favor de la libertad y la constitución de la república, estimulan la concepción de *La tierra del mambí* como un texto «apropiado», que puede incluirse en la genealogía de la literatura cubana. El punto de vista extranjero se ofrece como la perspectiva del testigo simpatizante y, de fuente informativa para el público norteamericano, el libro se convierte en plataforma de divulgación de la causa cubana.

A las formas de la heroicidad nacional cubana se suma la singular heroicidad solidaria del periodista que, a riesgo de su vida y casi convertido en «mártir del Herald» (Ortiz 1968, p. 22), como irónicamente lo llama un diario rival, acumula suficiente información, entre afinidades y sospechas, para guiar al lector sobre la campaña. El «irlandés cubanófilo» (p. 39), entre la verificación periodística y la narrativa novelesca, contribuye a las primeras representaciones del conflicto bélico por la emancipación. Su libro es un texto antiesclavista y anticolonial que pone en valor el «carácter propio» de la Isla, basado en la República en Armas y el sentimiento cohesivo compartido por su comunidad cultural. La descripción de héroes y antihéroes, así como la crónica sobre la necesidad de librarse con

ferocidad una guerra nacionalista frente al dominio español, son las principales pautas que conducen la narración.

Gestión literaria de la memoria

La literatura y la memoria convergen, condensan representaciones del pasado y se valen para esto de la narración y de formas similares de codificación de los acontecimientos (Erll 2012, p. 198). Ambas, a partir de un propósito enunciativo, «construyen órdenes temporales y causales; a cada elemento se le otorga su lugar en la totalidad del acontecer y con ello también su significado» (p. 200). La literatura de campaña, en este sentido, aunque no narra el pasado sino los acontecimientos simultáneos al tiempo de la escritura, agrupa y propone imágenes que sirven de acervo para la memoria; hace la función de reservorio y discurso del que podemos extraer las formas de administración de las significaciones en la inscripción de los sucesos históricos, según el lugar de enunciación.

A través de la narración, las instituciones construyen su basamento en el pasado, invocado y vuelto a narrar, para estabilizar el relato identitario. «Taken together, this presentation of the past and its meaning make stories one of the primary means for proposing and negotiating identity, both individual and collective identities» (Linde 2009, p. 232). La heroicidad marcial podría considerarse una institución⁴ construida por la épica nacional, re-narrada desde los orígenes hasta la contemporaneidad. Por lo general se ha visto vinculada a la representación de individuos o comunidades enlazadas a la guerra como fuente de la nación, y los textos literarios asociados constituyen un registro preservado y reproducible de gran utilidad para su pervivencia.

⁴ Tomo la definición que la propia Charlotte Linde (2009) ofrece sobre el concepto, que rebasa el significado de «organización», al asimilarlo: «Institution is the broader category: it includes both formal and informal groupings of people and established and recognizable practices» (p. 7).

La memoria conmemorativa permite enfatizar en las prácticas discursivas una vuelta al espíritu épico como herencia identitaria. Los relatos del pasado, en el contexto de la conmemoración de los cien años de iniciadas las guerras por la independencia, resultan cardinales en el proceso de reinscripción discursiva de la heroicidad marcial en la primera década de la Revolución Cubana. Si se considera que el verdadero carácter de un pueblo surge durante la guerra, por la adquisición de disciplina, oficio, voluntad y por la emergencia de los símbolos de la nación, el desarrollo posterior llega a entenderse como un avivamiento continuo de tales raíces.

El nacionalismo cubano en la segunda mitad del siglo xx, narrativa de espíritu cohesivo en el marco del materialismo dialéctico, es un discurso sobre la cristalización de la identidad nacional, desde el siglo xix hasta la Revolución triunfante en 1959, que se entiende a sí misma como destino y tiempo definitivo (Rojas 1998, p. 197). Si bien el pasado –sobre todo en la República mediatizada– es connotado como un tiempo donde se trasquilan cíclicamente la soberanía y el progreso, la legitimidad otorgada a la Revolución en el marco de la memoria conmemorativa supone un acto discursivo de restitución del orgullo patrio, que encuentra en la hidalguía épica un motivo de re-fundación.

Cuando Fidel Castro (1968) comienza su discurso por los «cien años de lucha» establece el eslabonamiento simbólico entre la memoria y el presente, que moldea un contexto para la recepción de los textos publicados alrededor de la efeméride:

¿Qué significa para nuestro pueblo el 10 de Octubre de 1868? ¿Qué significa para los revolucionarios de nuestra patria esta gloriosa fecha? Significa sencillamente el comienzo de cien años de lucha, el comienzo de la revolución en Cuba, porque en Cuba solo ha habido una revolución: la que comenzó Carlos Manuel de Céspedes el 10 de Octubre de 1868 (APLAUSOS). Y que nuestro pueblo lleva adelante en estos instantes.

La respuesta a las preguntas retóricas no solo implica una conexión simbólica entre la historia pasada y la presente, sino la certeza de

poseer una misma voluntad épica. Bajo esta luz se replica el propósito de buscar en los testimonios de las guerras de liberación el nervio «auténtico» de la identidad cubana y los fundamentos para la inscripción en el imaginario nacional de la «revolución continua», eslabonada durante una centuria.

En el marco de la guerra fría y la alineación de Cuba con la Unión Soviética, una vez experimentada la Crisis de los Misiles seis años antes, Estados Unidos constituye la principal amenaza política. La generación que respalda el proceso revolucionario, además de disciplinarse para ser productiva, debía imponerse el aprendizaje histórico de la heroicidad en pos de una reinstauración de los valores marciales en la sociedad cubana.⁵ La «guerra pendiente» naturalizaba el estado de alerta y excepción, por lo que la recuperación colectiva de la herencia espartana resultaba imperativa para el discurso ideológico.⁶

Las singularidades históricas se sintetizan alrededor de la condición heroica, declarada imprescindible para la sobrevivencia y la consecución de un Estado ordenado y compacto: «el estudio de la historia de nuestro país ayudará a encontrar también una fuente inagotable de heroísmo, una fuente inagotable de espíritu de sacrificio, de espíritu de lucha y de combate» (Castro 1968). Ya en su comparecencia en octubre

⁵ En el año 1963 se declara el Servicio Militar Obligatorio, a través de la Ley 1129, para todos los hombres entre 15 y 25 años. Luego, entre los años 1965 y 1968 se establecen las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP), para disciplinar a los jóvenes con «conductas impropias» o «no deseables» dentro del cuerpo militar, entre ellas la homosexualidad.

⁶ La memoria conmemorativa sirve como marco de interpretación del pasado y de implementación de estrategias de resistencia en el presente: «Commemoramos este aniversario, este centenario, estos cien años, no en beatífica paz, sino en medio de la lucha, de amenazas y de peligros. // [...] Y es contra ese imperialismo y contra esas amenazas que nosotros debemos siempre estar preparados y prepararnos cada vez más. // Lo que hicieron aquellos combatientes, casi desarmados, ha de ser siempre motivo de inspiración para los revolucionarios de hoy; ha de ser siempre motivo de confianza en nuestro pueblo, en su fuerza, en su capacidad de lucha, en su destino; ha de darle seguridad a nuestro país de que nada ni nadie en este mundo podrá derrotarnos, nada ni nadie en este mundo podrá aplastarnos, ¡y que a esta Revolución nada podrá vencerla!» (Castro 1968).

de 1962 y bajo la tensión del conflicto nuclear, Fidel Castro había utilizado la frase: «¡Todos, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, todos somos uno en esta hora de peligro, y de todos, los revolucionarios, los patriotas será la misma suerte, y de todos será la victoria!» (min 6:15). El discurso político activa la dimensión performativa del lenguaje para legitimar su posición estratégica e imantar la voluntad y la identificación de los sujetos ante la agresión como posibilidad. La unidad del pueblo, entendida como núcleo trabado y predisposto para la acción bélica se vincula al patriotismo; identificación que encuentra en los relatos de la historia decimonónica representaciones sobre las que validarse.

El pasado es un precursor de comportamientos deseables que el discurso sitúa como condiciones innatas, y la educación del pueblo cubano en el «espíritu de sacrificio y de lucha» garantiza su disponibilidad para la defensa armada del territorio nacional. Tanto en el contexto de las guerras de independencia como en el de la Revolución de 1959, en torno a la identidad se agrupan valores como el trabajo colectivo, la resistencia, el sacrificio y el comportamiento heroico, dentro de un relato que tiene por centro la masculinidad marcial, para la construcción de una república propia. Lo que es un estado coyuntural, la vida en campaña, se prolonga en los discursos emergentes sobre la nación cubana re-fundada, por lo que el cineasta Pastor Vega (1971) llega a afirmar que «los modos de vida cubanos surgieron de la guerra» (p. 20).

La tierra del mambí, como otros textos que narran las contiendas decimonónicas, constituye un registro de las actitudes asociadas a la organización militar, eminentemente masculina.⁷ Su recuperación en 1968 implica una relectura del texto, no solo como crónica que informa sobre el pasado histórico, sino como fuente para la adquisi-

⁷ O'Kelly no recoge ninguna acción heroica femenina, más allá de la contribución de las mujeres al sostenimiento colectivo de la vida en campaña. De las esclavas dice que por la crueldad del trato al que han sido sometidas «no ha quedado ni un solo vestigio de dignidad y dulzura de carácter tan natural de aquellas, cuyo destino es ser la madre de los hombres» (p. 99). En otros casos, las mujeres son referidas como alegres compañeras de baile o seres a la espera de «recibir a sus padres, maridos y amantes» (p. 214).

ción de un conocimiento «operativo» a varias décadas de distancia. En el relato de O'Kelly, los hombres entregados a la insurrección se agrupan bajo la condición positiva de la virilidad, entendida como potencia de lo irreducible y lo actuante, discurso afín a la demanda revolucionaria en 1968, que implicaba un ordenamiento de la vida cotidiana, los hábitos y los cuerpos a favor del «espíritu de combate» y la causa trascendental revolucionaria.

La Revolución Cubana incluye en su magma de significaciones la representación de la heroicidad como un valor colectivo, una inclinación surgida del primer levantamiento y perpetuada en el carácter nacional. En este marco, la extirpación de aquello que es considerado «mujeril» –entiéndase sobre todo la debilidad– es una demanda de la imagen heroica que se sintetiza con el triunfo de 1959 (Fowler 2008, pp. 38-39). Como demuestra Emilio Bejel (2007), el nacionalismo que en el período revolucionario encuentra en el cuerpo homosexual, por ejemplo, una amenaza para la salud del cuerpo de la nación es heredero de los discursos que desde la segunda mitad del siglo XIX entronizan el modelo de virilidad marcial como un recurso de saneamiento de la identidad (p. 120). La continuidad nacionalista impone la necesidad de recountar historias fundacionales acerca de la energía varonil necesaria para llevar a cabo grandes empresas; raíces identitarias que permiten administrar el cuerpo social y los cuerpos individuales en pos del futuro.

La «corrección» de las costumbres surgida de la guerra, imagen enfatizada en 1968, es ejemplarmente narrada por O'Kelly, representante de la modernidad en el siglo XIX y de la memoria solidaria en el siglo XX. Su experiencia como soldado, mayor que la acumulada en el periodismo, avala al irlandés como un conocedor de los misterios bélicos, sus interioridades y derivaciones. Según el propio Ortiz (1968) en su prólogo, «*La tierra del mambí* es libro estimulante, animado con las emociones de la patria, de la libertad, de la juventud. Pinta una época, un pueblo, un carácter y un ideal» (p. 41). Y es la «pintura del carácter» en formación la que proporciona imágenes instituyentes que son susceptibles de ser reanimadas.

La literatura como forma de memoria contribuye en el presente a la recuperación de mitos vinculantes –narrativas investidas de significación– sobre la transformación del pueblo cubano sometido en un «pueblo hacedor», dueño de su destino. Desde esta perspectiva, el examinador foráneo, representante de la modernidad y avalado por ella, colabora con una de las funciones cardinales de la memoria: ofrecer una representación del pasado que pueda rentabilizarse en el presente.

El derecho a la guerra. Los valores de los cubanos independentistas frente a los contravalores españoles

La «nueva nación», según el relato de James J. O’Kelly, donde él mismo se sitúa como narrador-testigo en primera persona, es una Cuba repositionada frente a la Cuba española, diferenciada, en primer lugar, porque la habitan hombres y mujeres de raza negra que han sido liberados; luego, por el valor y la hermandad que profesan los cubanos que en ella se resguardan; y, por último, por la civildad y cortesía mostrada por sus jefes militares. Según su perspectiva, es un espacio de transfiguración donde la guerra ha propiciado que los hombres, al convertirse en soldados, abandonen las prácticas ociosas de las ciudades (gallos, toros, conciertos y bailes), para incorporarse a la actividad varonil de los combates y la organización militar.

La descripción del *modus vivendi* criollo y su valoración ocupan a varios pensadores del XIX cubano en función de reflexionar sobre los hábitos sociales y culturales de las últimas colonias del imperio español (Álvarez Álvarez y García Yero 2013, p. 29). En su *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba* José Antonio Saco ([1831] 1974) daba fe de los «malos hábitos» vinculados a la ociosidad en las primeras décadas del siglo. Las «enfermedades morales» sobre las que el autor llamaba la atención eran, entre otras, el juego (loterías, billares), la multitud de días festivos y de diversión que se ofrecían al pueblo, la falta de asilos para recluir a los pobres y a los niños huérfanos y

para darles ocupación, la estigmatización de las artes por estar en manos de personas negras y mestizas.

La posición reformista de Saco encuentra su corrección en la perspectiva independentista, de la que el visitante hace uso en consonancia con el movimiento revolucionario. La independencia perseguida por las armas, la integración de oficiales y soldados negros a la contienda, la crudeza de las batallas y sus consecuencias humanas eran las matrices ideales para un nuevo perfil identitario que extirpaba la vagancia y la debilidad. Desde esta perspectiva, la campaña por la independencia es una experiencia ejemplar que ennoblecía no solo al individuo sino a la comunidad.

Durante la Guerra Civil estadounidense, la proclama de emancipación firmada por Abraham Lincoln generó inquietudes entre los sacarócratas cubanos (Limia 2018, p. 153). El horizonte de modernidad representado por el norte imponía mayores presiones al gobierno español, que debía lidiar con la pertinaz negación de los propietarios de esclavos ante los ánimos abolicionistas. Una vez terminada la contienda en Estados Unidos, con la consiguiente abolición de la esclavitud, la mirada del enviado del *New York Herald* se enfoca en la evaluación del flagelo en Cuba y la inclusión de los hombres negros libertos que supone la micro-sociedad mambisa, a todas luces umbral de una posible república más justa. Dentro de un patrón de pensamiento ilustrado, para el observador, los hombres se igualan al disciplinarse en el contexto de la guerra. El trabajo en condiciones de cooperación colectiva conduce al bienestar, y es este un espacio de «noble servicio» para los sujetos negros, antes reducidos a la animadidad por los esclavistas.

En «Cuba libre», espacio dominado por los mambises al que accede el periodista, no hay lugar para la pereza; los pobladores de cualquier raza, género o edad se emplean en ocupaciones útiles y predomina «en toda la localidad el espíritu de industria y trabajo» (O'Kelly 1968, p. 197). Principalmente los niños, inmersos en una vida de provisionalidad y carencias, adquieren hábitos de disciplina y laboriosidad, pues «criados en este estado semisalvaje eran mucho

más industriosos y emprendedores que las personas adultas que habían sido esclavas en los ingenios» (p. 190). Es el sacrificio voluntario, y no la violencia o la humillación de la esclavitud, el mejor contexto formativo del carácter.

El ingenio y la distribución de tareas permiten la sobrevivencia de los asentamientos. El cultivo y la producción de instrumentos con la madera de los árboles llaman la atención del irlandés, que le otorga a estas prácticas un halo originario. «Las mujeres se ocupan en manufacturar estos artículos, mientras que los hombres cazan la jutía, sacan los boniatos de la tierra, recogen las dulces naranjas o cortan la rica caña de azúcar, contribuyendo así cada uno de este modo a la prosperidad general» (p. 187).

Este «primitivismo edénico» le permite al observador considerarse testigo de un nacimiento. La comunidad libre, cercada por la guerra, encuentra nuevas formas de articulación, pues «así como la semilla sembrada en la tierra, alimentándose del aire y de la luz, se torna en gigantesco árbol, esa semilla humana [...] representa el crecimiento de la sociedad» (p. 187). Esta idea anticipa la imagen de la nación que «se hace a sí misma» desde 1868, comentada por José Martí ([1889] 1979), que advierte cómo la patria en estado de guerra entró «en aquel estado de invención y aislamiento en que los pueblos descubren en sí y ejercitan la originalidad necesaria para juntar en condiciones reales los elementos vivos que crean la nación; el orden de la familia, los inventos de la industria y las mismas gracias del arte, crecían, espontáneos, con toda la fuerza de la verdad natural, en la punta del machete» (p. 440).

Una generación de naturaleza regia se curte entre las batallas y se dispone al sacrificio. «Hoy, la flor y nata del ejército cubano está compuesta de aquellos que eran poco más o menos que niños cuando se dio el grito de Yara, invocando al Dios de la libertad para que ayudara a Cuba a constituirse en nación» (O'Kelly 1968, p. 190). La entrega de los hijos, casi niños, a la guerra justa se convierte en un mito fundacional. El pacto colectivo de inmolación, sin que se pierdan las jerarquías de clase y de mando, es el punto de partida para el

desarrollo de la nueva patria que genera un nuevo tipo de hidalguía criolla, apreciada por el corresponsal.

El tema de la guerra de independencia, vinculado a la nación como concepto cohesionante de la comunidad cubana frente al otro colonial, aparece en el texto como principal recurso de persuasión del público lector. El periodista intenta describir con interés positivista todo lo observado, y hace distinciones significativas entre cubanos y españoles, para acentuar la separación antes que la mixtura. El mestizaje de hábitos es eludido a favor de la oposición, funcional en términos de la lucha armada, donde los bandos se singularizan y excluyen. Habiéndose comportado como opresor brutal, el «enemigo del mambí» se considera un otro, delimitado política y culturalmente dentro de la lógica marcial.

En el registro de los acontecimientos, el proceso narrativo hace uso de lo que directamente vive el personaje O'Kelly combinado con los *retold tales* (Linde 2009), brindados por cubanos y españoles, de aspectos culturales e históricos no conocidos ni experimentados por él. Las historias re-narradas sobre la naturaleza de la guerra (insurrección o revolución, según el lugar de enunciación) son incluidas por su valor informativo o porque serán contrapunteadas más adelante en el texto con las observaciones propias. Los seres considerados por los españoles «salvajes feroces, sin respeto a Dios y los hombres», son descritos por el narrador como gente «pacífica, respetuosa, apacible, bondadosa y hospitalaria» (p. 190); de manera que las narraciones de los españoles quedan descalificadas y se clausura su capacidad para instituirse como un relato reproducible en el tiempo. Mientras, las historias contadas por los simpatizantes e insurrectos se adecuan a la observación del corresponsal-testigo y ganan legitimidad.

En el discurso, la dualidad civilización-barbarie es reconducida para oponer la nobleza y educación de los criollos a la crueldad y la ignorancia de los peninsulares:

Los criollos son políticos en sus modales, hospitalarios, y en su mayoría, bien educados; en lo cual contrastan favorablemente con los

peninsulares, quienes, como una clase, son por lo general muy ignorantes. // Circunstancia que hace su dominación más humillante para los primeros, que se ven excluidos de todos los empleos de honor y de provecho por los robustos inmigrantes, para quienes la Isla de Cuba no es sino una mina de oro, que tienen el derecho exclusivo de explotar. (P. 73).

El periodista critica la posición de las autoridades españolas. Alude al reino del terror impuesto a los cubanos y comenta las crueidades cometidas para reducir a un pueblo, comunicativo y feliz, a un estado de muda sumisión. El silencio es señal de la restricción y de la operatividad de las políticas del miedo impuestas en estos años por el gobierno español. Una «forma de ser» de la guerra que es identificable en los vacíos de información y en ciertas expresiones corporales como las miradas gachas y las posturas encogidas en los viajeros del tren. En Cuba, llega a decir, es peligroso un hombre que lee y se le vigila cuidadosamente (p. 85). En esta oposición entre ilustración e ignorancia queda inscrita su reserva frente a un régimen tiránico que no ha alcanzado la lucidez de la modernidad.

Inclinado hacia el costumbrismo como estrategia narrativa para pormenorizar los hábitos de los criollos, observa el corresponsal que una de las bases más importantes del carácter cubano, sea a la sombra del régimen español, subyugado y descontento, o libre en la tierra del mambí, es la afición a la danza. La danza resulta, según su descripción, un momento de fraternidad y felicidad compartida, una celebración de la vida que ni siquiera el terror o la muerte inminente son capaces de clausurar. En la tierra libre, bailaban tanto los oficiales blancos como los oficiales negros, sin distinción, y esta era la manera de olvidar «los sufrimientos, las fatigas y los peligros» (p. 214).

La festividad en el campo de batalla cambia de signo frente a su práctica en las ciudades. El momento del baile, pausa que reconforta a los soldados, es un intersticio que consagra la voluntad de inmolación. La cualidad de lo heroico se ve resaltada, por contraste, con esta inclinación hacia los bailes y la alegría. El heroísmo patriótico

tiene como base el sacrificio de la vida en pos de una meta mayor, colectiva; mientras, la danza es una forma de celebrar la resistencia, la sobrevivencia y la victoria por llegar.

En otro momento, cuando habla sobre los bailes «vodú», explica cómo son satanizados por aquellos militares negros que consideraban las prácticas culturales de origen africano como «salvajes», testimonio de una reivindicación del pensamiento moderno e ilustrado por encima del valor de las prácticas tradicionales, con el correspondiente racismo asociado. A menudo, durante el relato, O'Kelly alude a la participación de las dos razas, negra y blanca, en la contienda y llama la atención sobre la obtención de grados militares por parte de hombres negros y mestizos. No obstante, no escapa del determinismo del siglo XIX cuando enfatiza la fuerza y la salud de los esclavos como parte de su natural predisposición (p. 89). Aunque su perspectiva es abiertamente antiesclavista, se sitúa dentro de los marcos de interpretación de su contexto, que otorgan valor a la fuerza corporal del sujeto negro por encima de su potencial intelectual.

El texto recoge la imagen de la esclavitud en los ingenios, de los refugiados en los bosques, de las órdenes de ejecución de los enfermos y heridos, la quema de bohíos y la vigilancia sobre los viajeros, que sostenía el poder español. Las ejecuciones podían efectuarse incluso por la sospecha de conspiración. En su caso, uno de los peligros de viajar solo podía ser el asesinato sigiloso ante la posibilidad de su acceso a los campamentos mambises.

La falta de derechos impuesta a los cubanos, la dominación a fuerza de brutalidad y los horrores de la esclavitud exponen la decadencia del régimen. Esto se acompaña por la débil pericia militar y la falta de valor de los españoles frente a las tropas cubanas. Ante la entereza de los cubanos, los españoles sufren muchas más bajas; sus ejércitos son poco resistentes frente al embate feroz de los mambises, se dispersan sin disciplina y se retiran cuando la derrota es inminente (p. 224). Su brutalidad y fuerza corporal no es respaldada por su carácter.

La necesidad los lleva a quemar el cuerpo de Ignacio Agramonte, acto considerado como «ruin cuanto cobarde venganza de las autoridades españolas» que «encendió en la juventud cubana la santa llama del patriotismo» (p. 143). La narración impone al lector sobre la forja, a partir de la «heroica muerte», de un panteón de héroes nacionales que, como Agramonte, «llenarían la atmósfera de aquel mismo aliento que durante su vida comunicaba a los que, bajo su mando, barrían como una tempestad a los enemigos de su patria» (p. 143). La estupidez de los tiranos, como la llama el cronista foráneo, ignora la capacidad de resurgimiento simbólico asociada a los mártires y elige la violencia procaz, antes que la negociación.

El gobierno español es una dolencia que habita un cuerpo con posibilidades de renacer. El saqueo y la institución de la esclavitud o la crueldad de las columnas españolas que quemaban «todos los bohíos que encontraban a su paso, por miserables que fuesen, vengándose en los heridos, los enfermos y los débiles» (p. 132) operan como una enfermedad lacerante. La actitud del colonizador es registrada sin ambages, y más allá de lo que se puede prever para un gobierno que intenta sostenerse, se revela la acumulación de acciones abominables que implantan la rabia en los cubanos, pervierten su carácter y liquidan las posibilidades de otra solución que no sea la extirpación del mal.

El pueblo cubano en armas. La nueva robustez

Cuando el corresponsal del *Herald* se dispone a describir al pueblo cubano, distingue entre aquel que vive en las ciudades y los participantes directos en la guerra, una manera de acentuar las identidades que se separan según se resguardan las costumbres (en las ciudades y los ingenios) o se renuevan los hábitos en el marco de la libertad (en los campamentos). Desde su intención discursiva, los criollos blancos de las grandes ciudades son débiles porque han abandonado las prácticas físicas, mientras que los inmigrantes españoles

representan la fuerza bruta, solo igualada o superada por los hombres de raza negra, víctimas de la esclavitud (p. 73).

La vileza de la tiranía española (representada por las matanzas del teatro de Villanueva y el café El Louvre) había fomentado una disensión profunda, pero en La Habana era improbable que sucediera el levantamiento armado por parte de los criollos, pues el clima y un «sistema de vida indolente» los había vuelto «afeminados» (p. 73). La debilidad de carácter es asociada en su discurso a lo que él llama el «afeminamiento» de los pobladores de la capital. Si bien el hombre afeminado en el siglo XIX cubano «se trata de un ser excluido que irónicamente forma parte, por negación, de la definición de lo nacional» (Bejel 2007, p. 121), en este caso el observador foráneo lo caracteriza como una extensión de la ociosidad que impide el levantamiento bélico en las ciudades.⁸

El cronista enfatiza, desde una visión determinista, cómo el «afeminamiento» del carácter de los criollos los volvía carentes del vigor y la energía física de los peninsulares que componían los batallones de voluntarios, pertenecientes a la misma clase de hombres que en Estados Unidos eran enviados a las minas de oro (O'Kelly 1968, p. 73). Puesto que no se patrocinaban los ejercicios atléticos y las labores más rudas habían sido dejadas para las mujeres y los hombres negros, los habitantes urbanos carecían de «la fuerza y robustez que solamente el trabajo y los ejercicios varoniles pueden dar a un pueblo» (p. 86).

⁸ Emilio Bejel (2007) maneja como hipótesis la posibilidad de una convergencia entre la homofobia nacionalista cubana, vinculada a la impronta de las guerras de independencia, y el afán de modernidad que encontraba su mejor paradigma en los Estados Unidos: «no es muy aventurado proponer que el rechazo moderno de la homosexualidad en Cuba está íntimamente ligado no solamente a los cambios sociales y económicos internos de la Isla, sino también al expansionismo y el pánico homosexual que estaba ocurriendo en los Estados Unidos en ese momento» (p. 122). Dado el contexto, es de esperar que el texto de O'Kelly (1968) esté atravesado por una constante oposición entre «los hombres en campaña» y «las razas afeminadas de las ciudades», tan distintas, que era difícil creer que fueran «de la misma sangre» (p. 213). Considerado lesivo para el progreso de la nación, el «afeminamiento» del carácter resulta una traba para el avance de la revolución mambisa, según la observación del enviado norteño, representante de la modernidad.

El desbalance biopolítico que O'Kelly describe solo podía ser superado por la incorporación a los deberes marciales. La energía varonil necesaria para enfrentar al opresor se despliega en los campos de batalla donde la inhabilitación aparente para el combate –hombres en harapos y desnudos, niños soldados, armamento inferior– es superada por la voluntad. Al hombre guerrero lo acompaña el hombre industrioso, dos facetas que se representan opuestas a la debilidad que facilita el sometimiento.

La contraposición entre la precariedad y la dignidad es expuesta como la base de lo que se considera la más efectiva demostración de la voluntad de los cubanos de pelear por su libertad contra el opresor español. El corresponsal observa cómo un hombre corpulento de color moreno lo conmueve profundamente y lo presenta como la personificación del patriotismo heroico, con su porte digno y su desnudez (p. 213). Muchos soldados negros se presentan al combate, completamente desnudos o semidesnudos, pero su valentía no disminuye por esta razón. Los ejércitos, a los ojos del visitante, resultan curiosos y conmovedores. Los soldados casi sin ropas, pero disciplinados y dispuestos a la inmolación, son la mejor muestra del «carácter cubano»:

aunque para la mirada la escena era grotesca, para la imaginación y la inteligencia era sublime. Descalzos, desnudos, en muchos casos sin abrigos, a menudo con un pedazo de tela haciendo de uniforme, estos hombres soportaban los trabajos y fatigas de una lucha desigual, con una paciencia y valor que rara vez han sido igualados y nunca superados. Si nosotros queremos respetar el carácter cubano, debemos contemplarlo aquí, en los campos de batalla. (P. 213).

La desnudez es, al mismo tiempo, una marca nacida de la precariedad y una instancia simbólica: el sacrificio de la vida por la libertad antes que el retorno a la esclavitud. El cuerpo desnudo expone su vulnerabilidad biológica y refuerza, por esta misma condición fáilible, su radicalidad; una imponente voluntad de morir si no fuera posible la emancipación.

La hiperbolización es uno de los recursos que utiliza el autor para llamar la atención sobre el derecho de los cubanos a obtener su independencia. Para esto, emplea los referentes clásicos como argumento legitimador:

Ningún guerrero romano llevado de la batalla sobre su escudo demostró un valor más noble y verdaderamente heroico, que el de este niño cubano que sonreía al escuchar las frases consoladoras con que trataban de animarlo algunos de sus compañeros que temían que sus voces traicionaran el temor que abrigaban sobre su próximo fin. (P. 220).

El niño-soldado es también una figura de lo heroico. Commueve por su juventud y su entereza. Ha perdido su inocencia en la guerra, pero no deja de sonreír, no se queja y es el primero en comprender la necesidad de la inmolación. Su colaboración y su muerte dan testimonio de una formación profundamente comprometida con la idea de la soberanía, que el nacionalismo enfatiza. El niño que debe ser protegido, una vida futurizable para asegurar la continuidad de la nación, es sacrificado, pues no existe nación alguna sin libertad.

La multiplicación de los combates durante cinco años, la persistencia de los cubanos y la decisión de morir a cambio de una patria libre son relevantes para el observador. Al argumento español de que la guerra no es más que una sublevación de insurrectos sin importancia, opone la respetabilidad y las dimensiones morales de los propósitos de la emancipación. A través de una comparación con la batalla del rey Leónidas frente a los persas, le otorga total trascendencia a la gesta cubana: «Toda la historia humana no puede suministrar un ejemplo más elocuente de propósito heroico. Las Termópilas no fueron sino el esfuerzo pasajero de una hora; mientras que el heroísmo de los cubanos ha sido constante y se ha desplegado en cien campos de batalla» (p. 225).

El desgarramiento del sacrificio que acontece en la manigua es el punto de partida para una nación más noble y fundamentada. De manera que la nueva identidad, nacida de «valores admirables» se va a forjar al calor de la guerra. La guerra es el contexto que propicia la

transformación de los cubanos, de seres ociosos en hombres heroicos. Dentro de esta lógica, los cubanos son avalados como un pueblo «mejor» y más digno que los españoles que los gobiernan.

Carlos Manuel de Céspedes y James J. O'Kelly: hombres civilizados, hombres de voluntad

O'Kelly llega a entrevistar a Carlos Manuel de Céspedes, de quien dice que es un hombre de corta estatura con una constitución de hierro (p. 229). Frente al recelo de los españoles para ofrecer cualquier información sobre la guerra, enfatiza la buena voluntad del jefe militar cubano para que se conozca en los Estados Unidos la situación de las tropas mambisas. La transparencia del líder mambí frente a las estrategias mezquinas de los españoles es otra oposición que otorga valor a la revolución iniciada en 1868. Como emisario de la prensa libre, condición que potencia al considerarse un descubridor de la verdad, el corresponsal evalúa la disponibilidad de Céspedes, así como su porte de sujeto civilizado, y favorece su presentación al público estadounidense.

Observa la sencillez de la vida del presidente en campaña, que conserva la dignidad aun en medio de la escasez propia de las circunstancias: «Si allí no se veía el lujo y esplendor que se conserva en los festines de los gobernantes más felices, en cambio, el acto revestía un carácter de grandeza moral que a mis ojos compensaba la ausencia de pompas mundanas» (p. 231). La «grandeza moral» es una atribución que significa la empresa de los cubanos y se ajusta a los valores de lo heroico. Si bien desde los inicios del relato se describe el «régimen de terror» español, el encuentro con Céspedes y la demostración de su civilidad legitiman la causa cubana.

La sofisticación de Céspedes radica en su cordialidad y elegancia en medio de la precariedad. Los alimentos que come son frugales, pero explica al visitante con suficiente firmeza que los hombres levantados en armas solo aceptarían la independencia como resolución del conflicto. Hombre de constitución menuda, pero de carácter

espartano, son su inteligencia y capacidad para el diálogo las virtudes que completan su descripción. Por último, queda enfatizada la posición del presidente frente a aquellos españoles que una vez terminada la guerra quisieran permanecer en Cuba, como una actitud civilizada de protección y tolerancia en tiempos de paz, propia del caudillo ilustrado cuya causa posee valor de futuridad.

En cuanto al cronista James J. O'Kelly, protagonista de su propio relato, se produce también en el libro una elaboración discursiva de su imagen heroica. El narrador en primera persona se autoconstruye una imagen a través de las peripecias vividas: es el héroe que se expone a la muerte para obtener la verdad. La llamada «tierra del mambí» resulta una isla dentro de otra isla, una especie de Atlántida que se pierde en la manigua, si atendemos a su presentación por el autor: «obscura, fantástica, envuelta en tenebrosas sombras». La «tierra misteriosa» sin ciudades, ni pompas, ni esplendores, desaparecía «como un fantasma a la aproximación del viajero» (p. 61). Así atrapa el autor la curiosidad de sus lectores y se muestra a sí mismo como voz autorizada en una materia difícil de conocer, que él, a fuerza de intrepidez, llegará a iluminar. Él es el aventurero explorador, héroe moderno enfrentado al desafío, único capaz de atravesar las líneas españolas. Según su relato, ningún testigo imparcial del mundo exterior se había atrevido a entrar en tan extraña región, pues él era el único escritor que la había visitado y había compartido con los habitantes de los bosques de la nueva nación (p. 62).

La singularidad de la empresa y el riesgo de acometerla son los primeros valores que se atribuye como héroe. Luego se suman las dificultades sorteadas con voluntad y aplomo, el cumplimiento de la tarea y la exposición a la muerte, una vez que es capturado por los españoles. Héroe solitario enfrentado al desafío, sobreviviente por fuerza de su propio carácter, se incluye O'Kelly en la genealogía de personajes tenaces desplegados en la novelística norteamericana de mitad del siglo XIX. La desobediencia basada en la autodeterminación es el detonante que dignifica su aventura, puesto que el correspondiente burla a un poder indigno para cumplir con su misión: «como no

me era posible volver atrás sin deshonor, estaba decidido, aunque me costase la vida, a visitar los campamentos cubanos» (p. 79).

Antes de comenzar su viaje es advertido de los peligros que comprende traspasar las líneas de fuego español, pero su empeño no disminuye. Cuando se interna en los campos cubanos es amenazado por las inclemencias de la naturaleza, la adversidad del terreno y la maleza; sin embargo, su voluntad y su racionalidad le permiten no solo llegar a entrevistar a Céspedes, sino regresar a través de las líneas de fuego español, ser capturado y resistir, amenazado con la pena de muerte, hasta que logra retornar a Nueva York.

La validez de la/su palabra y de la plataforma de divulgación de las ideas constituida por la prensa libre, queda establecida con el análisis que dedica a las fuerzas militares españolas: «La gran fuerza de los periódicos parece abrumarlos, porque saben que las heridas de una pluma son incurables. Esos hombres, cuyas espadas son puramente venales, aborrecen intensamente a los corresponsales y editores, porque saben que las “espadas ilustres” son menos importantes contra las fuerzas de una idea» (p. 278).

El personaje O’Kelly es parte de una auto-ficción llena de contenido sentimental y emotivo que persigue la identificación del lector y su inclinación a favor de la revolución mambisa. Si los cubanos podían arriesgarse por la independencia y la creación de una patria libre, el reportero se arriesga para revelar los hechos de los que ha sido testigo y contribuir así a una causa justa, antiesclavista y de alto valor para la constitución de una nueva república. Su narración en primera persona explota tanto el valor de «lo descubierto» como las peripecias del «descubridor».

El prólogo de Ortiz, en su función de paratexto que propone anclajes de lectura, presenta al corresponsal como un hombre de ideas libertarias que bien podía figurar en los diccionarios biográficos cubanos, aventurero intrépido que colaboró con la guerra de independencia iniciada en 1868. En el texto aparecen dos niveles en la construcción narrativa del héroe O’Kelly, la que hace el propio Ortiz y la que refiere a través de la prensa de la época, que contribuyó, en

torno a su encarcelamiento y amenaza de muerte, a desatar un mito fabuloso sobre su misión en Cuba. Todo esto lo convierte en un personaje excepcional, un visitante digno de ser recordado como parte del anecdotario de la guerra cubana.

Precisa Ortiz (1968) que una vez perdida la esperanza de una pacífica liberalización gubernativa de Irlanda, O'Kelly formó parte de la juventud que «se aprestaba a librar la batalla que convirtióse en campaña tenaz y sangrienta de varias generaciones por la soberanía patria» (p. 11). Miembro del movimiento feniano, el personaje irlandés es descrito por el historiador como un aventurero que incursiona en distintas contiendas, con una marcada capacidad política y un denuedo que le permiten más tarde ser periodista y excepcional caza-noticias para el *New York Herald*. Su condición de patriota acerca su lugar de enunciación al de los cubanos, pues «los irlandeses entonces pensaban también en su libertad, e Inglaterra era su España. Y O'Kelly era un mambí del separatismo antibritánico» (p. 26). El historiador, a través de la guía que constituye su prólogo, anima la imagen del periodista irlandés como portador de una voz afín al relato independentista y por esto cuasi propia, legítima.

Consideraciones finales

La crónica de James J. O'Kelly resulta un registro anticipado, desde el punto de vista foráneo y aparentemente descomprometido, de la construcción discursiva de la identidad nacional en el contexto de la guerra. Esta «identidad observada» tendrá una fuerte base antiesclavista, nacionalista y bélica, pues es la propia circunstancia extrema de la guerra la que engendra un «modelo dignificado» de los hombres de cualquier raza. La nueva nación republicana que se gesta en la Cuba libre ofrece un paradigma renovador en oposición a la decadencia de la gestión colonial.

Su relato parte de la observación minuciosa, la descripción y explicación de todo lo encontrado, con un tono de autoridad intelectual

que está condicionado por su capacidad de «explorador» para mezclarse en diferentes contextos, obtener información y procesarla. El paisaje político, social y humano es presentado desde la mirada de un «descubridor» que se desplaza hacia una posición de complicidad, respaldado por los argumentos de la razón.

La heroicidad que se conceptualiza en su libro está basada en la acción varonil y marcial, que se acompaña de voluntad y valores cívicos, y de una persistente filiación a la justicia y la colectividad. La masculinidad asociada al civismo y la fuerza, incluso a la pasión por el ideal de libertad y a la disposición para la muerte se coloca en la base de la nación. El otrora soldado O'Kelly refuerza la imagen de la comunidad guerrera como fuente privilegiada de valores, en concordancia con las ideas de un siglo fértil en revoluciones.

El testigo foráneo describe el germen de una nación que se desea ordenada e inclusiva en la tierra del mambí, frente a la barbarie representada por los españoles, y promueve así el registro discursivo de lo mejor del carácter cubano y su origen épico. Observador representante del progreso, O'Kelly describe tempranamente el modo de organización social en la Cuba libre encontrado en la manigua como potencialmente virtuoso, en oposición a la negligencia del gobierno español. Industria, disciplina y arrojo son los valores de la nación en obras frente al estancamiento colonial.

El héroe O'Kelly se alinea con los patriotas mambises, su nación en vías de construcción y sus líderes militares. Las «heroicidades afines» poseen también valor instrumental, de manera que favorece, a través del poder persuasivo de la prensa, tanto la causa cubana como los intereses del gobierno estadounidense, puestos en práctica con la intervención militar décadas después.

A la idea promovida en los Estados Unidos sobre la tierra mambisa como una fantasía de los cubanos conspiradores en contra del gobierno español, el corresponsal del *New York Herald* opone la «experiencia del participante» como una operación narrativa con valor persuasivo. La crónica testimonial presentada por él funciona, en términos discursivos, en dos direcciones complementarias:

informar y condicionar. El irlandés no deja de mencionar la posición favorable de Céspedes ante un posible ofrecimiento de ayuda norteamericana para auxiliar a los cubanos en la contienda. En la medida en que quedara demostrada la validez de la guerra de independencia, se aseguraba el apoyo de la opinión pública para una posible intervención de los Estados Unidos, a favor de la civilidad y la formación de la república cubana.

Por último, la reedición del libro en 1968, en el marco de la memoria conmemorativa, atiende a sus valores como literatura de campaña que, dentro de un grupo mayor de publicaciones, anticipa y valida desde la crónica una imagen de la fundación de la nación cubana. Es necesaria una refundación de la identidad marcial y para esto se utiliza como recurso el re-contar las historias recuperadas del pasado que operan como imágenes instituyentes a través de la memoria. El texto remite a la Guerra de los Diez Años como contienda donde comienza a formarse el panteón de los héroes de la emancipación y la conciencia nacional e insiste, además, en la modelación del carácter cubano durante la guerra.

El nacionalismo revolucionario se asocia al saneamiento social, que supone la restitución de los valores fundacionales, entre ellos la extirpación de la debilidad y la laxitud asociada a lo femenil. El mito vinculante de la masculinidad marcial que instituyen los textos del siglo XIX es reclamado como condición fundacional de la nación cubana y matriz de las heroicidades del presente en 1968. La energía viril es asociada a la acción motriz y a la disposición para la inmolación, recursos necesarios para la conducción de la comunidad imaginada revolucionaria y los megaproyectos asociados.

La heroicidad marcial, como concepto más amplio, viene a constituir en el siglo XIX una manera de disciplinar los cuerpos recién salidos de la esclavitud, escorados en la vagancia o «afeminados» para, de algún modo, desde la «higienización» del empeño industrial igualar a los cubanos que peleaban por la independencia. Similar propósito mueve a la Revolución Cubana que busca reformar las costumbres consideradas espurias (ya fueran marginales, burguesas u

homosexuales) a través de la disciplina, el trabajo productivo y la disposición militar en torno a la nueva gesta, con vista al desarrollo de la nación re-fundada.

En el siglo xix, la mirada del otro simpatizante, proveniente de Nueva York, una ciudad próspera del norte de Estados Unidos, validaba la emancipación –de la patria y los individuos– como condición del progreso y la modernidad. El aporte del correspondiente fue considerado un gesto de fraternidad y apoyo geopolítico, que Céspedes incluso agradeció en una carta al *New York Herald*. En el siglo xx, Fernando Ortiz lo sitúa dentro de la genealogía de extranjeros que colaboraron con las guerras de independencia; si bien no como miembro de los ejércitos cubanos, sí como hábil narrador adelantado de la revolución mambisa y del surgimiento de la nación.

En condición de «observador foráneo», el irlandés se convierte en un narrador privilegiado, pues posee la potestad enunciativa de un poderoso centro emisor de narrativas como lo es la llamada prensa independiente norteamericana en el siglo xix, al tiempo que se supone portador de un registro alternativo y, por tanto, complementario sobre la realidad histórica de la guerra. Su afinidad con Cuba lo inscribe como un «colaborador solidario» que, si bien propició márgenes de aceptabilidad en la opinión pública para la intervención norteamericana, influyó mucho más en los imaginarios épicos de la nación. En este sentido, en el marco de la memoria conmemorativa, las crónicas de O'Kelly pueden ser consideradas un referente sobre los valores formativos de la «revolución continua» y de una identidad que se vuelve inteligible para el discurso político en la medida en que responde a los intereses del presente.

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS; GARCÍA YERO, OLGA (2013). *El pensamiento cultural en el siglo xix cubano*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

- BEJEL, EMILIO (2007). «Antecedentes de la homofobia cubana contemporánea». En Francisco A. Scarano y Margarita Zamora (eds.), *Contrapuntos de cultura, historia y sociedad*, pp. 119-140. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- CASTRO, FIDEL (1962). «Comparecencia por la televisión y la radio nacionales, para orientar al pueblo cubano sobre la situación creada por el bloqueo naval decretado por John F. Kennedy, el día 23 de octubre de 1962». *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, n.º 125, 29 de octubre.
- CASTRO, FIDEL (1968). «Discurso pronunciado por el Cmdte. Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el resumen de la velada conmemorativa de los Cien Años de Lucha, efectuada en La Demajagua, monumento nacional, Manzanillo, Oriente, el día 10 de octubre de 1968, “Año del Guerrillero Heroico”» [en línea]. [Consulta: 2019-10-8]. Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f101068e.html>
- ERLL, ASTRID (2012). *Memorias colectivas y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- FORNET, AMBROSIO (2009). *Narrar la nación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- FOWLER, VÍCTOR (2008). *La maldición, una historia del placer como conquista*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- GAONKAR, DILIP PARAMESHWAR (2002). «Toward New Imaginaries: An Introduction». *Public Culture*, vol. 14, n.º 1, pp. 1-19.
- LIMIA DÍAZ, ERNESTO (2018). *Cuba libre: la utopía secuestrada*. Holguín: Ediciones La Luz.
- LINDE, CHARLOTTE (2009). *Working the Past. Narrative and Institutional Memory*. Nueva York: Oxford University Press, Inc.
- MARTÍ, JOSÉ (1979). «Discurso en conmemoración del 10 de octubre (Hardman Hall, 10 de octubre de 1889)». *Obras escogidas*, t. II, pp. 438-448. La Habana: Editora Política.
- O'KELLY, JAMES J. (1968). *La tierra del mambí*, Ricardo García Garófalo (trad.). La Habana: Instituto del Libro.
- ORTIZ, FERNANDO (1968). «Prólogo». En James J. O'Kelly, *La tierra del mambí*, pp. 7-59. La Habana: Instituto del Libro.
- PÉREZ, LOUIS A. JR. (1980). «In the Service of the Revolution: Two Decades of Cuban Historiography, 1959-1979». *Hispanic American Historical Review*, vol. 60, n.º 1, pp. 79-89.

PÉREZ, LOUIS A. JR. (1997). «Identidad y nacionalidad: las raíces del separatismo cubano, 1868-1898». *Revista del Centro de Investigaciones Históricas*, n.º 9, pp. 185-195.

ROJAS, RAFAEL (1998). *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami, Florida: Ediciones Universal.

SACO, JOSÉ A. (1974). *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba*. Santiago de Cuba: Instituto Cubano del Libro.

VEGA, PASTOR (1971). «100 años de lucha». *Cine Cubano*, n.º 68, pp. 18-23.

Plantación, contraplantación y plantacionoceno: tecnologías y tensiones del cimarrón como héroe de los nuevos cines latinoamericanos¹

Mónica González García

Cuando murió su tía Luiza, el líder espiritual del morro Capa-Negro en Salvador de Bahía le contó a Baldo que, muchos años antes, un hombre con su mismo color de piel había fundado una ciudad clandestina para huir de la plantación y ser libre como sus ancestros de *além-mar*:

Zumbi dos Palmares era um negro escravo [que] apanhava muito [...] Um dia fugiu, juntou um bando de negro e ficou livre que nem na terra dele. [...] Então os brancos mandaram soldados pra matar os negros fugidos. [...] Mas os negros não queriam mais ser escravos e quando viu que perdiam, Zumbi [...] se jogou de um morro abaixo [...] Se naquele tempo tivesse vinte igual a ele, negro não tinha sido escravo (pp. 60-61).

El niño nunca olvidó las hazañas del cimarrón: «Antônio Balduíno [...] encontrou um amigo para substituir a velha Luiza no seu coração: Zumbi dos Palmares. Ele foi daí em diante o seu herói predileto»

¹ Este capítulo fue realizado como investigadora responsable del proyecto Fondecyt Regular N.º 1190758, «Descolonizando la mirada imperial: tropos de representación de sujetos afrodescendientes en cinematografías críticas trans-americanas», financiado por el gobierno chileno.

(p. 61). La historia del líder del Quilombo de Palmares –asentamiento que existió en el actual Estado brasileño de Alagoas entre 1580 y 1710– es un *leitmotiv* de *Jubiabá* (1935), el *bildungsroman* alternativo de Jorge Amado, porque la toma de conciencia de Baldo, que culmina en la lucha sindical, ocurre bajo la estrella de Zumbí «que brilha no céu e vê o negro Antônio Balduíno lutando para que Gustavinho não seja escravo» (Amado 1983, p. 298). Este último personaje, aunque tangencial, revela el proyecto político de la novela: Gustavinho es un niño blanco cuya orfandad y vulnerabilidad son igualadas a las de Baldo, lo que indica que Jorge Amado subordinaba los problemas de raza a la lucha de clases. Dos décadas después, el martiniqueño Aimé Césaire cuestionaría esta subordinación cuando, al renunciar al Partido Comunista francés, alegara la irreductible singularidad «de nuestra “situación en el mundo”» (2006a, p. 79) con «sus transferencias de hombres de un continente a otro, los recuerdos de creencias lejanas, sus restos de culturas asesinadas» (2006a, p. 87). Sin embargo, concebido desde un momento todavía entusiasta de las revoluciones en México y Rusia, el héroe Antônio Balduíno recibió la problemática misión de darle continuidad a la lucha cimarrona surgida de la modernidad colonial y esclavista portuguesa, en la lucha obrera de la modernidad republicana e industrial brasileña.

Personajes como Baldo² revelan el peso del cimarrón en el imaginario popular de naciones surgidas del esclavismo, pues sus hazañas desbordaron la oralidad ancestral para entrar en las literaturas y cines del siglo xx. Pero también muestran que, en una época en que las artes buscaban representar sujetos populares, el cimarrón comenzó a ser narrado como un héroe interracial que debía concentrar las mejores cualidades del pueblo –de modo similar a los héroes de la antigüedad clásica–, así como sus esperanzas transversales de libertad. No extraña que, en las politizadas décadas de 1960 y 1970, exponentes de los nuevos cines latinoamericanos, como el brasileño Carlos Diegues y el cubano Sergio Giral, representaran al cimarrón como luchador

² O como Mackandal de la novela *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier.

anticolonial *avant la lettre* en países donde el pueblo, entendido como protagonista de la revolución, estaba integrado sustancialmente por afrodescendientes. Siguiendo a Césaire, el retrato del cimarrón como héroe interracial resulta problemático porque silencia la historia del colonialismo y del «abaratamiento» (Patel, Moore 2017) de seres humanos, animales y plantas en función de la acumulación imperial europea.³ Asimismo, en diálogo con lo que Donna Haraway (2015) y Anna L. Tsing (2017) llaman «plantacionoceno», no creemos posible pensar la agencia cimarrona sin considerar las implicaciones históricas de la violencia interespecie impuesta y legada por la plantación. Para este estudio, consideramos la plantación menos como un espacio de monocultivo y más como una unidad de análisis «translocal» (Clifford) y diacrónica como el *Atlántico negro* (Gilroy 1999) porque fuerza una colisión de visiones diversas –humanas y no humanas– a partir de la imposición del paradigma de la acumulación en el marco de la carrera colonialista europea.

A continuación recojo algunas directrices del debate en torno al plantacionoceno para luego elaborar lo que llamo «tecnologías del sujeto colonial» a partir de fuentes como Michel Foucault, Frantz Fanon y Nelson Maldonado-Torres. Este ejercicio de ficción crítica piensa los contra-espacios del cimarronaje y del quilombo o palenque –lo que el sociólogo haitiano Jean Casimir llama «contraplantación» (1992)– como condiciones *mínimas* de posibilidad para la re-apropiación del cuerpo del sujeto colonial esclavo y su politización desde lo que Paul Gilroy (1999) llama «el incómodo lugar del negro en la modernidad» (p. 213).⁴ Ello para comentar las tensiones de la épica cinematográfica del cimarrón que, propuesto como proto-«hombre nuevo», buscó

³ En *A History of the World in Seven Cheap Things*, Raj Patel y Jason W. Moore (2017) definen: «Cheap is not the same as low cost –though that's part of it-. Cheap is a strategy, a practice, a violence that mobilizes all kinds of work –human and animal, botanical and geological– with as Little compensation as possible» (p. 22).

⁴ Tomo como base la «condición de posibilidad» de Foucault en *The Order of Things* en el sentido en que el esclavo requeriría, para reflexionar sobre su situación y la salida de ella, un «*space of knowledge*» (1994, p. xxii) que partiría en el resquicio lugar físico del cimarronaje –«condición *mínima* de posibilidad» para tal proceso.

superar los lúgubres pronósticos del racismo científico sobre el mestizaje mediante la igualación política y complementar la teleología revolucionaria criolla con un panteón alternativo de héroes libertadores en naciones cuyas tardías independencias fueron obstaculizadas, justamente, por los intereses económicos de la plantación y el miedo a «sublevaciones raciales» como la de Haití. Insertar el comentario cinematográfico en el debate del plantacionoceno pretende, en última instancia, expandir los límites en que se circunscribe la reivindicación política del cimarrón a fin de entender el sistema económico del que emerge como el inicio de una era global de sometimiento de otros humanos y otras especies inferiorizadas y comodificadas en función del siempre inalcanzable horizonte de acumulación creado por el hombre moderno.

Plantación, contraplantación, plantacionoceno y las tecnologías del sujeto colonial

Una de las consecuencias del debate reciente en torno al cambio climático ha sido la reconsideración de los efectos de la colonización, en particular de la economía de plantación, sobre el planeta. En este sentido, el concepto «Antropoceno» sería impreciso para pensadoras como Donna Haraway y Anna L. Tsing, pues la raíz griega *anthropos* delegaría a toda la humanidad la responsabilidad por la destrucción acelerada de la tierra. Según proponen, esta es consecuencia específica de la imposición de modos globales de producción capitalista inaugurados con la plantación europea en el Nuevo Mundo:

Moving material semiotic generativity around the world for capital accumulation and profit –the rapid displacement and reformulation of germ plasm, genomes, cuttings, and all other names and forms of part organisms and of deracinated plants, animals, and people– is one defining operation of the Plantationocene, Capitalocene, and Anthropicene taken together (Haraway 2015, p. 162).

Haraway comenta que el concepto surgió colectivamente en 2014 durante un debate en la Universidad de Aarhus (Dinamarca), y que su adopción busca asociar el cambio climático a las carreras planetarias de extracción y acumulación derivadas de prácticas depredadoras como el imperialismo, el colonialismo y el capitalismo.

El «sistema multiespecie de trabajo forzado» (Haraway) de la plantación había sido estudiado crítica e interdisciplinariamente por autores como el cubano Manuel Moreno Fraguinals en *El ingenio* (1964) o el estadounidense Sidney W. Mintz en *Dulzura y poder. El lugar del azúcar en la historia moderna* (1985), centrados en los efectos sociales e históricos del monocultivo azucarero. En el prólogo a la edición de 1974, Moreno Fraguinals dice que el azúcar en Cuba «conformó una serie de fenómenos políticos, sociales, religiosos [y] culturales», razón por la cual su estudio sigue «las huellas que arrancan del azúcar y se manifiestan en la instauración de una cátedra universitaria, o en un decreto sobre diezmos, o en la forma característica del complejo arquitectónico urbano, o en los efectos terribles del arrasamiento de los bosques y la erosión de los suelos» (1978, pp. 9-10). Por su parte, Mintz explica la necesidad de adoptar un enfoque planetario capaz de entender la interdependencia de la historia moderna del Caribe y Europa:

Uno podía mirar a su alrededor y ver las plantaciones de caña de azúcar y las haciendas de café, cacao y tabaco, y al mismo tiempo imaginar a aquellos europeos que habían pensado que era un negocio prometedor crearlas, invertir en su creación e importar de algún lado grandes cantidades de gente encadenada para trabajar en ellas. Estos eran esclavos o gente que vendía su fuerza de trabajo porque no tenía otra cosa que vender; que probablemente producirían artículos de los que no serían los principales consumidores; que consumirían artículos que no habrían producido, brindando en el proceso utilidades para otros, en otra parte (1996, pp. 21-22).

Los trabajos de Moreno y Mintz en cierto modo anticipan la preocupación interdisciplinaria del debate del plantacionoceno. No obstante,

este último eleva la escala del problema al cuestionar la jerarquía interespecie que supone la supremacía de lo humano sobre lo no humano y, también, de ciertos humanos sobre otros –jerarquías traducidas a prácticas depredadoras que, de hecho, nos tienen discutiendo acerca de la destrucción del planeta–. Aunque el monocultivo existió en la Edad Media europea, fue durante la temprana edad moderna que la plantación en zonas tropicales americanas reunió «modelos económicos proto-capitalistas basados en mano de obra migrante y esclava [...], uso intensivo de la tierra, comercio global y regímenes coloniales sostenidos sobre una violencia racial implacable» (Moore *et al.* 2019). Esta intersección ha venido transformando la vida del planeta durante los últimos 500 años porque, como dice Haraway (2015), impuso la «substitution of peoples, crops, microbes, and life forms; forced labor; and, crucially, the disordering of times of generation across species, including human beings». El disciplinamiento de organismos sacados de su entorno para situarlos en una «ecología simplificada» (Tsing 2017, p. 59) no terminó con el fin del colonialismo ni de la esclavitud, pues la plantación es «the very basis of modernity itself» (Martens, Robertson 2019). Por ello, si pensamos la plantación como sistema inhibidor de la vida surgida y reproducida en sus espacios, no es raro que su legado perviva en la quema incansante de bosques y selvas con fines agroindustriales o en la racialización cotidiana de sujetos y sujetas de todo el planeta. Esto último es comentado por la feminista Grada Kilomba en el libro *Memórias da Plantação* (2019), sobre cuyo título explica: «De repente, o passado vem a coincidir com o presente, e o presente é vivenciado como se o sujeito negro estivesse naquele passado agonizante» (p. 30).

En consecuencia, creo relevante el estudio de formas de resistencia surgidas a contrapelo de la plantación, como el cimarronaje, pues constituyen las primeras contraculturas (y contracultivos) de la era del plantacionoceno. Como dice Casimir (1979), el cimarronaje muestra «la manera en que, ciertas fracciones de etnias consiguieron, durante el proceso de desarticulación de las tribus o naciones originales [...] desprenderse y salvaguardar una autonomía total o

parcial a lo largo de períodos de relativa amplitud» (p. 15). Es decir, las sociedades cimarronas constituyeron refugios de cultura y vida sustentable en algunos casos incorporados a la vida nacional postcolonial. En otro estudio, Casimir (1992) amplía esta idea con el concepto de *contraplantación* que alude a «a variety of techniques invented by the workers (enslaved, freedmen and indentured labourers) to oppose the owners and their metropolitan countries» (p. 79). Podemos pensar los huertos de esclavizados en estos términos porque, pese a ser cultivados en circunstancias adversas, «[they] not only provided crucial human food, but also refuges for biodiverse plants, animals, fungi, and soils» (Haraway 2015, p. 160). Así, si consideramos la contraplantación según lo propuesto por Haraway y Tsing, o sea, como lugares «to sustain reworlding in rich cultural and biological diversity» (Tsing en Haraway 2015, p. 160) para una potencial recomposición biológica, cultural, política y tecnológica, conviene examinar lo que llamo *tecnologías del cimarrón*, en tanto formas de contraplantación para luego evaluar los límites de su apropiación por el cine crítico latinoamericano de mediados del siglo xx.

Dicho concepto dialoga con «Tecnologías del yo», texto en que Foucault retrocede a ciertas prácticas de la filosofía griega y la ética cristiana para distinguir expresiones discursivas y materiales mediante las cuales los sujetos «en nuestra cultura» han construido «un saber acerca de sí mismos» (2008, p. 47) destinado a fines filosóficos, espirituales o políticos.⁵ Como formas de «razón práctica» (p. 47), estas expresiones han servido a los individuos para efectuar «cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta [...] con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad» (p. 48). Aunque el interés de Foucault se centra en modos de subjetivación del poder que incluyen su

⁵ Interesa el comentario de Foucault sobre lo corporal y lo político en el momento pre-cartesiano de Alcibíades, aunque su indagación apunta a los orígenes del conocimiento occidental. Como sugiere Grosfoguel (2012), la suya, es «una teoría crítica producida desde Europa que, al no dialogar con el Sur Global [...] no logra dar cuenta de la relación entre la emergencia del racismo y la expansión colonial europea» (p. 81).

resistencia, mi intención es pensar la salida o *desubjetivación del poder* por parte del sujeto localizado en la base de la plantación que crea un orden *a contrapelo*, como el quilombo o palenque. Retomo el caso de Alcibíades referido por Foucault, tomando algunas de sus teorizaciones como puntos de partida para pensar las «tecnologías» del cimarrón y su travesía desde esa zona racial de exclusión ontológica distinguida por Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (1952) hacia lo que quiero llamar –con Fanon y Maldonado-Torres– zona «no-cartesiana» del ser.⁶ Esta travesía clandestina de desubjetivación incluye instancias no teleológicas ni evolutivas que, propiciadas por la huida de la plantación, demandan la creación de tecnologías para la reconstrucción del «yo» cimarrón *a contrapelo* del «no-ser» de la esclavitud. Entre ellas consideramos la huida solitaria que permitiría la reapropiación del cuerpo y la *resubjetivación* del «yo», leída en el testimonio del cimarrón/mambí cubano Esteban Montejo (Barnet 1966); y el agrupamiento de cimarrones que propiciaría la abstracción política de la esclavitud mediante la *reobjetivación* del «yo» en la organización sociopolítica del quilombo o palenque, y que vislumbramos en la referencia a Palmares por el historiador colonial Francisco de Brito Freyre (1675).⁷ Me interesan estas tecnologías *otras* como ejemplos tempranos de lo que Gilroy (1999) llama «black Atlantic political culture» (p. 73) y que entendemos como formas incipientes de resistencia al plantacionoceno.⁸

⁶ Refiriéndose a Fanon, Grosfoguel (2012) dice que los «sujetos localizados en el lado superior de la línea de lo humano viven en lo que él llama la “zona del ser”, mientras que aquellos sujetos que viven en el lado inferior de esta línea viven en la zona del no-ser» (p. 94), siendo estos últimos «considerad[os] sub-humanos o no-humanos» (p. 93). Aquí sugiero que la agencia cimarrona cuestiona esa exclusión ontológica desde la *desubjetivación* del poder de la plantación surgida de la zona no cartesiana del ser.

⁷ Parte de la subjetivación de Foucault que, según Deleuze (2015), implica «una fuente de apertura de las potencialidades de un campo social» (172); y la objetivación con que Marx (2008) explica la actividad humana que «se extingue en el producto» (p. 219), pero que reelaboro como reposicionamiento político en un orden social como el quilombo.

⁸ Conuerdo con Grosfoguel (2012) en torno a que el *otro*, en la dialéctica hegeliana, se sitúa en la zona del ser (pp. 94-95), pero aquí uso el término para referirme a la *otredad extrema* de quienes se ubican en la zona del no-ser.

Alcibiades es un aristócrata ateniense que le pide consejos a Sócrates porque busca «empezar su vida pública y política», «y ser todopoderoso en la ciudad» (Foucault 2008, p. 56); este lo insta a partir por cuidar de sí mismo, es decir, «preocuparse de sus posesiones y de su salud», y conocerse mediante la contemplación del alma. En este aprendizaje, los cuidados del cuerpo –según los cuales «[u]no debe convertirse en el médico de sí mismo» (p. 67)– son requisito para la contemplación del alma. Por ello, la anacoresis constituía un retiro espiritual para los estoicos, una salida del orden establecido que podía incluir «la retirada de un ejército, el esconder a un esclavo que escapa de su amo, o el retiro en el campo lejos de las ciudades» (p. 72). De la experiencia de Alcibiades, Foucault subraya que el cuidado del cuerpo «[s]iempre es una actividad real» (p. 58) y que la contemplación «es el principio sobre el cual solamente puede fundarse la acción política» (p. 59). Y aunque la abstracción del pensamiento para la contemplación del alma es un punto de llegada para Sócrates, existen dos instancias adicionales cruciales para pensar cómo los sujetos crean una «razón práctica» sobre el «yo» anterior al «ego *cogito*» (Dussel 2007) de Descartes (1637). Primero, el paso previo a la contemplación incluye cuidados corporales, lo cual suscribe el ejercicio del pensamiento a la situacionalidad del cuerpo; no obstante invisibilizada por el acento cartesiano en el *cogito*, esta subraya el inequívoco de lo que podemos llamar «ego *corporis*» presente en la oración fanoniana «¡Oh, cuerpo mío, haz siempre de mí un hombre que interroga!» (2009, p. 190).⁹ Segundo, el paso posterior a la contemplación abstracta recomendada a Alcibiades involucra una puesta en relación del «yo» con sus pares, es decir, una bajada a lo político que sitúa el conocimiento de sí mismo en una concatenación de subjetividades. Es cierto que el ateniense buscaba una concatenación *desigual* –«ser todopoderoso en la ciudad», dice Foucault–. Pero lo

⁹ La propia existencia del Quilombo de Palmares, vigente cuando Descartes publica su *Discurso del método*, pone en entredicho el énfasis en el ego *cogito* al surgir como ordenamiento *otro* desde la experiencia del cuerpo esclavizado; el ego *cogito*, en el caso del sujeto colonial cimarrón, se revela ineludiblemente ligado a su ego *corporis*.

que interesa es entender la puesta en relación del «yo» para pensar el cimarronaje como condición *mínima* de posibilidad en el reconocimiento de sí mismo y la objetivación política del «yo» del sujeto colonial esclavizado. Lejos de idealizar los espacios *otros* creados por el cimarronaje solitario de Montejo o por quilombos como Palmares, pensamos sus tecnologías de contraplantación como tempranas contraculturas políticas del Atlántico negro y del plantacionoceno.

Una pregunta que puede empujar esta reflexión es la vinculada a la reconstrucción de la «unidad rota» de los colonizados a fin de, como dice Césaire, «integrar sus nuevas experiencias [...] en el marco de una nueva unidad que ya no será la unidad anterior, pero que, sin embargo, será una unidad» (2006b, p. 58). El martiniqueño es tajante respecto a cómo *no* será posible reconstruirla: «digámoslo claramente: esto es imposible bajo el régimen colonial porque una mezcla tal [...] no puede esperarse de un pueblo sino cuando este conserva la *iniciativa histórica*, es decir, cuando este pueblo es libre». El colonialismo, especifica, «hace tambalear los conceptos sobre los cuales los colonizados p[ueden] construir o reconstruir el mundo». También Fanon (2009) ha detallado cuán infructuoso es combatir la exclusión ontológica en un contexto colonial porque ello puede llevar al uso de máscaras *blancas*: «yo empiezo a sufrir por no ser un blanco en la medida en la que [este] me impone una discriminación, hace de mí un colonizado, me arrebata todo valor, toda originalidad [...] Entonces intentaré simplemente hacerme blanco» (p. 102). En este contexto, la huida cimarrona puede entenderse como un alejamiento de los engranajes del colonialismo a fin de quitarle al cuerpo esclavizado su estatuto no humano de mercancía apenas funcional para la maquinaria de la plantación. Este alejamiento, sin implicar una salida completa, abre una zona no-cartesiana del ser necesaria para su *resubjetivación* y para la *reobjetivación* política en la comunidad cimarrona.¹⁰

¹⁰ Aunque muchas experiencias de cimarronaje ocurrieron antes del *Discurso del método*, la perspectiva unilateral con que el colonizador clasificó otros cuerpos y territorios se institucionaliza con lo que Quijano y Wallerstein (1992) llaman

El testimonio de Esteban Montejo abre una ventana para vislumbrar tanto los motivos de un esclavo para huir, cuestionando su estatuto de no-ser en el orden colonial, como las tecnologías que crea para reappropriarse del cuerpo. Aunque sus pares pensaban que «irse al monte» era peligroso porque los rancheadores solían encontrar a los fugitivos, Montejo dice: «Yo siempre llevaba la figuración de que el monte me iba a gustar» (Barnet 1979, p. 19). Y ello porque lo imagina como negación de la plantación: «sabía que el campo para trabajar era como el infierno. Uno no podía hacer nada de por sí. Todo dependía de las palabras del amo» (p. 19). El cuidado del cuerpo es una premisa para la huida: «La vida en el monte era más saludable. En los barracones se cogían muchas enfermedades. Se puede decir, sin figuraciones, que ahí era donde más se enfermaban los hombres» (p. 17). Montejo pasó un año y medio escondido en una cueva procurando ser invisible a la plantación: «Yo me cuidaba de todos los ruidos. Y de las luces» (p. 20). Tras ese tiempo comenzó a sentirse dueño de sí mismo: «Me cuidaba como un niño-lindo. [...] A veces me olvidaba que era cimarrón y me ponía a chiflar. Chiflaba para quitarme el miedo de los primeros tiempos». Como cimarrón, destaca que siempre tuvo sustento –«La pura verdad es que a mí nunca me faltó nada en el monte» (p. 23)–, que tenía que estar en constante movimiento –«Lo que más hacía era caminar y dormir»– y que la soledad era completa –«Yo estuve años y años sin conversar con nadie» (p. 25)–.

De las tecnologías adoptadas por Montejo, distinguimos una soledad no contemplativa sino defensiva y un nomadismo de camuflaje respecto de la plantación, la cual siempre buscará recuperar el cuerpo-mercancía para restituirlo a su economía. El desplazamiento constante para burlar la vigilancia de la plantación desafía en parte, con sus tiempos *otros*, el estancamiento de los cuerpos adheridos a ella. En realidad, la temporalidad dinámica y centrífuga del cimarrón puede burlar solo precariamente la temporalidad estática

«americanidad». Por tanto, denomino «cartesiana» a esa noción incorpórea del conocimiento y etnocéntrica del ser que luego Descartes cristalizó desde la filosofía.

de una plantación que atrae vertiginosa y centrípetamente a su núcleo –como la base del ojo de un huracán–, ya sea por la necesidad de comida y armas, o por la amenaza constante de ser atrapado. Pese a ello, el chiflido para ahuyentar el miedo, suerte de conjuro contra el silenciamiento defensivo, puede pensarse como ejercicio de *resubjetivación*. Esta riesgosa tecnología de liberación, descrita por Montejo como autogobierno –«a mí siempre me ha gustado gobernarme»–, era complementada con una contra-tecnología aplicada que resignificó las herramientas destinadas a la producción colonial: «Usaba cuchillos y machetes de media cinta [...] Y l[os] tenía preparad[os] por si me quería sorprender algún rancheador» (p. 23). Así, el cimarronaje en tanto tecnología del sujeto colonial, suerte de entre-lugar de soledad dinámica y contracultura temprana del Atlántico negro y del plantacionoceno, puede pensarse con Enrique Dussel (2007) como «razón estratégica» (p. 17) transmoderna y corporal pues emerge desde la propia experiencia de «alteridad negada», a contrapelo y como efecto secundario de la modernidad esclavista.¹¹

A fin de aproximarnos al componente político de las sociedades cimarronas, revisamos asimismo la *Nova Lusitânia: História da Guerra Brasílica*, de Francisco de Brito Freyre (1675), gobernador de Pernambuco que participó en acechos militares al Quilombo de Palmares. La descripción de sus actividades productivas y uso de «barracas de rama» dan cuenta de un sedentarismo incipiente que permite un «abunda[nte] sustento em todo ano» (p. 281), explicado por la fertilidad de los territorios ocupados, «copiosos de arvoredo e fecundos de novidade», y por el «trabalho e indústria dos Negros, nas plantas que lavram e nas feras que caçao». Este testimonio hace pensar en el contraste que establece Tsing (2017) entre la proliferación artificial de la

¹¹ Dussel (2007) propone la transmodernidad como «nuevo proyecto de liberación de las víctimas de la Modernidad» (p. 18). Pero como razón estratégica surgida de «el Otro constitutivo esencial de la Modernidad», creo que está presente desde los inicios de esta pues, cuando España y Portugal se pensaron como metrópolis del Nuevo Mundo, ya era un proyecto en crisis: la «razón estratégica» del cimarronaje y los quilombos es, según creo, prueba de ello.

plantación y la resurgencia de la interacción multiespecie en refugios (pp. 52-53) como, en este caso, el quilombo. El funcionario colonial también comenta las tecnologías colectivas para evadir la persecución portuguesa: «Acautelados de nos ter por vizinhos, sempre estão prevenidos de veredas ocultas, que abrem à força de machado, entre as brenhas mais densas, para se livrarem melhor da nossa gente» (Freyre 1675, p. 281). La tecnología del machete contribuye a la sobrevivencia colectiva. Sin embargo, las precauciones no impiden que los colonizadores capturen a algunos cimarrones, lo cual según Brito Freyre no amenaza la comunidad debido a su conocimiento de la selva: «com a mesma facilidade que largão suas aldeias quando vamos, as tornam a ocupar quando voltamos» (p. 281). Esto sugiere que, aunque más sedentaria que la del cimarrón solitario, la temporalidad del quilombo incluye la posibilidad constante de la huida.

Pese a no ser el testimonio de un *quilombola*, *Nova Lusitânia* permite cierto acercamiento a las tecnologías colectivas surgidas a contrapelo de la plantación. Aunque la soledad defensiva no es una de ellas, sí lo son el cuidado del escondite, el nomadismo esporádico y la intervención de la naturaleza para sustento y defensa. Resulta decidor que, pese a habitar «barracas de rama» y no cuevas, ello no garantiza el sedentarismo en teoría necesario a una sociedad que espera perdurar en el tiempo. El recurso ineludible de la huida, con la naturaleza como aliada, hace pensar en otro tipo de temporalidad cimarrona, semidinámica, de desplazamiento esporádico pero políticamente incorporado como tecnología transmoderna del «yo» en el espacio colectivo del quilombo. Con todo, Palmares alcanzó una cohesión política que le permitió resistir los acechos portugueses por más de un siglo.

Si seguimos lo expuesto, el conocimiento sobre sí mismo que pude de generar un sujeto colonial que busca desubjetivarse de la esclavitud estaría antecedido por la construcción de un espacio *a contrapelo*, contraplantacional, ya sea el del cimarrón solitario o el colectivo del quilombo, ambos determinados por el inevitable tránsito transmoderno en torno al núcleo de la plantación. Y aunque Foucault se

detiene en lo corporal y lo político en los momentos anterior y posterior a la contemplación del alma, su análisis de las «tecnologías del yo» se centra en las sutilezas que condicionan la generación del conocimiento «en nuestra cultura», es decir, uno que, aunque pre-cartesiano, surge de sujetos hegemónicos cuyas tecnologías están en la base del pensamiento occidental. Con estas premisas indagaremos en los debates sobre raza en Brasil y Cuba para analizar la manera en que las representaciones del cimarrón intentan refutar los legados racistas de la esclavitud española y portuguesa en el Nuevo Mundo.¹²

Brasil, del problema racial a la reivindicación popular: el viaje épico de *Ganga Zumba*

Al parecer Jorge Amado sabía que, para empoderar a un afrodescendiente marginalizado como Antônio Balduíno, era necesario ofrecerle un espacio que, como el quilombo, funcionara en tanto condición *mínima* de posibilidad para su resubjetivación a contrapelo de la zona del no-ser legada por la esclavitud. Siguiendo el concepto amplio de Casimir, la ciudad nocturna, a cuyo estímulo surge la conciencia política de Baldo (p. 20), sería un espacio de contraplantación que supone la resistencia a la colonización. Y aunque problemática, la solidaridad interracial imaginada por Amado en su novela de 1935 recogía la tesis sociológica propuesta poco antes por Gilberto Freyre para refutar los pronósticos del racismo científico para Brasil. En efecto, aún circulaban las ideas que Euclides da Cunha recoge en *Os sertões*, donde indicaba que la mezcla de razas era «um problema que por muito tempo ainda desafiar[ia] o esforço dos melhores espíritos» (1998, p. 67). Para Euclides, el conflicto se originaba en los «atributos primitivos» (p. 100) con que las razas inferiores podían degenerar el componente europeo presente en Brasil. Pero el racismo científico,

¹² Coincido con Quijano y Wallerstein (1992) respecto a la centralidad de las Américas en la organización moderna de los cuerpos, razas y territorios del planeta.

que en primer lugar creaba el problema, ofrecía también una tautológica solución pues, si la raza blanca era más fuerte, entonces las otras debían desaparecer: «decretando [...] a extinção quase completa do silvícola e a influência decrescente do africano depois da abolição do tráfico, prevé[-se] a vitória final do branco, mais numeroso e mais forte» (p. 70).¹³ En *Casa-grande e senzala* (1933), Freyre cambia el signo del debate al considerar al afrodescendiente como un aporte: «dos escravos descend[e]m elementos dos mais fortes e sadios da nossa população. Os atletas, os capoeiras, os cabras, os marujos» (1975, p. 34). Además, dice que a Brasil no llegaron africanos «bárbaros» sino con oficios comerciales, creencias religiosas y cultura agropecuaria. Habiendo de mixigenación en lugar de mestizaje (como hacía Euclides), entre los argumentos que sustentaría el mito de la «democracia racial» brasileña se cuentan que la plantación sirvió para «corrigir] a distância social que doutro modo se teria conservado enorme [...] entre a casa-grande e a senzala» (p. lx); y que lo que degradaba al ser humano era la esclavitud: «Parece às vezes influência de raça o que é influência pura e simples [...] da escravidão. Da capacidade imensa desse sistema para rebaixar moralmente senhores e escravos» (p. 315).

Ciertamente *Casa-grande e senzala* elude el juicio al colonialismo europeo y, aunque matiza el debate racial, insiste en humanizar la práctica cotidiana de un sistema basado en el sometimiento de otras razas¹⁴ y especies. Sería Aimé Césaire quien, poco después, le pasaría la cuenta asegurando que una de las acusaciones por las cuales Euro-

¹³ La potencial degeneración de la raza lleva a Euclides a formular la máxima: «Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos» (p. 41). Y aunque es resultado de ella, alude a Palmares como lo opuesto a la civilización: «Quando as correrias do bárbaro ameaçavam a Bahia, ou Pernambuco, ou a Paraíba, e os quilombos se escalonavam pelas matas, nos últimos refúgios do africano revoltoso –o sulista, di-lo a grosseira odisséia de Palmares, surgia como o debelador [...] predileto das grandes hecatombes» (p. 50, énfasis mío).

¹⁴ Sigo a Quijano y Wallerstein (1992) en que con la americanidad, las categorías «indio», «negro» o «blanco» se convirtieron en «la matriz cultural del entero sistema mundial» (p. 584); y a Lugones (2008) en que las mujeres no-blancas «víctimas de la colonialidad del poder» lo han sido también, «inseparablemente, de la colonialidad de género» (p. 73).

pa era citada al «tribunal de la “razón”» (2006c, p. 13) a mediados del siglo xx, estaba siendo «levantada por decenas de millones de hombres que desde el fondo de la esclavitud se erglían] como jueces». En Brasil, el debate racial se politizaría en las décadas de 1950 y 1960 con obras como *Introdução crítica à sociologia brasileira* (1957), donde Alberto Guerreiro Ramos afirma que «[o] negro é o povo, no Brasil» porque «é a sua mais importante matriz demográfica» (1995, p. 200); o *A integração do negro na sociedade de classes* (1964), en la que Florestan Fernandes señala que el grupo formado por negros y mulatos «teve o pior ponto de partida para a integração ao regime social que se formou ao longo de desagregação da orden social escravocrata e senhorial e do desenvolvimento posterior do capitalismo no Brasil» (p. 21). Desde coordenadas como estas, los nuevos cines latinoamericanos construirían un cimarrón empoderado que, aunque orgulloso de la tradición africana e inspirado en el hombre nuevo de Fanon –que surgiría de las ruinas de la Europa colonizadora «cambia[ndo] de piel, desarrolla[ndo] un pensamiento nuevo» (1983, p. 196)–, heredaría en gran medida la subordinación de los problemas raciales a la lucha de clases porque debió reivindicar a los suyos no como depositarios del lado más abyecto de la modernidad, sino como sinédoques de la categoría «pueblo».¹⁵ Carlos Diegues (2015) dice que la premisa del Cinema Novo consistía en «mudar a história do cinema, mudar a história do Brasil e mudar a história do planeta», lo cual explica que su obra se ocupe del presente «mesmo que [...] seja um filme histórico» (1987). Con estos debates en mente, analicemos *Ganga Zumba* (1964), largometraje sobre el líder del Quilombo de Palmares.

Aunque buena parte de la historiografía dice que Ganga Zumba fue el primer rey de Palmares y que fue sucedido por su sobrino Zumbí, Diegues lo narra como nieto de un Zumbí en busca de sucesor. Antão es el esclavo que porta sangre real, y Aroroba quien

¹⁵ El crítico Orlando Senna afirma en 1979 que el Cinema Novo «denunci[a] a exploração de que é vítima o negro mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos» (p. 216).

debe convencerlo de su destino como Ganga Zumba, rey de Palmares –trama que motiva una «estructura de aprendizaje» inspirada en el cine materialista histórico y dividida en dos partes que relatan, con ritmos y lenguajes diferenciados, la construcción del «héroe de masas» (Bordwell 1996, p. 236)–. La primera parte contiene la anagnórisis de Antão como miembro del linaje de Zumbí y ocurre en la plantación, escenario de las relaciones de poder entre capataces y esclavos. La segunda, narra el viaje épico de Antão al Quilombo de Palmares, la superación de obstáculos que prueba su inteligencia, y su conversión en el rey liberador del pueblo oprimido. Cada sección contiene un nudo dramático: primero es la duda de Antão sobre Palmares, sembrada por la individualista Cipriana; luego es el dilema de Ganga Zumba entre las creencias religiosas y la conciencia política para liberar a los esclavizados. La clave es otorgada por Oxumaré, deidad que según Aroroba protege a Palmares de los blancos y que, como proponemos luego, ofrece una solución al dilema entre lo divino y lo humano.

Cinematográficamente, la primera parte se caracteriza por dos propuestas visuales: planos generales que muestran los paisajes diurnos y luminosos del cañaveral y el río, donde tienen lugar la opresión esclavista, la indignación de los esclavos y ciertos momentos de libertad de Antão y Cipriana; y planos más cerrados (close-ups, planos medios, cenitales y detalle) que representan la plantación nocturna, dentro y fuera del barracón, donde ocurren los ritos comunitarios y las confabulaciones político-religiosas de Salustiano, Aroroba y Antão. De la primera propuesta visual, destaca el uso del gran plano general para mostrar los juegos de seducción entre Cipriana y Antão (17:00), personajes que parecen soberanos de sus cuerpos y del paisaje natural. Su condición de esclavitud y su incomodidad al respecto se deduce solo de sus diálogos, lo que debilita la representación visual de Antão como el líder que vence la esclavitud y se transforma en héroe. En la segunda propuesta visual, el claroscuro muestra la religiosidad colectiva y la discusión política, funcionando como metáfora del dilema de Antão sobre si «vale o risco de fugir» porque los blancos «são

donos de tudo» (27:08). La noche es el lugar de la reflexión, la conciencia y la utopía, donde Palmares es imaginado como extensión de África, ideal de libertad y proyecto sociopolítico. Para Aroroba, es un espacio utópico de reapropiación del cuerpo: «Penso sempre no meu corpo descansando em Palmares, na terra livre, como era a nossa do outro lado do mar. E esse corpo para de doer» (26:47).

La segunda parte inicia cuando Antão se convence de ir a Palmares y los ex esclavizados encuentran al emisario de Zumbí que los guía al quilombo. Ello pone en marcha las pruebas que harán crecer al héroe, mostrarán el favor de los dioses y que, como en la epopeya clásica, funcionan como pequeñas unidades narrativas y moralizadoras que contienen un conflicto y su resolución. Si en la primera parte la transformación del personaje ocurre en el plano moral y se representa en la dialéctica luz-sombra/día-noche –siendo la oscuridad el lugar de la conciencia–, en la segunda se muestra en la destreza física, las decisiones en beneficio del grupo y la elección amorosa de Dandara por sobre Cipriana.¹⁶ El clímax de la conversión heroica ocurre justo antes de llegar a Palmares cuando, al son de tambores africanos, el guía narra las luchas recientes de Zumbí; repentinamente la percusión es interrumpida para dar paso a un apasionado discurso de Antão: «Não adianta! A gente tem é que fazer alguma coisa. Se fosse fácil a gente não tava na luta feito bicho. Tem é que lutar muito, lutar. Assim é que não pode ser. Lutar. Lutar. Tem muito homem como a gente que não quer ser bicho. Tem é que fazer alguma coisa!» (1:26:00).

En esta secuencia, la cámara realiza un travelling alrededor de Antão mientras este también gira, como si le hablara a una audiencia mayor localizada en el fuera de campo. En efecto, es el objetivo del director porque el héroe, interpretado por Antonio Pitanga, mira la cámara y subraya: «Lutar. Lutar. Tem muito homem que como a gente não quer ser bicho» (1:26:23). La audiencia mayor, y acaso la más importante, es el «pueblo» que en 1963 observa la historia de Ganga

¹⁶ Dandara fue guerrera y compañera de Zumbí, en Palmares.

Zumba por fuera del universo narrativo del film. Luego este añade: «A gente tá com certo, então um dia vai vencer. Mas tem que lutar, para saber qual é esse dia» (1:34:48). Con el pueblo del fuera de campo como interlocutor, Ganga Zumba parece sugerir que el día de la victoria pertenece al tiempo histórico del siglo xx. Estas líneas recuerdan un monólogo de Firmino, personaje de la película *Barravento* de Glauber Rocha estrenada dos años antes en la que este malandro, también encarnado por Pitanga, mira la cámara para hablarle a un grupo de pescadores afrodescendientes que, según insinúa el montaje, difícilmente puede escucharlo. Desde un plano medio holandés, Firmino los interpela a abandonar la alienación religiosa con palabras que parecen dirigidas a un «pueblo» mayor que el incluido en el contraplano: «Trabalha e trabalha de besta. Trabalha. Preto veio para essa terra foi para sofrer. Trabalha muito e não come nada. Menos eu que sou independente. Já larguei esse negócio de religião. Candomblé não ressolve nada, nada, não. Precisa é de lutar, resistir. Nossa hora está chegando, irmão» (29:32). La referencia a Firmino en el discurso de Antão coincide con el clímax de su toma de conciencia, reforzado por el movimiento circular tanto de la cámara como del personaje, cuya indignación propicia el intertextual «barravento» o revolución interior que consagra al esclavo Antão como el héroe cimarrón Ganga Zumba. La dialéctica puesta en marcha con su indecisión e individualismo en la plantación, culmina con el triunfo de su determinación y solidaridad en Palmares.¹⁷

Pero la referencia a *Barravento* sugiere otra problemática relacionada con la dialéctica que Rocha presenta entre Firmino, el malandro revolucionario, y Aruã, el líder religioso. Desde la leyenda que abre el film, sabemos que Rocha apuesta por superar la religiosidad que adormece la conciencia política de los pescadores, contexto en el cual Firmino opera como agente de cambio. *Ganga Zumba*, en tanto,

¹⁷ Es el triunfo, además, de la «crítica dialéctica» a la cultura popular que según Ismail Xavier (2007) caracteriza la narrativa del cine político de la década de 1960 (pp. 24-25).

incorpora el determinismo religioso, pues la anagnórisis de Antão ocurre por voluntad de Olorum. Diegues resuelve este nudo sin refutar la propuesta de Rocha, echando mano de lo que el crítico Antonio Candido llamaría en 1970 «dialética da malandragem», porque Antão no sustituye la religiosidad popular por la lucha política, sino que incorpora ambas visiones a su liderazgo. Oxumaré legitima esta postura como deidad que protege Palmares y que liga cielo y tierra, movimiento y permanencia. Lo divino y lo humano son sinos del rey que contribuirá a mantener el Quilombo de Palmares protegido de la plantación por más de un siglo. Formalmente, la elección de ambos paradigmas es corroborada por el paisaje sonoro de los tambores africanos que desde el rito religioso llaman a la guerra. Aunque son interrumpidos para que Antão pronuncie su discurso político, los tambores regresan a medida que llegan a Palmares para luego dominar la escena final de la coronación.

Por último, cabe señalar que la conversión épica del esclavo Antão en el rey Ganga Zumba, propiciada por la dialéctica del claroscuro en la primera parte y el viaje épico en la segunda, transforma solo la conciencia de un sujeto colonial que parece no haber tenido problemas con la soberanía de su cuerpo esclavizado, el espacio circundante o el tiempo cotidiano. Ejemplo de ello es que Antão enamora a Cipriana en plena luz del día, en horario laboral, escena que contiene más del tropo del malandro que de un esclavo que desconoce la libertad. Asimismo, la reapropiación del cuerpo, insinuada en la fantasía de Aroroba, es aludida solo a nivel discursivo porque tampoco este muestra, antes de ser herido, el dolor físico provocado por la esclavitud y que espera erradicar en Palmares.

Del miedo a Haití a la liberación de África: *Maluala, rebeldía cubana de ayer y hoy*

Si bien la narrativa que Miguel Barnet organiza en *Biografía de un cimarrón* (1966) a partir de las memorias de Esteban Montejo dialoga

con la genealogía de la Revolución Cubana al concluir con sus experiencias en la guerra de 1895, las acciones de la sección titulada «La vida en el monte» distan de la épica guerrillera que los discursos políticos y el cine revolucionario del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) empezaron a promover en 1959. Según comentamos, sus estrategias de sobrevivencia remiten más al uso de la naturaleza como refugio que a la planificación de una sublevación colectiva. Barnet resuelve los atisbos individualistas de su solitario cimarronaje añadiendo las secciones «La abolición de la esclavitud» y «La guerra de independencia», que trazan una teleología de liberación que culmina con la participación de Montejo en las tropas de Antonio Maceo. Por su parte, el cimarrón del ICAIC también debía contar una historia que, desde la pantalla, reforzara la épica revolucionaria que había alcanzado su clímax con el derrocamiento de Fulgencio Batista. En vistas de ello se conjugaron tres necesidades: superar el miedo racial que boicoteó las guerras independentistas del siglo XIX, subrayar el papel de la sierra en la emancipación de 1959 y revisar la historiografía nacional, tarea solicitada por Fidel Castro en su discurso de 1968 por los 100 años de la Revolución.

En efecto, la declaración del carácter socialista de la Revolución Cubana en 1961 hizo pensar que el problema biológico y sociológico de la raza podía ser superado con la solución política y económica de la igualdad –idea proyectada en términos similares por José Martí en 1893: «Cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro» (1975, p. 299)–. Esta igualación interracial fue extendida en el tiempo histórico por Fidel Castro para el centenario de la Guerra de los Diez Años en 1968: «en Cuba solo ha habido una revolución: la que comenzó Carlos Manuel de Céspedes el 10 de Octubre de 1868. Y que nuestro pueblo lleva adelante en estos instantes» (p. 1).¹⁸ Castro

¹⁸ Castro también iguala la esclavitud de la plantación con la del capitalismo: «¿Y qué diferencia había entre el barracón del esclavo en 1868 y el barracón del obrero asalariado en 1958? ¿Qué diferencia, como no fuera que [...] los dueños de las plantaciones y de los centrales en 1958 no se preocupaban si aquel obrero se moría de hambre [porque] había otros diez obreros esperando para realizar el trabajo?» (p. 15).

concluye su discurso, conocido como «Cien años de lucha», con un llamado a re-escribir la historia porque «nada nos enseñará mejor a comprender lo que es una revolución [...] que el estudio de la historia de nuestro pueblo y de [sus] raíces revolucionarias» (p. 3). La revisión histórica iniciada en 1968 sin duda restituyó buena parte de la «visión de los vencidos», especialmente de los criollos en la última Guerra de Independencia. Sin embargo, episodios como la abolición de la esclavitud fueron menos revisitados porque Céspedes siguió siendo considerado su precursor, en desmedro de levantamientos esclavos como el de La Escalera (1844). El cineasta Sergio Giral subraya que, en la época colonial, «it is clear that the *only* expression of rebellion was that of the slaves» (en Burton 1977, p. 69, su énfasis).¹⁹ Pero la recepción de estas expresiones en la Cuba criolla del xix estuvo marcada por el miedo a la Revolución Haitiana. De hecho, la industria británica en expansión buscó transformar la imagen de los esclavos promoviendo el abolicionismo desde la literatura (Giral en Burton 1977, pp. 66-67), por lo que, para Giral, es en ese espíritu que una novela como *Francisco. El ingenio o las delicias del campo* (1838) de Anselmo Suárez y Romero busca retratar al esclavo como un buen salvaje «capable of harboring in his heart not only love and fidelity but also the utmost docility» (p. 67). Pero no solo debieron pasar cuatro décadas para que Cuba aboliera la esclavitud (siendo el penúltimo país del continente en hacerlo en 1886, seguido solo por Brasil en 1888), sino que el miedo a un levantamiento «racial» dificultó el triunfo cubano en las guerras independentistas del siglo xix y clausuró violentamente la amenaza que representaba el Partido Independiente de Color (1908-1912).²⁰

¹⁹ Comentando *El otro Francisco*, John Mraz (1997) afirma que, «[f]or Giral, the history of [slave] struggle contains the seeds of Cuban nationalism, and it is for that reason crucial that the islanders become aware of the fact that such resistance was frequent in Cuban slave society» (p. 111).

²⁰ En *Insurgent Cuba. Race, Nation, and Revolution 1868-1898*, Ada Ferrer (1999) analiza el racismo experimentado por Antonio Maceo, a quien figuras como Máximo Gómez y Calixto García le impidieron dirigir ciertas expediciones alegando refutar el rumor español según el cual los cubanos apoyaban un levantamiento racial como

La tensión racial de principios del siglo xx se vislumbra en el primer libro de Fernando Ortiz, *Hampa afro-cubana. Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*, que estudia las tendencias criminales –la «brujería», en palabras de Ortiz– de los afrodescendientes en Cuba. Publicado en 1906 con prólogo de Cesare Lombroso, parte de la premisa que las religiones africanas son amorales porque son primitivas y, por tanto, constituyen una fuente de prácticas consideradas criminales por la sociedad (blanca). Esta criminalidad es inevitable porque estaría intelectualmente determinada: «Sería pueril pretender que el negro nativo de África, que llegó a Cuba trayendo impresas en su cerebro primitivo las aberraciones fetichistas [...] se hubiese despojado de sus propias creencias religiosas para vestir el ropaje del catolicismo» (p. 42). Como Freyre, Ortiz cree que la esclavitud provoca el atraso moral de los involucrados en ella, incluso de los blancos (p. 28). La esperanza de Ortiz para Cuba –similar a la de Euclides para Brasil– radicaba en el atavismo lombrosiano que, si podía explicar los impulsos primitivos afrodescendientes, también debía garantizar la desaparición de la brujería a medida que la cultura africana fuera diluyéndose en el blanqueamiento: «En 1899 se contaban en Cuba unos 13 000 negros nativos de África; cuando estos desaparezcan, lo que sucederá tras un par de generaciones a lo sumo, la fe en *Obatalá* habrá cesado, ya que no son de presumir nuevas inmigraciones de negros africanos igualmente primitivos» (p. 354). Y aunque el propio Ortiz corregiría muchas de las afirmaciones de *Los negros brujos*, el libro da cuenta del tipo de prejuicios a que los cineastas revolucionarios debieron enfrentarse para incorporar a los afrodescendientes en el horizonte del «hombre nuevo».²¹ En este sentido,

el de Haití (p. 78). En *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*, Aline Helg (1995) afirma que el miedo criollo a la organización afrodescendiente hizo fracasar intentos de participación social como el Partido Independiente de Color (1908-1912), cuyo avance fue aplastado con una masacre. Cerca de 5 mil cubanos fueron asesinados porque, como declaró el cónsul francés de la época, cometieron el «crimen» de no haber nacido blancos (p. 221).

²¹ En *Los cabildos afrocubanos* (1921), Ortiz considera «impropio [el] título de brujería» para hablar de sistemas religiosos diversos (en Ibarra 1990, pp. 1344); y en su

uno de los aspectos más significativos del cimarronaje es su paralelo con la génesis de la Revolución Cubana en el quilombo o «palenque» de la Sierra Maestra. Sobre los palenques históricos Maruanda y El Frijol, Giral dice que duraron mucho tiempo porque «the runaway slaves used tactics of guerrilla warfare to defend them» y porque «its topography, as history has subsequently confirmed, is conducive to guerrilla warfare» (en Burton 1977, p. 68). Esta clave histórica, en la que pasado y presente coexisten en una misma temporalidad cinematográfica, determinará la construcción del cimarrón en el revisionismo guerrillero de Sergio Giral y que analizamos en el film *Maluala* de 1979.

Esta última pieza de su trilogía sobre la esclavitud –integrada también por *El otro Francisco* (1975), que refuta dialécticamente la romanticización del esclavo en la novela de Suárez y Romero; y *Rancheador* (1976), basada en el diario del rancheador Francisco Estévez– se ocupa del cimarronaje desde la perspectiva del esclavo. El hilo narrativo sigue la toma de conciencia de Coba (Ventura Sánchez en su identidad de esclavo), líder del palenque «Bumba» y único personaje evolutivo del film. Otros esclavos rebeldes son Gallo (Manuel Griñán en su bautismo hispano), líder del palenque «Maluala» y firme en su postura de aceptar solo la libertad para todos; Masunta, la mujer que pelea machete en mano por su comunidad; y Pascual, Francisco y Luis, líderes de otros palenques que ceden a los engaños del gobernador y revelan la ubicación de Bumba y Maluala. En la inevitable interacción de los palenques con el exterior, los antagonistas incluyen instituciones coloniales –la gobernación, que busca someter a los rebeldes con una diplomacia oblicua; el ejército, que espera someterlos por las armas; y la iglesia, que espera ganarlos para la fe–, y comerciantes independientes que lucran con su vulnerabilidad. Coba y Gallo exigen de la gobernación tierra y libertad para sus comunidades

reseña de 1940 a los *Cuentos negros de Cuba*, de Lydia Cabrera, critica a quienes juzgaban «al próximo negro desde su propia moralidad y sus reacciones, aquella que su blanca civilización le señalaba» (en Ibarra 1990, p. 1345).

—demandas a tono con luchas del siglo XX como la reforma agraria y las guerras descolonizadoras de África y Asia—. La razón por la cual la narrativa se centra en Coba la hallamos en el manifiesto «Por un cine imperfecto» (1969) de Julio García Espinosa, donde explica que el cineasta no debe ilustrar «las ideas o conceptos que ya poseemos» sino «mostrar el proceso de los problemas [...] sometiéndolos] a juicio sin emitir el fallo». Por ello *Maluala* adopta la «estructura de aprendizaje», según la cual un personaje «pasa de una forma de actividad instintiva [...] a una conciencia disciplinada [...] del fin y los medios políticos» (Bordwell 1996, p. 236). A medida que se aproxima a los ritos santeros, Coba pasa de negociar para evitar el derramamiento de sangre a combatir por la libertad plena de su pueblo.

La amenaza haitiana se revela en la discusión inicial entre el gobernador y el capitán sobre las demandas cimarronas: «La osadía de ese planteamiento se inspira en las conspiraciones independentistas que surgieron a raíz de la Revolución de Haití y la pérdida de nuestras colonias en América» (07:15). Este convencimiento intensifica las tácticas de sometimiento de los palenques. Primero es la obstrucción a la venta de armas por parte de los comerciantes «independientes» que no cumplen su parte de la transacción; Coba concluye: «sin fusiles no vamos a ninguna parte» (04:58). Luego es la oferta de libertad por parte del gobernador a cambio de delatar a otros palenques; Coba le refuta al mensajero del gobernador, el comerciante Crisanto: «Cimarrón es libre si persigue a cimarrón» (10:46). El último mediador es el Padre Anselmo, quien define la libertad según la obediencia cristiana y afirma que acercarse al Gobierno es «poner[se] de parte del orden, de la civilización, [...] de Dios» (27:34); Gallo responde: «ningún papel da la libertad, todos los cimarrones somos libres e iguales en el monte» (27:53). La administración recurre entonces al asesinato de cimarrones para presionar a los palenques; Coba acude a ritos como el Diloggún, en que recibe consejos del orisha creador Zambi; o el Manguame, rito comunitario del cual concluye: «Mi cabeza no tiene respuesta todavía» (40:34). Otras muertes lo hacen aceptar la oferta del gobernador, pero en la celebración por la libertad negociada

Coba es poseído por su protector Xangó, deidad del trueno y la justicia, que le muestra el camino. Su conversión en guerrero descoloniza definitivamente su vestimenta: con un taparrabos rojo sale a defender a Maluala y Bumba, atacados por el ejército. El último mensaje que le envía al gobernador vía Crisanto es: «Dile que Coba no baja a su gente del monte ni persigue a sus hermanos» (1:03:30). La guerra se desata, pero la respuesta firme de Maluala los hace triunfar sobre los españoles.

El clímax de la toma de conciencia de Coba es narrado como homenaje panafricanista a Zumbí dos Palmares. Cuando Coba ve que los españoles entran a Bumba, los distrae hacia la cima de una montaña; una vez arriba, el primer plano contrapicado de su rostro epifánico anuncia el desenlace (1:09:52): el héroe prefiere morir libre lanzándose al vacío a vivir sometido, como hizo Zumbí en 1695. La muerte heroica como vía a la conciencia plena también es el camino del hombre nuevo del «Che» Guevara porque, como dice en *El socialismo y el hombre nuevo en Cuba* (1965), «[n]uestro sacrificio es consciente; cuota para pagar la libertad que construimos» (p. 22). La heroicidad del cimarrón, empalmada con los cien años de lucha del pueblo cubano, adquiere valor contemporáneo porque el cineasta, como vanguardia política, debía ser «motor [...] de conciencia revolucionaria» en la «masa todavía dormida a quien había que movilizar» (Guevara, p. 2). Las palabras finales de Gallo —«la libertad tiene que ser pa' todos o pa' nadie. El que quiera libertad que venga aquí a Maluala: aquí la vamos a conseguir luchando» (53:24)—, como el lema patria o muerte, es una enseñanza que el espectador cubano de 1979 no había recibido por parte de un líder afrodescendiente, y allí radica el aporte de Sergio Giral a la revisión histórica instada por Fidel el 10 de octubre de 1968. Asimismo, aunque no es elaborado en el film, es sugerente el palimpsesto del nombre cristiano y la adopción de una identidad africana en tanto ejercicios incipientes de *resubjetivación* del sujeto esclavo y de *reobjetivación* de su condición política.

Ahora bien, como tropo cinematográfico, el guerrero en *Maluala* tiene poca relación con la imagen del cimarrón desprendida del tes-

timonio de Esteban Montejo. Resulta interrogable la demanda de Gállo de que «nos den la tierra que trabajamos» (28:05) por su cercanía a un concepto moderno de la propiedad vinculado al de la reforma agraria. De Coba, cuesta imaginar que el sujeto que entra en escena erguido sobre una balsa sea un cimarrón pues su lenguaje corporal no revela huellas de un paso previo por la zona del no-ser de la esclavitud.²² Es posible que Giral optara por subrayar las virtudes de un héroe guerrero «universal» –inquietud que expresa en el programa «Conversaciones con Cervantes» (Chang-Rodríguez, Conget, 1998)–,²³ parecido tanto a Zumbí dos Palmares como a los guerrilleros cubanos de 1959, o a los independentistas africanos de las décadas de 1960 y 1970. A tono con la teleología moderna de la revolución.²⁴

Las películas analizadas responden a contextos históricos en que artistas e intelectuales revisaban el aporte afrodescendiente a la identidad nacional. Antes de filmes como *Ganga Zumba*, la participación del afrodescendiente en el cine brasileño se reducía a problemáticos roles de comedia. En la Cuba de la década de 1970, era necesario recordar el pasado insurreccional de los afrodescendientes para ampliar la idea de pueblo y respaldar la presencia de tropas locales en las guerras africanas de descolonización. En el espíritu transversal de la revisión y el internacionalismo, si la Revolución de 1959 era igual a la de 1868, o si la esclavitud de la plantación era equivalente

²² Discrepo de la afirmación de Cort (2014), en su análisis de los «negromentajes» del director cubano (definición que este ciertamente refutaría), según la cual «Giral introduces a Caliban who is deeply situated in a counter-hegemonic culture» (p. 42).

²³ En la conversación, señala en relación a sus películas *Rancheador y Maluala*: «mi propósito principal es más bien universal, yo estoy partiendo de esta experiencia histórica [cubana] que me toca más de cerca, pero hablando de cualquier forma de esclavitud, de cualquier forma de opresión» (17:33).

²⁴ Otro problema del film se relaciona con la representación femenina: si Masunta encarna a la mujer guerrillera, otras cimarronas reproducen el estereotipo de la mulata consignado por Fernando Ortiz en *Los negros brujos*: «Aun hoy día la voluptuosa mulata es la sacerdotisa más fervorosa de la deidad que la trajo al mundo, del amor libre» (p. 34). Ellas parecen no recordar, cuando van cantando torso desnudo al río, que como fugitivas deben tomar medidas de invisibilización y defensa si salen del palenque. Resultaría impensable que tomaran un machete porque significaría perturbar su imagen de objeto sexual y castrar la fantasía del espectador masculino.

a la del capitalismo, entonces las insurrecciones coloniales de los cimarrones también eran comparables a las insurrecciones africanas o asiáticas de 1960 y 1970. La muerte de Coba como homenaje a Zumbí dos Palmares da cuenta de ello, pero también sugiere la influencia del pan-africanismo y el orgullo por las tradiciones africanas promovido por movimientos como la Negritud y el Black Power. En un contexto en que la «[s]ingularidad de nuestra “situación en el mundo”» (1956, p. 79) expuesta por Aimé Césaire fue subordinada al discurso del «pueblo», era difícil que Diegues o Giral construyeran un héroe *otro* porque se creía que la modernidad de izquierda podría resolver los diversos y complejos legados del colonialismo.²⁵ Como dice Maldonado-Torres (2004), «[t]he escape from the legacy of colonization and dependency is provided for many by modernity, as if modernity as such has not been intrinsically tied to the colonial experience» (p. 37). Por ello, una deuda en el contexto del revisionismo de la experiencia afrodescendiente en la modernidad de las Américas es la comprensión de su esclavización a escala global como «episodio cero» de la era de opresión y acumulación descrita como plantacionoceno.

Referencias bibliográficas

- AMADO, JORGE (1983). *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record.
- BARNET, MIGUEL ([1966] 1979). *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BORDWELL, DAVID (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BURTON, JULIANNE; CROWDUS, GARY (1977). «Cuban Cinema and the Afro-Cuban Heritage: An Interview with Sergio Giral». *The Black Scholar*, vol. 8, n.º 8-10, Summer, pp. 62-72.

²⁵ En palabras de Grosfoguel (2012), «la teoría crítica producida en la zona del ser no pensó los conflictos sociales ni las particularidades coloniales de la zona del no-ser. Y si los pensó, lo hizo desde la perspectiva de la experiencia histórico-social de la zona del ser» (p. 98).

- CASIMIR, JEAN (1979). *Cultura oprimida y creación intelectual*. Simposio sobre cultura y creación intelectual en América Latina. Universidad de las Naciones Unidas/UNAM.
- CASIMIR, JEAN (1992). *The Caribbean: One and Divisible*. Santiago de Chile: Cuadernos de la Cepal.
- CASTRO, FIDEL (1968). «Cien años de lucha». *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*. Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>
- CÉSAIRE, AIMÉ (2006a). «Carta a Maurice Thorez», pp. 77-84. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- CÉSAIRE, AIMÉ (2006b). «Cultura y colonización», pp. 45-75. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- CÉSAIRE, AIMÉ (2006c). «Discurso sobre el colonialismo», pp. 13-43. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- CHANG-RODRÍGUEZ, RAQUEL; CONGET, JOSÉ MARÍA (1998). «Sergio Giral». *Charlando con Cervantes*, CUNY TV, programa del 2 de marzo. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JygZf0ft-l0>
- CORT, AISHA (2014). «Rethinking Caliban: Shakespeare and Césaire in the Negrometraje by Sergio Giral». *Afro-Hispanic Review*, vol. 33, n.º 2, Fall, pp. 41-58.
- CUNHA, EUCLIDES DA (1998). *Os sertões. Campanha de Canudos*. Edição Crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Editora Ática.
- DELEUZE, GILLES (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault*, t. III. Buenos Aires: Cactus.
- DIEGUES, CARLOS (1987). «Roda Viva recebe o cineasta Cacá Diegues». 28 de septiembre, TV Cultura. [Consulta: 2019-6-9]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Fq7xptH-ki4>
- DIEGUES, CARLOS (2015). «Roda Viva recebe o cineasta Cacá Diegues», 26 de enero, TV Cultura. [Consulta: 2019-6-9]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GKrW3y2mUSg>
- DIEGUES, CARLOS (dir.) (1964). *Ganga Zumba*. Brasil.
- DUSSEL, ENRIQUE (2007). «Un diálogo con Gianni Vattimo. De la Postmodernidad a la Transmodernidad». *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, n.º 54,

- noviembre, pp. 1-32. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dussel54.pdf>
- FANON, FRANTZ (1983). *Los condenados de la tierra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- FANON, FRANTZ (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.
- FERRER, ADA (1999). *Insurgent Cuba. Race, Nation, and Revolution 1868-1898*. U of North Carolina P.
- FOUCAULT, MICHEL (1994). *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. Vintage Books.
- FOUCAULT, MICHEL (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós.
- FREYRE, FRANCISCO DE BRITO (1675). *Nova Lusitânia: História da Guerra Brasílica*. Lisboa: Officina de Joam Galram.
- FREYRE, GILBERTO (1975). *Casa-grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- GILROY, PAUL (1999). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Verso.
- GIRAL, SERGIO (dir.) (1979). *Maluala*. Cuba.
- GROSFOGUEL, RAMÓN (2012). «El concepto de “racismo” en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?». *Tábula Rasa. Revista de Humanidades*, n.º 16, enero-junio, pp. 79-102.
- HARAWAY, DONNA (2015). «Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin». *Environmental Humanities*, vol. 6, pp. 159-165.
- HELG, ALINE (1995). *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality 1886-1912*. U of North Carolina P.
- IBARRA, JORGE (1990). «La herencia científica de Fernando Ortiz». *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, n.º 152-153, diciembre, pp. 1339-1351.
- KILOMBA, GRADA (2019). *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira (trad.). Rio de Janeiro: Cobogó.
- LUGONES, MARÍA (2008). «Colonialidad y género». *Tábula Rasa*, n.º 9, julio-diciembre, pp. 73-101.
- MALDONADO-TORRES, NELSON (2004). «The Topology of Being and the Geopolitics of Knowledge: Modernity, Empire, Coloniality». *City*, vol. 8, n.º 1, April, pp. 29-56.

- MARTENS, RAINA; ROBERTSON, BII (2019). «How the Soil Remembers Plantation Slavery». *Plantationocene 3*, March 28. Recuperado de <https://edgeeffects.net/soil-memory-plantationocene/>
- MARTÍ, JOSÉ (1975). «Mi raza». *Obras completas*, t. 2. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- MARX, KARL (2008). *El capital. Crítica de la economía política*, t. I. Siglo XXI.
- MINTZ, SIDNEY W. ([1985] 1996). *Dulzura y poder. El lugar del azúcar en la historia moderna*. Siglo XXI.
- MOORE, SOPHIE S. et al. (2019). «Plantation Legacies». *Plantationocene Series 1*, January 22. Recuperado de <https://edgeeffects.net/plantation-legacies-plantationocene/>
- MORENO FRAGINALS, MANUEL (1978). *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, t. I. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- MRAZ, JOHN (1997). «Recasting Cuban Slavery. *The Other Francisco and The Last Supper*», pp. 103-123. Donald F. Stevens (ed.). *Based on a True Story. Latin American History at the Movies*. Lanham: SR Books.
- ORTIZ, FERNANDO (1917). *Hampa afro-cubana. Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*. Madrid: Editorial-América.
- PATEL, RAJ; MOORE, JASON W. (2017). *A History of the World in Seven Cheap Things. A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*. Carlton: Black Inc.
- QUIJANO, ANÍBAL; WALLERSTEIN, IMMANUEL (1992). «La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial». *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n.º 134, diciembre, pp. 583-591.
- RAMOS, ALBERTO GUERREIRO (1995). *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Editora UFRJ.
- ROCHA, GLAUBER (dir.) (1962). *Barravento*. Brasil.
- TSING, ANNA L. (2017). «A Threat to Holocene Resurgence Is a Threat to Livability», pp. 51-65. *The Anthropology of Sustainability*. Marc Brightman, Jerome Lewis (eds.). Palgrave Macmillan.
- XAVIER, ISMAIL (2007). *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.

La primera ciudad latinoamericana: heroísmo en las luchas decoloniales de mujeres migrantes en Chile¹

Pablo Seward Delaporte

Este capítulo examina las luchas de mujeres migrantes por el desarrollo y contra la destrucción de sus asentamientos autoconstruidos en Antofagasta, Chile, como una forma de heroísmo contemporáneo en América Latina. Está basado en un año de investigación etnográfica en estos asentamientos migrantes, que incluyó entrevistas, observación participante, sesiones de mapeos participativos e investigación de archivos. El capítulo arguye que estos asentamientos migrantes autoconstruidos, clasificados por el Estado chileno como campamentos y destinados a la erradicación, son proyectos sociales alternativos en los cuales mujeres migrantes –predominantemente pobres, negras e indígenas– deben soportar formas de violencia mo-

¹ Este ensayo es posible por el apoyo del International Dissertation Research Fellowship del Social Science Research Council, financiado por fondos del Andrew W. Mellon Foundation. El Graduate Research Fellowship Program del National Science Foundation y el Center for Latin American Studies de la Universidad de Stanford también financiaron partes de este estudio. Aprecio profundamente la motivación y tutoría otorgada por la profesora Ángela García y el profesor José David Saldívar, ambos de la Universidad de Stanford. Destaco el trabajo de edición de los revisores anónimos como también el trabajo de edición y traducción de Mónica González García y de Rodrigo Lara Serrano. Mis apreciaciones también son dedicadas a Noor Amr, quien ha sido una fuente de apoyo constante.

derno-colonial interseccionales. Como proyectos sociales alternativos, los asentamientos en Antofagasta dan cuenta de una forma de heroísmo contemporáneo, el cual busca invertir, a pequeña escala y bajo condiciones singulares, las distribuciones sociales de la vida y la muerte enraizadas en estructuras de poder moderno-coloniales.²

La antropóloga Elizabeth Povinelli (2011) define ampliamente los proyectos sociales alternativos como «espacio[s] de potencialidad» realizados por aquellas personas que existen fuera de los límites de la diferencia social aceptable o tolerable, y donde «nuevas formas de vida» pueden emerger (pp. 9, 31, mi traducción). Basado en parte en el concepto de heterotopía de Michel Foucault, que Povinelli define como «una serie de contra-sitios [...] que son sitios reales y localizables en el mundo, pero inversiones disputadas del mundo», los proyectos sociales alternativos denotan espacios que pueden estar «estructuralmente ubicados dentro de mundos normativos», pero «en cierta manera tal que sus acciones cotidianas son heterotópicas» (p. 7, mi traducción). Se trata de una forma de crítica inmanente. Esto es, de dar cuenta de los proyectos sociales alternativos: buscar y «encontrar las condiciones singulares bajo las cuales algo nuevo es producido», en vez de «descubrir lo eterno o lo universal» (p. 10, mi traducción). En este capítulo, concibo el «mundo normativo» en el que mujeres migrantes habitan a través del concepto de la modernidad colonial, y concibo sus proyectos sociales alternativos en sus asentamientos como «inversiones disputadas» de este mundo normativo. Arguyo que esta práctica predica una forma contemporánea de heroísmo decolonial.

La modernidad colonial supone una «racionalidad» para la estructuración de las relaciones de poder que es «más duradera y estable que el colonialismo, en cuya matriz fue establecida» (Quijano 2000, p. 533, mi traducción). Esta rationalidad estructura las «rela-

² Cabe señalar que en esta publicación utilice pseudónimos para los nombres de los campamentos y de las organizaciones dentro de ellos a fin de proteger la identidad de las personas con quienes trabajé.

ciones de dominación, explotación y conflicto entre actores sociales que se disputan el control de “los cuatro ámbitos básicos de la existencia humana: sexo, trabajo, autoridad colectiva y subjetividad/intersubjetividad, sus recursos y productos” (Lugones 2008, p. 78). Por su parte, estas relaciones de poder están configuradas en torno a dos ejes estructurales, que el sociólogo Aníbal Quijano identifica como los ejes de la colonialidad y la modernidad. Estos ejes «ordenan las disputas por el control de cada una de las áreas de la existencia», dando paso a «significado[s]» y «formas de dominación» específicas en cada uno de los cuatro ámbitos citados (Lugones 2008, p. 78). Por un lado, el primer eje de la colonialidad opera en base a la raza. Para justificar la conquista de América, las élites europeas crearon un esquema racial complejo. Distintas formas de trabajo fueron asignadas de acuerdo con la posición de distintos actores en la nueva jerarquía racial. En este mercado laboral, estructurado sexual y racialmente, indígenas, negros y mujeres fueron excluidos del trabajo asalariado (con algunas excepciones), lo cual conformó una «nueva, original y singular estructura de relaciones de producción» que, eventualmente, se convirtió en un «sistema-mundo», el cual Quijano (2000) denomina el «sistema-mundo moderno-colonial» (pp. 535-536, 539, mi traducción). Por otro lado, el eje de la modernidad conlleva la articulación de relaciones de poder basadas en la colonialidad con la «producción de un modo de conocimiento» denominado *moderno*. Este modo de conocimiento, «que se rotula como racional», ha llegado a distinguir al hombre blanco europeo de una variedad de otros en grados divergentes. Está basado en «la medición, la cuantificación, la externalización [...] de lo cognoscible en relación con el sujeto conocedor, para controlar las relaciones entre la *gente* y la *naturaleza*, y entre la gente misma con respecto a la naturaleza» (Quijano en Lugones 2008, pp. 80-81, énfasis en el original). Investigadores que han examinado la modernidad colonial han argüido de manera convincente que, a pesar de ser planetario en escala, el sistema-mundo moderno-colonial tiene una historia particular y convive en sus periferias con otros «mundos» actuales y potenciales, los que

configuran las relaciones sociales, ambientales, epistemológicas, ontológicas y espirituales de una manera distinta. Provincializar el sistema-mundo moderno-colonial como praxis abre el camino para nuevas formas de heroísmo en torno a proyectos decoloniales de distintos tipos.

En la práctica, sin embargo, la teoría decolonial a menudo se ha visto asociada al trabajo de élites académicas (Rivera Cusicanqui 2012). En este sentido, la teoría decolonial debe ser comprendida como parte de una larga genealogía de intelectuales indigenistas pertenecientes a élites académicas.³ Es aquí donde el trabajo de feministas como María Lugones, Rita Segato, Emma Pérez y Raquel Gutiérrez ofrece otra avenida para la teoría decolonial. El proyecto del feminismo decolonial, desde mi punto de vista, intenta no solo centrar el marco analítico de género en la teoría decolonial y usar un marco analítico de género –que no toma por cierto una definición moderna-colonial de género (Lugones 2008)–, sino que también «generiza» el concepto de la modernidad colonial como tal. Generizar el concepto de la modernidad colonial, por su parte, conlleva criticar la lógica masculinizante bajo la idea misma de la modernidad colonial, al deshacer cualquier noción de una racionalidad abstracta, universal y descorporalizada que existiría por detrás de los procesos de opresión moderno-coloniales. La teoría decolonial debe enfocarse, en cambio, en coyunturas en las cuales las relaciones moderno-coloniales se articulan con formaciones sociopolíticas situadas en lugares geográficos específicos, y por medio de cuerpos particulares con identidades subalternas interseccionales (Espinosa, Gómez y Ochoa 2014).

En este capítulo examino los asentamientos migrantes autoconstruidos en Antofagasta como proyectos sociales alternativos, que existen, bajo la amenaza constante de la destrucción, en las fronte-

³ En el segundo capítulo de su libro *Identidad chilena*, titulado «Interpretaciones de la identidad latinoamericana», el sociólogo chileno Hernán Larraín (2014) hace un repaso exhaustivo de esta larga genealogía de intelectuales indigenistas en el continente.

ras de las estructuras de poder moderno-coloniales. Me enfoco en la lucha de mujeres migrantes, dirigentes de estos asentamientos, que sostienen estos proyectos como instancias de un heroísmo decolonial. Esta forma de heroísmo, arguyo, rompe con el heroísmo hegemónico que se centra en el libertador y fundador de la patria hombre, blanco o mestizo, y que se presentó como alternativa decolonial en el contexto de los movimientos de independencia nacionales en América Latina. El capítulo se enfoca, precisamente en aquellas agentes –mujeres negras e indígenas– que fueron generalmente excluidas de la dirección y los frutos de los proyectos nacionalistas latinoamericanistas del siglo diecinueve y que hoy están fundando nuevos espacios de liberación más pequeños y singulares, pero ampliables. Como la socióloga Elizabeth Jelin (1993) sugiere en referencia a la lucha de mujeres del mundo popular en Chile, estas no son «los héroes que conocemos en las películas y en los libros de historia». En lugar de ello, aquí «lo heroico está en vivir, en combinar sueños y deseos con la practicidad de lo cotidiano». Según Jelin, este heroísmo «justamente reside [...] en reconocer las ambigüedades y contradicciones, y en crear a partir de esta tensión» (p. 14). Al enfocarme en las maneras ambiguas y contradictorias por medio de las cuales esta forma de heroísmo decolonial se desenvuelve, concluyo cuestionando la mismísima noción de heroísmo como un registro de la praxis decolonial.

Carnaval en Pachakuti

Es un sábado por la mañana de febrero de 2019 en Antofagasta, la rica pero abandonada capital de la industria minera chilena, en el desierto de Atacama. Este es el día en que nueve mujeres migrantes dirigentes –la mayoría de ellas indígenas, quechua o aimara hablantes, de Perú, Bolivia y Ecuador en sus treinta y cuarenta– han escogido para celebrar el carnaval, un festival andino, en su asentamiento autoconstruido. Vestidas con polleras coloridas, envueltas en

banderas de Wiphala, con peinados elaborados, las dirigentes bailan a través de callejones escarpados y recién humedecidos, rodeadas por vecinos y vecinas que pasan música andina desde parlantes portátiles. Traspirando bajo el sol desértico y sin aliento, Millaray, mi compañera de baile, se pregunta, con un humor exaltado, cómo es que un lugar que tan solo hace cinco años era un vertedero de basura en los cerros inhóspitos de Antofagasta, rebosa hoy de «vida y cultura».⁴

El carnaval se llevó a cabo ese sábado no solo porque esta es la temporada en la cual el carnaval se celebra en el mundo andino. También encajó en un momento particular de la vida política del asentamiento, clasificado por el Estado chileno como un campamento. El Estado define a los campamentos como «asentamientos precarios de 8 o más hogares que habitan en posesión irregular un terreno, con carencia de al menos 1 de los 3 servicios básicos (electricidad, agua potable y sistema de alcantarillado), y cuyas viviendas conforman una unidad socioterritorial definida» (Comisión de Estudios Habitacionales y Urbanos 2019, p. 7). En 2014, sus fundadoras migrantes originales bautizaron este campamento en homenaje a un héroe latinoamericano famoso, pero hoy las dirigentes migrantes que lo lideran y representan se refieren a él entre ellas como «Pachakuti». Este concepto significa la «inversión del mundo» en quechua, y es un término utilizado específicamente para referirse a la «destrucción del *Machukuna*», el mundo de los incas, por la colonización española, como también al momento pendiente en el cual «un futuro destruirá a los *Mistikuna*», o mestizos, y «marcará el regreso del reino de los incas» (Allen 1988, p. 64, mi traducción).

Pachakuti, como muchos de los aproximadamente setenta campamentos que existen hoy en la ciudad de Antofagasta, se asentó en los últimos meses de 2014 y los primeros de 2015. En aquel entonces, migrantes predominantemente negros e indígenas, escapando de la violencia y la pobreza en Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, usa-

⁴ Esta es una cita directa de Millaray (pseudónimo) tomada de las notas de campo durante el carnaval en Pachakuti, el día 23 de febrero de 2019.

ron sus redes migrantes para tomarse de manera colectiva terrenos estatales abandonados y construir asentamientos en los márgenes de la ciudad, fuera de la legalidad estatal. Muchos de estos migrantes, la mayoría de los cuales son mujeres, habían arribado a Antofagasta hacia tan solo unos años, en 2010 y 2011, buscando beneficiarse de la industria de servicios que emergió en la ciudad como resultado del superciclo del cobre que tuvo lugar en la primera década de los 2000 (Stang y Stefoni 2016). Estas mujeres eran parte de redes que en ese momento estaban emergiendo y que formaron una ruta migratoria estable entre Antofagasta y una serie de localidades específicas en América Latina: el Pacífico Sur predominantemente negro de Colombia, específicamente la ciudad de Buenaventura; la ciudad también predominantemente indígena de Otavalo en el Ecuador, y los altiplanos indígenas de Perú y Bolivia (Cárdenas 2015; Echeverri 2016). Al arribar a la ciudad, estos migrantes se encontraron viviendo en piezas arrendadas, cuyo precio estaba en general inflado y cuyas condiciones eran de promedio insalubres (Thodes Miranda 2016). Los campamentos surgieron como una solución autogestionada a esta crisis habitacional (Fuentes 2018). En una ciudad donde los migrantes componen alrededor del 12 % de la población según el censo de Chile de 2017 –la proporción más elevada de cualquier ciudad en Chile, que se ha convertido en un destino principal para migrantes latinoamericanos–, los campamentos le han otorgado una solución habitacional autogestionada a alrededor de la mitad de estos migrantes, es decir, a unas veinte mil personas.⁵ En cada campamento conviven migrantes de distintas procedencias, con identidades raciales y étnicas distintas.

Hoy en día, gracias al trabajo de mujeres como Millaray, Pachakuti está dividido aproximadamente en veinte comités de vivienda. Estos comités son organizaciones sociales requeridas por el Estado chile-

⁵ El número de campamentos y el número de familias que viven en ellos es un tema disputado y político en Antofagasta. Baso estos números en datos publicados por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile (2019).

no: todas las personas que residen en campamentos deben formarlas como una condición para poder quedarse en ellos, los cuales son entendidos como ocupaciones ilegales de terreno que el Estado tolera solo como soluciones habitacionales provisionales o temporarias. Los comités están diseñados para permitirles a los residentes postularse de manera colectiva a subsidios de vivienda, mediante los cuales puedan eventualmente abandonar el lugar y reasentarse en proyectos habitacionales subsidiados por el Estado. Con el fin de administrar la crisis provocada por los campamentos de los migrantes, el Gobierno Regional de Antofagasta llevó a cabo el Plan de Superación de Campamentos (2015-2018), un plan especial que reclutó a residentes y los «capacitó» para que se constituyeran en dirigentes, quienes luego podrían organizar y representar a sus vecinos y vecinas en el sistema de comités de vivienda. De acuerdo con el protagonismo femenino en espacios urbanos populares en Chile y otros lugares de América Latina (Figueroa 2009; Valdés y Weinstein 1993), la gran mayoría de estos dirigentes de campamentos resultaron ser mujeres migrantes. Utilizando estas instituciones neoliberales diseñadas para erradicar los campamentos para sus propios fines, las dirigentes migrantes han reformateado sus comités como sitios donde pueden organizar sus campamentos y reivindicar sus territorios, es decir, no como soluciones habitacionales temporarias sino como barrios permanentes. De esta manera, las dirigentes han organizado sus comités como unidades territoriales que representan a vecinos y vecinas viviendo en distintas partes de sus campamentos. En el caso de Pachakuti, estos comités han sido nombrados de manera que aluden a la solidaridad latinoamericana, como por ejemplo: «Renacer Latino», «Un Techo para un Pueblo Latino», «Américas Unidas» y «Simón Bolívar». Cada comité tiene su propia sede comunal, almacenes, iglesias e incluso sistemas de transporte interno. Configurado de esta manera y a diferencia de muchos campamentos en Chile, Pachakuti tiene calles tan anchas que caben vehículos y no solo peatones en ellas, y ocurren embotellamientos de tráfico de manera regular. Las casas en Pachakuti generalmente tienen cimientos de cemento, pilares de

aluminio o fierro, pisos azulejados y paredes de yeso, y por lo tanto son relativamente sólidas. La mayoría de las casas tienen acceso ilegal, pero regular a los servicios básicos.

Estas características hacen de Pachakuti un lugar extraño y sospechoso ante los ojos de muchos chilenos. Este y otros asentamientos migrantes similares, les causan extrañeza a los antofagastinos porque son, técnicamente, campamentos, pero los migrantes los han asentado y desarrollado de manera radicalmente distinta a las generalmente usadas por los chilenos que asientan y desarrollan sus propios campamentos hoy en día. La denominación «campamento» emergió en la década del sesenta, en el siglo pasado, cuando espacios previamente entendidos como «poblaciones callampas», dado su supuesto crecimiento espontáneo y desorganizado, comenzaron a ser vistos como «campamentos paramilitares»: espacios altamente politizados y bien organizados, con vínculos con la izquierda revolucionaria (Ministerio de Vivienda y Urbanismo 2005). Esta metáfora se refería a colectivos de clase trabajadora, identificados como «pobladores» y no necesariamente como «pobres», que asentaban los campamentos de una manera deliberada para reivindicar su derecho a la tierra, la vivienda y, en última instancia, a la ciudadanía. Durante esa época, muchos de los dirigentes de campamentos eran hombres, regularmente dirigentes sindicales, que seguían un modelo masculino y revolucionario de lucha urbana. La denominación «poblador» connotaba la posición digna y respetable del proveedor del hogar que exigía derechos básicos (Garcés 2002; Murphy 2015).⁶

Durante la dictadura de Pinochet (1973-1990), los campamentos, entendidos como espacios subversivos que albergaban a los enemigos internos de la nación, fueron blancos de la violencia estatal (Leyton 2015). Por medio de campañas de represión y erradicación, el

⁶ Cabe señalar que, como afirma Alejandro Portes (1971), el «campamento» era solo una de muchas expresiones de la marginalidad urbana en Chile durante esta época. Otras expresiones de marginalidad urbana descritas por Portes no eran consecuencia de una acción deliberada de reivindicación política, sino el resultado espontáneo de la masiva migración campo-ciudad.

Estado chileno desapareció a dirigentes de campamentos, desalojó a miles de personas de sus campamentos y las reasentó en «viviendas básicas» ubicadas en las periferias de las ciudades más grandes de Chile, y reprimió el asentamiento de nuevos campamentos (Morales y Rojas 1986). Sin los campamentos disponibles para aliviar las presiones de un stock de viviendas limitado, jóvenes de la clase trabajadora tuvieron que quedarse en la casa de sus familiares. Cuando Chile retornó a la democracia en 1990, las autoridades estatales temían masivas tomas de terreno por estos llamados «allegados». Para evitar esto, los gobiernos democráticos crearon un sistema de protección social complejo mediante el cual los allegados podían formar comités de vivienda para postular a subsidios habitacionales como una alternativa para asentarse en campamentos (Abufhele 2018).

A pesar de las medidas anti-campamento de Pinochet y los gobiernos post-dictatoriales, los campamentos han persistido e, incluso, han crecido en Chile; en especial, durante la última década (Muñica 2018). Sin embargo, en general son socialmente producidos ya no como campamentos paraestatales altamente politizados, sino como «territorios de la espera» (Álvarez y Cavieres 2016).⁷ El Estado tolera los campamentos solo como espacios donde los allegados que han postulado, pero que todavía no han recibido subsidios habitacionales, pueden «acampar» de manera transitoria antes de ser reasentados. Después, su campamento será erradicado.

Hoy en día, el Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU) tiene una unidad administrativa entera dedicada exclusivamente al monitoreo y gestión de los campamentos como territorios de espera. El Estado demora un promedio de siete años en procesar los subsidios habitacionales y, durante este período, cualquier cambio en la situación socioeconómica de una familia, o el incumplimiento de

⁷ Si bien un texto importante publicado en 1972 por el Equipo de Estudios Poblacionales (CIDU), integrado por Manuel Castells y otros y otras, sugiere que existía una amplia organización de resistencia en los campamentos de fines de los años sesenta y principios de los setenta, la medida en que la mayoría de los campamentos cumplía con este perfil resulta discutible.

los complejos pasos a seguir para asegurar un subsidio habitacional por parte de ella, puede descalificarla (Márquez 2006; Pérez 2018). De esta manera, a pesar de que el MINVU intenta asegurar que todos los residentes de un campamento sean elegibles para un subsidio habitacional, en la práctica solo un subgrupo de las familias lo recibe. Por ende, el campamento casi nunca es erradicado.

Familias nuevas esperando subsidios habitacionales a menudo llegan a ocupar, por medio de redes de amistad y transacciones informales, las casas que han sido abandonadas por familias asentadas en viviendas sociales. Dada esta estructura de espera temporal, las casas en los campamentos son, por lo general, construidas de manera provisoria y a menudo no tienen ni siquiera un acceso legal a servicios básicos. Las familias, por lo demás, están incentivadas a permanecer en condiciones evidentes de pobreza, a fin de calificar para los subsidios por los cuales asentaron el campamento en primer lugar (Abufhele 2018).

Como detallo abajo, campamentos migrantes como Pachakuti rompen con este imaginario neoliberal del campamento. En vez de soluciones habitacionales temporales, las mujeres migrantes han asentado sus campamentos como barrios permanentes. Aquí –arguyo– las mujeres migrantes pueden revindicar no solo su derecho a la tierra, la vivienda y la ciudadanía, sino que también pueden reivindicar un proyecto social alternativo, mediante el cual sujetos históricamente excluidos del Estado-nación pueden resistir y alterar, al menos potencialmente, formas interseccionales de violencia moderna-colonial.

La celebración del carnaval en Pachakuti debe ser entendida en este contexto. El carnaval fue organizado por el «Frente de Campamentos», una confederación de comités de vivienda que las dirigentes de Pachakuti formaron para resistir el primer y, hasta el día de hoy, único intento de erradicar Pachakuti por parte del Gobierno Regional de Antofagasta, hecho ocurrido entre diciembre de 2017 y febrero de 2018. El carnaval fue, entonces, una manera de conmemorar el fracaso del intento de desalojo, un año después. Pachakuti aún

existe. El carnaval también es una manera de reforzar los esfuerzos actuales del Frente para convencer al Estado para que urbanice o radique (en lugar de erradicar) el campamento.

Hacia una consideración decolonial del heroísmo

Como ha sido ampliamente documentado, los intentos por la liberación decolonial en América Latina han tomado la forma de movimientos de independencia nacional, liderados por caudillos, hombres blancos o mestizos (Bank y Fallaw 2006). Durante el temprano siglo veinte, proyectos nacional-populistas impulsaron el mestizaje, o la mixtura racial, como ideología nacionalista y apoyaron lo que era putativamente un abordaje más inclusivo hacia la liberación nacional. Aunque el mestizaje fue discursivamente construido como la contraparte de argumentos favorables a la pureza racial en un contexto de imperialismo estadounidense, estos proyectos nacional-populistas, en general, no cuestionaron la trayectoria del desarrollo moderno-colonial. Un ideal de blancura, que fue omitido bajo la figura anti-negra y anti-indígena del mestizo, todavía sostenía al mestizaje como un proyecto racial de asimilación liberal (Hooker 2017). Alternativas desde la izquierda revolucionaria en los años 1960 y 1970 estaban a menudo basadas en figuras heroicas de hombres militares y también tendieron a elidir problemáticas de diferencia racial, esta vez bajo la bandera de la lucha de clases (Appelbaum 2003; De la Fuente 2001; Gould 1998; y Wade 2010, para repasos en distintos contextos nacionales y regionales).

El paradigma más contemporáneo del neoliberalismo multicultural, por su parte, ha reconocido la desigualdad racial y ha ofrecido a grupos minoritarios el reconocimiento dentro del Estado-nación por medio de derechos especiales, pero ha limitado estos derechos a la esfera «cultural» que, en la práctica, opera para aliviar la presión por reformas más sustanciales que interrumpan la distribución racial del poder político y económico (Hale 2005). Dada esta historia,

¿qué forma tomaría hoy un heroísmo decolonial que escape a los paradigmas moderno-coloniales basados en el capitalismo, la democracia liberal, el patriarcado y la blancura?

En el prefacio para una nueva edición de su clásico *Encountering Development* publicado en el 2012, el antropólogo Arturo Escobar ofrece un diagnóstico refrescantemente optimista sobre el estado actual de las cosas en América Latina. Escobar describe este momento como una «transición» en que la «centralidad discursiva y social» de las formas modernas-coloniales epistémicas e institucionales ha sido «desplazada en alguna medida» (mi traducción). Es este estado de cosas el que ha producido una seguidilla de textos académicos que cuidadosamente celebran los «nuevos movimientos sociales» del continente. Estos movimientos tienen a mujeres indígenas y afrodescendientes en el centro. Es ante estos movimientos que el crítico literario John Beverley (2011) ha bosquejado la emergencia de un «nuevo latinoamericanismo», precisamente en las ruinas dejadas por los ajustes estructurales y por medio de los sujetos históricamente silenciados por el discurso asimilacionista del mestizaje. Después de todo, las políticas radicales de identidad de hoy no implican «un deseo de “reconocimiento”» sino «demandas que proponen redefinir la identidad de la nación y del orden internacional» (p. 41, mi traducción).

Arguyo aquí que el heroísmo decolonial de dirigentes migrantes en los campamentos de Antofagasta no busca redefinir el orden nacional o internacional, sino inaugurar y sustentar mundos donde poder escapar y resistir a las formas de violencia moderno-coloniales. El heroísmo decolonial que enfatizo aquí, por medio de las luchas de mujeres migrantes en Antofagasta, no consiste, entonces, en proyectos «universalizables» o totalitarios para ocupar el poder y darle una nueva forma a la sociedad entera. Más bien, sus proyectos consisten en iniciativas locales, pero ampliables, para construir comunidades relativamente autónomas que provean un espacio donde desarrollar formas de vida en las fronteras de la violencia moderno-colonial. En lo que sigue, bosquejo estas fronteras de la modernidad colonial que

las dirigentes confrontan en la medida en que desarrollan comunidades en sus campamentos. Estas fronteras –materializadas en esposos abusivos, condiciones de vida deshumanizadoras, crímenes de odio, políticas de Estado y más– existen para mantener a las mujeres migrantes en su lugar dentro del orden moderno-colonial, y se hacen evidentes por medio de la violencia moderno-colonial, incluyendo esfuerzos estatales por desalojar y erradicar sus campamentos. De hecho, es al incitar esta violencia –la cual previamente operaba de manera silenciosa y con impunidad en sus vidas– que las dirigentes pueden, de manera consecutiva, posicionarse en su contra. El heroísmo de estas dirigentes, por tanto, conlleva una apuesta peligrosa por actualizar la violencia, o hacer sus efectos presentes, justamente con el objetivo de neutralizarla.

Demostraré este proceso por medio de dos casos: un proyecto urbano utópico anti-racista y feminista en Las Dunas, que junto a Pachakuti es el campamento migrante más grande de Antofagasta, y la lucha de las mismísimas dirigentes de Pachakuti por convertir su campamento en un territorio que busca sustraerse a la forma económico-cultural de la modernidad colonial, apelando a elementos de su herencia indígena.

El Proyecto Utópico de Las Dunas

«No me gusta rumorear ni ser mal pensada, pero justo en el momento en que ya todos los comités que están en campamentos les dijeron que no van a ser parte de la fila de SERVIU [servicio dentro del MINVU], se queman. Justo cuando queremos organizarnos y todo, ¡están pasando todas estas cosas!».⁸ Las palabras de Leonor provienen de un parlante portátil que lleva bajo su brazo mientras zigzaguea, micrófono en mano, entre la multitud de ciento cincuenta personas

⁸ Cita directa de Leonor (pseudónimo), tomada de las notas de campo durante una asamblea comunitaria en Las Dunas, el día 12 de septiembre de 2018.

que llena la sede de su comité. La reunión de esta noche es una de las asambleas generales periódicas que se llevan a cabo, cada miércoles, en Las Dunas. La reunión de esta noche, sin embargo, coincide con un evento extraordinario: un incendio que ha quemado cien casas en Frei Bonn, otro campamento migrante de Calama, ciudad cercana a Antofagasta. Este incendio es el más dramático de varios que han afectado a campamentos migrantes.

Antes de la asamblea de esa noche, me había encontrado con Leonor y Carolina –dos de las dirigentes más visibles de Las Dunas– en la casa de Leonor, ubicada al extremo opuesto del campamento. Nosotros tres, además del hijo de dos años de Carolina, caminamos en una ruta de laberintos hacia la sede comunitaria, Carolina arrastrando a su hijo en un cochecito chirriante tras de ella, por los disparos callejones de tierra de Las Dunas. Durante la caminata, nos unimos a una videollamada de emergencia con Cindy, la dirigente del campamento en Calama que se acababa de incendiar. En la imagen en la pantalla del teléfono de Leonor aparecía Cindy, ocupada intentando asistir a sus vecinos y vecinas, su voz apenas audible entre los gritos de los y las transeúntes y las sirenas. «¡Lo quemaron a propósito! ¡A propósito!». Aparentemente, Cindy había visto gente «chilena», de la población aledaña a Frei Bonn, rociar el campamento con gasolina y gritar, «¡Que todos los negros culiaos [sic] se quemen vivos!».⁹ Cuando los camiones de bomberos finalmente llegaron, sospechosamente tardaron cerca de media hora en obtener agua del hidrante más cercano. En un intento desesperado de ofrecerle consuelo a Cindy, Leonor apuntó la cámara de su teléfono al arte que cubre las fachadas de muchas de las casas de Las Dunas: retratos de mujeres mestizas y negras parándose una al lado de la otra sosteniendo palas; un estandarte hecho a mano pegado en una muralla que decía, «Vecinos... a la calle... ¡por una vivienda digna!»; y

⁹ Citas directas de Cindy (pseudónimo), sacadas de las notas de campo en Las Dunas, el día 12 de septiembre de 2018.

un mural de una mujer amasando pan al lado de un graffiti que, a su vez, decía, «Panadería Comunal de Las Dunas».

Después de comunicarnos con Cindy, mientras nos acercábamos a la sede comunal, Carolina murmuró: «Racistas de mierda, ¡vamos a devolverles lo suyo!».¹⁰ Carolina luego nos recordó a Leonor y a mí que el año anterior ocho casas se habían quemado en Las Dunas y un vecino había escuchado a «chilenos» de la población aledaña decir algo como: «¡Ojalá que el campamento entero se queme!», expresión que se difundió como fuego entre sus habitantes. Corto de palabras, yo había sacado el teléfono de mi pantalón para buscar noticias sobre la situación en Frei Bonn. El noticiero online más prominente de Chile mostraba una transmisión en vivo del ministro de Vivienda y Urbanismo, a quien Leonor y Carolina habían conocido en una reunión formal en Santiago, junto a otras dirigentes migrantes hace algunos meses, usando un casco de seguridad con un bombero a su lado. Cuando un periodista le había preguntado al ministro qué pasaría con las familias que habían perdido su hogar, este le había contestado: «Cuando hay familias que están en asentamientos irregulares o campamentos, nosotros lo que les pedimos es que se organicen y postulen, y, como se dice en buen chileno, “que hagan la fila”. Y que eso no significa esperar eternamente, pero que cumplan con los procedimientos, como han esperado cientos de familias» (en Reyes 2019). Las palabras del ministro habían reforzado la sospecha, ya presente para las dirigentes, de que el incendio había sido intencional y de que de alguna manera era parte del proceso de erradicación.

El enojo y temor que las dirigentes sienten al presenciar la destrucción inminente de sus campamentos por medio de violencia racial rutinaria y políticas de Estado establecidas da cuenta de la centralidad que ellos tienen en sus vidas. Más que un albergue simplemente, sus campamentos personifican sus deseos por una vida li-

¹⁰ Cita directa de Carolina (pseudónimo), sacada de las notas de campo en Las Dunas, el día 12 de septiembre de 2018.

bre de prejuicios de raza y género, por una «vida digna», tal como las dirigentes regularmente la describen. Este deseo, paradójicamente, se vuelve aún más poderoso en la medida en que la praxis decolonial de las dirigentes en sus campamentos reacciona a la violencia de raza y de género.

Criada en un pueblo joven en Lima, Leonor, de 51 años, se identifica como una mujer mestiza con raíces africanas. Arribó a Las Dunas en 2015 «llena de prejuicios». La idea de asentarse en el campamento fue de su esposo alcohólico y abusivo, y Leonor pensó que ahí vivían sus amigos de bebida. Le exigió a su marido construir su casa en el sentido opuesto a las demás, «ya que tenía la impresión de que en esta parte del campamento vivían los colombianos, que es otra palabra para los negros aquí, y tenía miedo, y no quería tener que interactuar con nadie». «En ese entonces [Leonor me dijo una vez], no me hubieras reconocido». Era, según su propio relato, no tan solo racista contra los «colombianos», sino también una «buena ama de casa», viendo series de televisión misóginas y controlando la vida de su hija de manera estricta.¹¹ Sin embargo, al poco tiempo de arribar a Las Dunas, Leonor experimentó lo que ella describe como un quiebre radical de conciencia. Sin depender ya de su esposo para pagar el arriendo y con el apoyo de otras dirigentes de Las Dunas, Leonor expulsó al cónyuge de su casa. Su experiencia como dirigente le dio a Leonor el conocimiento de la ley chilena y las conexiones con redes estatales y activistas, que luego serían fundamentales en su lucha de varios meses contra la violencia de su exmarido, quien no quería renunciar a la posesión de su cuerpo y su vida. Aunque constantemente estresada por problemas económicos y por múltiples enfermedades crónicas, hoy en día Leonor es capaz de vivir del activismo por medio de colectas comunitarias periódicas y gracias a la cooperativa de panadería que ella y otras dirigentes construyeron en Las Dunas, contra todos los pronósticos, usando fondos estatales.

¹¹ Citas directas de Leonor (pseudónimo), sacadas de las notas de campo en Las Dunas, el 6 de septiembre de 2018.

Este año, Leonor ha viajado a encuentros de movimientos sociales feministas y urbanos en Perú, Argentina y Puerto Rico.

Escribiendo sobre el paso, bajo el neoliberalismo, «del padre proveedor o sostenedor de familia (la figura masculina del trabajador asalariado, jefe de familia, y su contraparte: el Estado de bienestar) a figuras feminizadas (desempleadas, mujeres, jóvenes y migrantes) que salen a explorar y ocupar la calle como un espacio de sobrevivencia» (p. 7, mi traducción) la etnógrafa Verónica Gago (2017) provee un marco conceptual para entender el trabajo de Leonor y otras dirigentes como instancias de heroísmo decolonial. Frente a «una ola informal nueva y predominantemente femenina», que ha «redefinido el espacio metropolitano, la familia y el lugar de la mujer», y que es «inseparable de la presencia migrante» (p. 17), Gago arguye que «la economía del hogar o de la comunidad, regularmente comprendida en los términos del barrio», ha entrado a la esfera pública (pp. 83-84, mi traducción). En la medida en que el trabajo asalariado se ha convertido en un bien escaso, según Gago, espacios como los campamentos –o, en su caso, los mercados callejeros informales, las fábricas textiles clandestinas y las villas miseria de Buenos Aires– representan un «momento de experimentación colectiva con otras formas de vivir, cooperar, intercambiar y protegerse mutuamente» (p. 32, mi traducción). Estos espacios son, por lo tanto, sitios donde los sujetos históricamente excluidos de los imaginarios nacionales y, más ampliamente, del ámbito de lo civilizado, lo desarrollado e incluso lo humano, pueden reivindicar identidades que, a sabiendas o no, operan de manera tal que subvierten las jerarquías moderno-coloniales.

Entendido en el contexto de la larga historia de las políticas sociales de vivienda en el Chile del siglo veinte, los campamentos migrantes en Antofagasta son efectivamente un buen ejemplo de la emergencia de los espacios feminizados potencialmente subversivos que Gago comenta. Como historiadoras feministas chilenas han demostrado, antes de la era neoliberal la provisión de la vivienda estaba basada en el trabajo asalariado: aquellos que recibían vivien-

das del Estado tenían trabajo. Aquí, la mujer desempeñaba un rol fundamental como «sujeto socializador de este ordenamiento» del hogar, concebido como un sitio donde el Estado podía reformar moralmente a las familias mestizas durante su tránsito del campo a ciudad, mientras se incorporaban a la creciente clase trabajadora industrial (Figueroa 2009, p. 80).

Hoy en día, sin embargo, los sujetos de la protección social son los «vulnerables», definidos precisamente como aquellos sin trabajo. Estos sujetos tienden a ser mujeres y, de hecho, el 72 % de los subsidios habitacionales en Chile se les otorgan a mujeres (Chechilnitzky 2019). Como jefas de hogar desempleadas, y no esposas y madres cumpliendo con la labor reproductiva no remunerada, las mujeres en los campamentos actuales ocupan una posición ambigua entre lo privado y lo público. Como se ha sugerido, un programa especial de Gobierno en Antofagasta reclutó como dirigentes comunitarios a migrantes que residían en campamentos, y muchos de estos resultaron ser mujeres. Esta posición les dio a estas mujeres acceso a cócteles lujosos, información valiosa y autoridad. Sin embargo, cuando mujeres como Leonor luego utilizan esta posición para reivindicar derechos, tienden a convertirse en objetos de violencia, ya sea en la forma de esposos celosos, medios de comunicación paranoicos o de autoridades estatales indiferentes.

Durante la asamblea general la noche del incendio en el campamento Frei Bonn, Leonor motivó a sus vecinos y vecinas no solo a unirse a su campaña solidaria «luca por casa», mediante la cual cada una de las aproximadamente mil trescientas casas en Las Dunas donarían lo equivalente a un dólar estadounidense para comprar vestimentas y alimentos básicos para el campamento Frei Bonn; sino también a que se tomaran más en serio «nuestro proyecto SDI». Este proyecto se refiere a fondos internacionales que Saltando Fronteras, una confederación de ocho comités de Las Dunas que Leonor preside, fue otorgado por el Slum Dwellers International, una ONG administrada por movimientos sociales de pobres urbanos localizada en Sudáfrica. El proyecto SDI le proveyó fondos a Saltando Fronteras

para que financiara talleres comunitarios, mapeos participativos y estudios topográficos, mediante los cuales las dirigentes de Las Dunas esperaban contrarrestar la política estatal establecida de erradicación de campamentos, e impulsar, en lugar de esta, la radicación o urbanización de Las Dunas.

En su discurso de aquella noche, Leonor presentó el proyecto SDI como un «Plan B», contra el cual enmarcó las políticas racializadoras de erradicación y reasentamiento. «Están haciendo toda una difusión donde dicen que son migrantes, narcotraficantes [...] y están hablando de posibles barrios transitorios, y los barrios transitorios, si son como los que tenemos acá [...], van a ser malditos infiernos», continuó Leonor, mientras imploraba a sus vecinos y vecinas a «organizarse mejor» (para una descripción de la política de barrios transitorios, ver abajo). Bajo este Plan B, los vecinos y vecinas de Las Dunas no esperarían a que el MINVU decidiera sus vidas, sino que harían «sus propios mapas... sus proyectos de cómo es que quieren vivir», insistió Leonor, apuntando a un afiche impreso sobre la muralla detrás de ella en que se leía: «Las Dunas: La Primera Ciudad Latinoamericana en América Latina».¹²

Con «la primera ciudad latinoamericana en América Latina», un lema de la lucha en Las Dunas replicado también por dirigentes de otros campamentos, las dirigentes migrantes quieren decir, literalmente, que construirán una ciudad en sus campamentos, donde gente de distintas regiones de América Latina pueda vivir en un mismo espacio. De hecho, Las Dunas es un espacio radicalmente multicultural, donde migrantes predominantemente negros e indígenas, así como también mestizos de Bolivia, Colombia, Perú y Ecuador, viven junto a una minoría de chilenos. Arguyo, sin embargo, que el significado más profundo de este imaginario utópico –la razón que sustenta que esta sería la «primera» ciudad de su tipo– se refiere a un proyecto social alternativo que busca fundar un espacio de perte-

¹² Citas directas de Leonor (pseudónimo), tomadas de las notas de campo durante una asamblea comunitaria en Las Dunas, el día 12 de septiembre de 2018.

nencia para aquellos sujetos históricamente excluidos de proyectos nacionales latinoamericanistas. La figura de la ciudad es altamente significativa en este sentido.

Como investigadores de América Latina han demostrado de manera exhaustiva, la colonización española en el continente fue en gran medida un proceso de urbanización (Rama 1996; Romero 2001). Fue desde ciudades –recordemos que en México, parte de Centroamérica y Perú había ciudades preexistentes– que los conquistadores lanzaron sus misiones y fueron ciudades las que inauguraron; también fue el espacio simbólico de la ciudad el que separó la civilidad europea de lo «barbárico, lo bestial y lo subhumano» (Gandolfo 2009, p. 78, mi traducción). Hasta hoy, en la mayor parte de América Latina las estructuras de poder moderno-coloniales son reproducidas mediante jerarquías letradas que dividen a los sujetos urbanos más «modernos», «desarrollados» y «civilizados» de aquellos que viven en un campo históricamente indígena (De la Cadena 2015). En este sentido, la «primera ciudad latinoamericana en América Latina» es donde aquellos históricamente excluidos de la ciudad son incluidos no como la «parte que no tiene parte», sino como miembros activos que tienen un grado de autonomía y soberanía sobre sus propios asuntos (Povinelli 2011, p. 37).

Indigenidad sin territorio

Pasados cuatro meses desde la celebración del carnaval, Pachakuti estaba hospedando otro gran evento: el Inti Raymi o Año Nuevo Indígena. Este es un evento público masivo que consiste en bailes y rituales andinos, y que atrae a más de quinientas personas a la avenida principal de Pachakuti, incluidos residentes y dirigentes de este campamento, de otros campamentos migrantes, antofagastinos y autoridades de Estado. Lilli, una residente de Pachakuti indígena boliviana, me despierta con una llamada a las seis de la mañana. Lilli y su marido, junto a otros cuatro residentes de Pachakuti, están

listos para recogerme en su SUV Dodge blanco en cinco minutos, al lado de la casa donde había alojado la noche anterior ayudando a vecinos y vecinas prepararse para el Inti Raymi. El propósito de nuestra excursión es llevar a cabo un ritual de coca, o *q'owa* (en quechua), en un mirador que se encuentra ubicado cerro arriba por la avenida principal de Pachakuti, para así bendecir el campamento entero antes de la celebración. En el mundo indígena andino, el Inti Raymi tiene lugar durante el solsticio de invierno, a mediados de junio en el hemisferio austral. Pachakuti, sin embargo, es el único campamento en Antofagasta que celebra el Inti Raymi, y las dirigentes de Pachakuti solo lo comenzaron a hacer en el año 2018, después de haber resistido exitosamente el primer y, hasta el día de hoy, único intento de desalojar el campamento y reasentar a sus residentes en un barrio transitorio (ver abajo). Aunque no todos los residentes de Pachakuti son indígenas, como examino luego, el área específica de Pachakuti que el Estado intentó desalojar es habitada por migrantes predominantemente indígenas. Fue precisamente la amenaza de destruir su campamento la que llevó a los residentes de Pachakuti a identificarse públicamente como indígenas, en un esfuerzo por reformular su campamento como territorio indígena sobre el cual el Estado solo tendría soberanía relativa y, por tanto, no podría desalojar de manera unilateral.

El SUV Dodge de Lilli sube por un camino progresivamente angosto, que es la continuación de la avenida principal de Pachakuti y que bordea un acantilado de varios cientos de metros. Desde aquí, a través de la ventana del vehículo, Pachakuti aparece como un conjunto de luces amarillas tenues. Mientras tanto, Claudia, una dirigente peruana que se identifica como mestiza, bosteza, se frota los ojos y se queja de su cansancio. Claudia –como también las otras mujeres del grupo– había dormido solo dos horas la noche anterior ya que estaba terminando las vestimentas para el Inti Raymi. Nos estacionamos unos metros debajo del lugar designado por Lilli para llevar a cabo el ritual, y caminamos por un camino de tierra dispáreo, llevando pesados aguayos para protegernos del frío matinal del

desierto, que alcanza los 8º C. Está nublado y el sol todavía no supera la sierra que nos circunda. Ayudo al esposo de Lilli a recoger piedras en la zona aledaña y, usando papel de diario, prendemos fuego al lugar donde Lilli hará el ritual de coca. Ana, otra dirigente que se identifica como indígena, saca hojas de coca de una bolsa plástica que recién ha traído de Oruro, Bolivia, adonde había ido la semana anterior para comprar materiales para la vestimenta del Inti Raymi. Le da un puñado a cada una de las siete personas que rodean el fuego. Nos reímos porque, debido al frío, todos nos mostramos reacios a sacar nuestras manos de los bolsillos. «¡Dicen que la coca es el mejor desayuno!», nos alienta Ana.

Aunque este es un ritual andino antiguo, durante su desarrollo los vecinos y vecinas de Pachakuti parecen despreocupados. El foco de la conversación es el festival que viene, las historias de migración de cada uno de los presentes y también sus vidas cotidianas, y no el ritual como tal. Enumeran los doce grupos de danza indígena de dentro y fuera del campamento que se unirán al festival, y se preguntan qué grupos han confirmado su asistencia. Ana mira la ciudad que yace bajo el campamento yendo más allá de la vista impresionante; comenta, refiriéndose a los antofagastinos que duermen en sus casas este sábado por la mañana: «Todos aquí no tienen idea de lo que significa esta fecha; ¡todos duermen como si nada estuviera pasando en este momento!».¹³

Unos meses después del Inti Raymi de 2018, llevé a cabo una entrevista grupal con Ana y otros dos dirigentes de Pachakuti, Karen y Juan. Durante la entrevista, me explicaron cómo había emergido el Inti Raymi como un festival anual en Pachakuti a partir de 2018. Este proceso había ocurrido cuando residentes de Pachakuti comenzaron a demostrar públicamente su identidad indígena en el contexto de un intento, por parte del Gobierno Regional de Antofagasta, de desalojar y reasentar a los residentes de una zona específica de

¹³ Las citas de los párrafos anteriores son de Ana (pseudónimo), sacadas de las notas de campo en Pachakuti, el día 22 de junio de 2019.

Pachakuti en el llamado «Barrio Transitorio». El Barrio Transitorio era una solución habitacional administrada por un sacerdote jesuita donde el Estado había intentado reasentar a residentes de Pachakuti antes de darles una solución habitacional permanente. Como explicó luego, el uso estratégico de la indigenidad como identidad pública les permitió a estas dirigentes de Pachakuti resistir exitosamente el proceso de reasentamiento en el Barrio Transitorio.

Incrustada en la angosta y escarpada costa entre la Cordillera de la Costa y el Océano Pacífico, la geografía de Antofagasta es tal que en la medida en que los pobres urbanos continuaron autoconstruyendo sus vecindarios en esta ciudad fronteriza, llegaron a habitar «zonas no edificables». El plan regulador de Antofagasta definió estas zonas tras un aluvión del año 1991 que causó el deceso de alrededor de cien personas, y considerando los niveles de precipitación crecientes como resultado del cambio climático. Pachakuti fue construido en la «Zona E10». Además de los riesgos de aluvión, caída de rocas e inundaciones que otros asentamientos enfrentan, Pachakuti también posee riesgo significativo de incendios y electrocuciones, dada las torres de alta tensión de propiedad privada que cruzan el campamento. Pachakuti se ha convertido en un foco de los esfuerzos del Gobierno por erradicar los campamentos, debido, entre otras variables, a las presiones legales que ha recibido el Gobierno Regional de Antofagasta por parte de las compañías eléctricas.

Juan describió las acciones del Gobierno durante el proceso de desalojo, desde diciembre de 2017 a febrero de 2018, como «manipuladoras». El trato que los dirigentes tenían con el Gobierno en ese entonces era que las casas ubicadas en zonas que el Gobierno había designado como de «riesgo extremo», dada su proximidad a las torres de alta tensión, serían reasentadas. Sin embargo, durante una reunión de asamblea en diciembre de 2017, la autoridad estatal a cargo del proceso de reasentamiento había declarado «borrón y cuenta nueva», cambiando radicalmente el criterio para definir qué casas serían seleccionadas para el reasentamiento. El Gobierno contrató

una ONG cristiana administrada por el mismo sacerdote jesuita del Barrio Transitorio, encargándole –a esta ONG, que no tenía capacidad técnica en materias de riesgo– definir un «polígono» de casas para reasentar. Las dirigentes de Pachakuti públicamente denunciaron al Estado y a la ONG por definir el polígono en torno a nociones de raza y no a criterios técnicos de riesgo. Reclamaron que las casas habían sido seleccionadas para conformar el polígono porque la ONG, que había trabajado en Pachakuti durante años, sabía que alrededor del 80 % de las personas que vivían ahí (según la estimación de Juan) eran indígenas y por tanto asumía que eran «dóciles», como un representante de la ONG una vez presuntamente dijo, y que no se «resistirían» al proceso de reasentamiento.

En este contexto, Juan insistió durante la entrevista en que «nuestras escenas culturales [...] se convirtieron en un instrumento de lucha». Si el Estado percibía la indigenidad como dócil, los residentes de Pachakuti comenzaron a hacer una *performance* pública de su indigenidad para poder resignificarla como lo opuesto: un instrumento de lucha. El momento en que los residentes de Pachakuti de esta zona del campamento comenzaron a hacer la *performance*, un hecho que habían reconocido pero no en una demostración pública, se presentó repentinamente cuando una noche la gobernadora regional de Antofagasta dijo, después de que estos acusaran públicamente al Gobierno y la ONG de racismo, que era una «mentira» que los residentes de Pachakuti fueran indígenas. Esta acusación se basaba en que los residentes migrantes de Pachakuti pertenecen a grupos indígenas étnicos de Bolivia, Perú y Ecuador, los que no son reconocidos por el Estado chileno. En ese entonces, los residentes de Pachakuti estaban comenzando lo que serían tres meses de vigilias nocturnas y desayunos comunitarios realizados mientras estuvieron bajo amenaza de desalojo, como una forma de proveerse ayuda mutua y darle visibilidad a su lucha. Lilli aún recuerda cuando, después de ver las declaraciones de la gobernadora en la televisión durante un desayuno comunitario, sintió tal «furia» por dentro que decidió fundar Salay, una fraternidad de baile indígena boliviana.

Salay fue el primero de docenas de grupos de baile «tradicional» que se formarían en Pachakuti durante los meses siguientes, iniciando eventualmente el festival de Inti Raymi. Esa misma noche Lilli hizo su primer ritual público de *q'owa* desde que había arribado a Pachakuti, hacía dos años. Invitó a los medios de comunicación locales e hizo una exhibición pública del ritual de coca. «Nos estaban diciendo que no existíamos y esta era nuestra manera de decirles que sí [existíamos]», me dijo Lilli en una entrevista.¹⁴ Al afirmar su indigenidad de manera pública, los residentes de Pachakuti estaban afirmando su existencia como ciudadanos con un grado de autonomía y soberanía sobre sus propios asuntos.

Eventualmente, el Estado se tuvo que conformar con reasentar a vecinos y vecinas de otras zonas de Pachakuti y no del polígono designado por la ONG. Cuando pregunté por qué otros vecinos y vecinas se habían reasentado voluntariamente en el Barrio Transitorio, Juan dijo que «hay [una] cierta característica que quizás la gente indígena se arriesga mucho más, se entrega a todo o nada». Explicó que otras personas en Pachakuti se habían mostrado reacias a unirse al «Frente de Campamentos», la confederación de comités de vivienda formada por las dirigentes de Pachakuti, porque exigían garantías de que, si es que se quedaban y no se reasentaban en el Barrio Transitorio, no serían desalojados en una fecha próxima, una garantía que las dirigentes de Pachakuti no podían darles. Al contrario, la gente indígena se había arriesgado a resistirse al reasentamiento en el Barrio Transitorio, incluso sin descartar la posibilidad de un desalojo posterior. Cuando pregunté más sobre esta disposición al riesgo, Juan, Ana y Karen la atribuyeron a historias de resistencia. «La gente de esta parte del campamento viene de Cochabamba si es boliviana, Puno si es peruana, Otavalo si es ecuatoriana»: lugares que «tienen un legado de quinientos años de resistencia». «Mi padre siempre me dijo que no debía confiar en los sacerdotes», agregó la es-

¹⁴ Las citas de este párrafo son de Lilli (pseudónimo), sacadas de una entrevista personal en Pachakuti, el día 29 de mayo de 2019.

posa de Juan, quien en ese momento entraba a la pieza donde estaba llevando a cabo la entrevista.¹⁵

Resultados preliminares de investigación de archivos e historias orales que he realizado han demostrado que, comenzando en la década de 1930, las instituciones estatales y municipales de Antofagasta apoyaron y eventualmente urbanizaron muchos de los asentamientos informales construidos de manera periódica en esta ciudad fronteriza. Sin embargo, hoy en día, mientras las dirigentes migrantes exigen quedarse en sus campamentos por medio de demostraciones culturales, protestas callejeras, campañas mediáticas internacionales y audiencias regulares con autoridades de Estado, el Gobierno Regional de Antofagasta niega esta posibilidad. Cuando los oficiales estatales no se burlan directamente de esta posibilidad –como darles tierras «chilenas» a migrantes que se las tomaron de manera «ilegal»–, afirman que urbanizar los campamentos solo exacerbaría la segregación urbana y reproduciría la pobreza, que sería imposible hacer que los campamentos cumplan con la normativa urbana, y que los campamentos se ubican en zonas de alto riesgo, por lo cual no son aptos para la habitación humana. En todos estos casos, las reivindicaciones de las dirigentes son vistas como evidencia de una modalidad de pensamiento que es cortoplacista, irresponsable y que pone en riesgo a sus propios hijos e hijas.

Más que un episodio momentáneo de resistencia, el ritual de coca de Lilli la noche de las declaraciones de la gobernadora dio cabida a un repertorio de lucha que ha persistido y que ha venido a desafiar la oposición, dogmática por parte del Estado, en contra de la urbanización de los campamentos migrantes. En Pachakuti, este desafío ha llevado a identificar Pachakuti como un territorio indígena con valor cultural y sobre el cual el Estado tiene una soberanía limitada. Cuando en marzo de 2018 el gobierno de Michelle Bachelet dio paso al de Sebastián Piñera, la nueva gobernadora intentó rease-

¹⁵ Las citas en los párrafos anteriores son de una entrevista personal con Ana, Karen y Juan (pseudónimos) en Pachakuti, el día 2 de octubre de 2018.

tar doce casas de Pachakuti en el Barrio Transitorio. Un día después que Piñera comenzara su gobierno, la nueva gobernadora vino con un contingente de carabineros a notificarles a las doce familias que serían reasentadas. En aquella ocasión, Juan confrontó a la nueva gobernadora y le preguntó, «¿Por qué están pisando las autoridades [nuestra tierra], por qué no me habían dicho?». Esa misma noche las dirigentes convocaron a la prensa. Luego, Juan recibió una llamada de la gobernadora pidiéndole que le leyera la declaración pública que habían preparado. En ella, las dirigentes declaraban que, si el Gobierno actual se comportaba como el anterior e intentaba reasentar a los residentes de Pachakuti, entonces ellos reiniciarían su lucha. Inmediatamente, la gobernadora le garantizó a Juan que no reasentaría a las doce familias. Según Karen, la razón por la cual la gobernadora accedió tan rápidamente a sus exigencias fue porque esto había ocurrido solo unos días después del Inti Raymi de 2018: «Imagínalo: el 24 de junio habíamos celebrado el Inti Raymi en frente de más de quinientas personas junto al representante del presidente, los medios de comunicación y todo». Lo que Karen insinuó fue que el Inti Raymi le había dado a Pachakuti visibilidad como territorio indígena, lo que ahora sus residentes podían usar para presionar públicamente a las autoridades contra el reasentamiento.¹⁶

Desde que la raza emergió como un marco analítico central en la investigación de América Latina en la década de 1980, muchos estudios han analizado la forma en que grupos indígenas y afrodescendientes han liderado, en distintos contextos, movimientos relativamente exitosos de reconocimiento y redistribución a nivel nacional (Fernandes 2010; Postero 2006; Yashar 2005). A medida que los mitos de mestizaje y democracia racial han dado paso a movimientos raciales conscientes en el continente, algunos investigadores se han enfocado en reivindicaciones ciudadanas y de derechos especiales para grupos históricamente marginados. La mayoría de estos estu-

¹⁶ Las citas en los párrafos anteriores son de Ana, Karen y Juan (pseudónimos), sacadas de una entrevista grupal en Pachakuti, el día 2 de octubre de 2018.

dios han señalado que las reivindicaciones indígenas relacionadas con la ciudadanía a nivel nacional han sido exitosas cuando se ajustan a un modelo étnico que enfatiza la ocupación histórica de territorios particulares y la continuidad de tradiciones culturales surgidas en el contexto del colonialismo español (Hooker 2005). ¿Cómo es que, entonces, Pachakuti –un territorio sin reconocimiento legal por parte del Estado y donde migrantes quechua y aimara hablantes de distintos grupos étnicos de Bolivia, Perú y Ecuador han vivido solo durante cinco años– se ha convertido en un sitio clave de reivindicaciones decoloniales indígenas?

El hecho de que personas migrantes hayan reivindicado Pachakuti como un territorio indígena, según propongo, desafía una suposición común en la literatura decolonial relacionada con la ética de las reivindicaciones indígenas basadas en nociones de existencia previa. Como colonos recientes de espacios desocupados, los lazos que unen a los residentes de Pachakuti no son los de etnia, lengua y territorio, los que a menudo sustentan las políticas indígenas. En lugar de ello, en Pachakuti existen lazos emergentes que mujeres migrantes constantemente hacen y deshacen en sus territorios compartidos. Tras descubrir que el Estado chileno no puede reconocerlos legalmente como indígenas, ya que son migrantes y no pertenecen a ninguna de las etnias que el Estado reconoce, los residentes de Pachakuti comenzaron a argumentar que su indigenidad no depende de su reconocimiento como ciudadanos por el Estado-nación, sino simplemente del hecho que tienen un territorio compartido. Mientras los marcos de indigenidad en América Latina se han sostenido en nociones esencialistas inherentes a tradiciones ancestrales y territorios prehistóricos y precolombinos (Goldstein 2004, p. 173), en Pachakuti vemos que las reivindicaciones de territorio preceden y luego se vuelven el sustento de las reivindicaciones de indigenidad.

Según Gago (2017), en medio de las nuevas configuraciones de migración y neoliberalismo que observamos hoy en América Latina, «la comunidad, como un compendio de saberes, tecnologías y temporalidades [...] [encuentra] una nueva compatibilidad con el mundo

postfordista, la desarticulación del Estado-nación y el debilitamiento de los grandes centros laborales» (pp. 99-100, mi traducción). En conversación con Silvia Rivera Cusicanqui, Gago señala que aquella perspectiva sobre el potencial emancipador y decolonial de la comunidad (indígena), a menudo asociada al pasado ancestral precapitalista, arremete contra versiones decoloniales hegemónicas que emanan desde el multiculturalismo neoliberal. El multiculturalismo neoliberal «niega la cotidianeidad de la gente indígena» e «ignora su propio proyecto de modernidad, y fuerza a que se acomoden en las pequeñas casillas de las minorías» (p. 60, mi traducción). Desde esta perspectiva, el multiculturalismo neoliberal –y ciertamente la versión asimilacionista anti-indígena y anti-negra en Chile (Postero, Risør y Prieto 2018; Richards 2013)– «niega la etnicidad de los centros urbanos abigarrados» (énfasis en el original, mi traducción). Estas nuevas articulaciones de comunidad por parte de mujeres migrantes en Antofagasta apuntan, para usar nuevamente las palabras de Gago, a una «fábrica política, cultural y económica completamente contemporánea que es capaz de renovar la vitalidad indígena anti-colonial» (p. 61, mi traducción).

El heroísmo de la lucha cotidiana

Ahora que finalizo este capítulo, me gustaría regresar a las palabras de un amigo activista en Antofagasta, quien una vez me pidió que por favor «no nos heroíces», que reconozca en cambio cómo los pobres urbanos, los subyugados racialmente y los subalternos son tan complejos, contradictorios y, en última instancia, humanos como aquellos que los oprimen.¹⁷ Este comentario resuena con las perspectivas de Gago (2017) sobre el tema. Ella tiene cuidado de no romántizar las economías populares, urbanas y parcialmente indígenas

¹⁷ Esta es una cita directa de mis notas de campo tomadas en una reunión con activistas del derecho a la vivienda y la tierra en Antofagasta, el 12 de marzo de 2019.

sobre las cuales construye su teoría decolonial. Estas economías son a menudo explotadoras y también compatibles, aunque de manera compleja y contradictoria, con las lógicas propias del neoliberalismo. Pero también, insiste Gago, debemos resistir la tendencia a moralizar estas formas decoloniales emergentes y desordenadas (p. 129). Aquella tendencia a moralizar, que el Estado reproduce de manera regular, a menudo niega la volición y la agencia de los pobres, y normaliza la apropiación del capital por parte de los poderosos, la cual no es en absoluto menos violenta o problemática. De hecho, los asentamientos migrantes de Antofagasta inevitablemente reproducen formas de especulación y lucro, así como también patrones de segregación de clase y de raza que ya están presentes a gran escala en la ciudad.

Dicho esto, condenar a los campamentos por estas dinámicas, mientras que a otros niveles estas dinámicas son normalizadas, como si los campamentos fueran espacios completamente separados y fuera de la historia, resulta ser un doble estándar flagrante. Por otro lado, resistir una lectura que enfatice el potencial decolonial de los campamentos por temor a la romantización nos ciega a ver nuevas formas cotidianas de heroísmo decolonial.

En este capítulo he dejado de lado muchísimas más mujeres y hombres migrantes que viven en los campamentos pero que se rehúsan a participar en las luchas que las mujeres sobre las cuales he escrito representan en su esplendor. Leonor, Millaray, Ana y muchas otras mujeres a menudo sienten que tienen que estar constantemente rogándoles a sus vecinos y vecinas que participen en las asambleas de sus comités, que salgan a las calles y marchen, y que reivindiquen sus derechos. Asimismo, a menudo declaran que su lucha radical y utópica a veces entra en conflicto con las estrategias pragmáticas que requiere sobrellevar los argumentos técnicos y burocráticos que rechazan la urbanización de los asentamientos migrantes. Sus objetivos utópicos, además, en ocasiones no se adecuan a la escala menor de su lucha particular porque a veces lamentan no ser parte de un movimiento más masivo.

Millaray, Leonor, Ana y otras son, de hecho, mujeres excepcionales. Es precisamente en este sentido que sus luchas alcanzan la calidad de heroicas. Sin embargo, quizás, estas luchas no son heroicas, al menos no en la forma hegemónica del heroísmo. Lo que necesitamos para sobrellevar las injusticias inexorables de América Latina es un cambio radical. Pero este cambio no provendrá de soluciones grandes, estatales y masculinas, sino de las luchas singulares del día a día por parte de aquellas y aquellos cuya posición subalterna nos puede mostrar al resto de nosotros y nosotras el camino a seguir.

Referencias bibliográficas

- ABUFHELE, VALENTINA (2018). «The State's Poverty Trap: The Reproduction of Informal Settlements in Santiago, Chile 1990-2017». The New School, disertación de doctorado.
- ALLEN, CATHERINE (1988). *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Smithsonian Institution Press.
- ÁLVAREZ, ANA MARÍA; CAVIERES, HÉCTOR (2016). «El Castillo: Territorio, sociedad y subjetividades de espera». *EURE*, vol. 42, n.º 125, pp. 155-174.
- APPELBAUM, NANCY P. (2003). *Muddied Waters: Race, Region, and Local History in Colombia, 1846-1948*. North Carolina: Duke UP.
- BANK, SAMUEL; FALLAW, BEN (2006). *Heroes and Hero Cults in Latin America*. Texas: University of Texas Press.
- BEVERLEY, JOHN (2011). *Latinamericanism After 9/11*. North Carolina: Duke UP.
- CADENA, MARISOL DE LA (2015). *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. North Carolina: Duke UP.
- CÁRDENAS, SANTIAGO (2015). «El sueño chileno». *El Colombiano*, 17 diciembre. [Consulta: 2020-4-13]. Recuperado de www.elcolombiano.com/colombianos-en-chile
- CHECHILNITZKY, ALEXANDRA (2019). «Rol de género en viviendas: 72 % de los beneficios habitacionales se entregan a mujeres». *La Tercera*, 6 marzo. [Consulta: 2020-4-13]. Recuperado de www.latercera.com/nacional/noticia/72-de-los-beneficios-habitacionales-se-entregan-a-mujeres/557413/

- CIDU (EQUIPO DE ESTUDIOS POBLACIONALES) (1972). «Reivindicación urbana y lucha política: Los campamentos de pobladores en Santiago de Chile». *Revista Eure*, pp. 55-82.
- COMISIÓN DE ESTUDIOS HABITACIONALES Y URBANOS (2019). «Informe metodológico: Catastro nacional de campamentos 2019». Ministerio de Vivienda y Urbanismo. Recuperado de [www\[minvu.cl/wp-content/uploads/2019/12/Informe-Metodológico.pdf](http://www[minvu.cl/wp-content/uploads/2019/12/Informe-Metodológico.pdf)
- ECHEVERRI B., MARÍA MARGARITA (2016). «Otredad racializada en la migración forzada de afrocolombianos a Antofagasta (Chile)». *Nómadas*, vol. 45, pp. 91-103.
- ESCOBAR, ARTURO (2012). «Preface to the 2012 Edition», pp. vii-xlii. *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. New Jersey: Princeton UP.
- ESPINOSA MIÑOSO, YUDERKYS; GÓMEZ CORREAL, DIANA; OCHOA MUÑOZ, KARINA (eds.) (2014). «Introducción», pp. 13-40. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universitaria del Cauca.
- FERNANDES, SUJATHA (2010). *Who Can Stop the Drums? Urban Social Movements in Chávez's Venezuela*. North Carolina: Duke UP.
- FIGUEROA, MARÍA CONSUELO (2009). «“Si pudiera conseguirme una casita, que es mi sueño...”: la vivienda una problemática femenina, 1946-1952». *Alamedas: exploración de los caminos transliberales*, vol. 50, n.º 3, pp. 80-91.
- FUENTE, ALEJANDRO DE LA (2001). *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- FUENTES, JOSÉ MIGUEL (2018). «Nuevas territorialidades: El proceso de campamentación en la ciudad de Antofagasta». *Revista CIS*, vol. 24, pp. 97-112.
- GAGO, VERÓNICA ([2014] 2017). *Neoliberalism from Below: Popular Pragmatics and Baroque Economies*, Liz Mason-Deese (trad.). North Carolina: Duke UP.
- GANDOLFO, DANIELLA (2009). *The City at its Limits: Taboo, Transgression, and Urban Renewal in Lima*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GARCÉS, MARIO (2002). «Tomando su sitio: El movimiento de pobladores de Santiago, 1957-1970». LOM Ediciones: Santiago.

- GOLDSTEIN, DANIEL (2004). *The Spectacular City: Violence and Performance in Urban Bolivia*. North Carolina: Duke UP.
- GOULD, JEFFREY L. (1998). *To Die in this Way: Nicaraguan Indians and the Myth of Mestizaje 1880-1965*. North Carolina: Duke UP.
- HALE, CHARLES R. (2005). «Neoliberal Multiculturalism: The Remaking of Cultural Rights and Racial Dominance in Central America». *Political and Legal Anthropology Review*, vol. 28, n.º 1, pp. 10-28.
- HOOKER, JULIET (2005). «Indigenous Inclusion/ Black Exclusion: Race, Ethnicity and Multicultural Citizenship in Latin America». *Journal of Latin American Studies*, vol. 37, pp. 285-310.
- HOOKER, JULIET (2017). *Theorizing Race in the Americas: Douglass, Sarmiento, Du Bois, and Vasconcelos*. Oxford: Oxford UP.
- JELIN, ELIZABETH (1993). «Prólogo para un texto comprometido», pp. 13-15. Teresa Valdés y Marisa Weinstein (eds.), *Mujeres que sueñan: las organizaciones de pobladores en Chile, 1973-1989*. Santiago: FLACSO.
- LARRAÍN, JORGE (2014). *Identidad chilena*, 2.ª ed. Santiago: LOM Ediciones.
- LEYTON, CÉSAR (2015). «Geopolítica y ciudad gueto: erradicaciones eugenésicas en la dictadura militar: Santiago de Chile 1973-1990», pp. 339-365. En César Leyton, Cristián Palacios, y Marcelo Sánchez (eds.), *El bulevar de los pobres: Racismo científico, higiene y eugenesia en Chile e Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Santiago: Museo Nacional de Odontología, Facultad de Odontología Universidad de Chile.
- LUGONES, MARÍA (2008). «Colonialidad y género». *Tabula Rasa*, vol. 9, pp. 73-101.
- MÁRQUEZ, FRANCISCA (2006). «Políticas sociales de vivienda en Chile: de la auto-construcción tutelada a la privatización segregada 1967-1997». *Cadernos Gestão Pública e Cidadania*, vol. 11, n.º 49, pp. 79-108.
- MINISTERIO DE VIVIENDA Y URBANISMO (2005). *Mapa social de campamentos*. Secretaría Ejecutiva de Campamentos: Santiago.
- MINISTERIO DE VIVIENDA Y URBANISMO (2019). «Catastro Nacional de Campamentos». Santiago. [Consulta: 2020-10-20]. Recuperado de www.minvu.cl/catastro-de-campamentos/#/
- MORALES, EDUARDO; ROJAS, SERGIO (1986). «Relocalización socio-espacial de la pobreza: política estatal y presión popular, 1979-1985». *Documento de Trabajo*, vol. 280.

- MUJICA, FERNANDA (2018). «Catastro oficial: número de campamentos aumenta en 165 unidades desde 2011 y llega a 822 en todo el país». *EMOL*, 26 diciembre. [Consulta: 2021-3-12]. Recuperado de www.emol.com/noticias/Economia/2018/12/26/932200/Gobierno-elabora-nuevo-catastro-de-campamentos-en-Chile.html#:~:text=Mostrar-,Catastro%20oficial%3A%20N%C3%BAmero%20de%20campamentos%20aumenta%20en%20165%20unidades%20desde,822%20en%20todo%20el%20pa%C3%ADs
- MURPHY, EDWARD (2015). *For a Proper Home: Housing Rights in the Margins of Urban Chile, 1960-2010*. Pensilvania: University of Pittsburgh Press.
- PÉREZ, MIGUEL (2018). «Toward a Life with Dignity: Housing Struggles and New Political Horizons in Urban Chile». *American Ethnologist*, vol. 45, n.º 4, pp. 508-520.
- PORTEZ, ALEJANDRO (1971). «The Urban Slum in Chile: Types and Correlates». *Land Economics*, vol. 47, n.º 3, pp. 235-248.
- POSTERO, NANCY GREY (2006). *Now We Are Citizens: Indigenous Politics in Post-multicultural Bolivia*. California: Stanford UP.
- POSTERO, NANCY GREY; RISØR, HELENE; PRIETO MONTT, MANUEL (2018). «Introduction: The Politics of Identity in Neoliberal Chile». *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, vol. 13, n.º 3, pp. 203-213.
- POVINELLI, ELIZABETH (2011). *Economies of Abandonment: Social Belonging and Endurance in Late Liberalism*. North Carolina: Duke UP.
- QUIJANO, ANÍBAL (2000). «Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America». *Nepantla: Views from the South*, vol. 1, n.º 3, pp. 533-80.
- RAMA, ÁNGEL (1996). *The Lettered City*. North Carolina: Duke UP.
- REYES, CARLOS P. (2019). «Ministro Monckeberg visita toma incendiada en Calama y asegura que “acá no se puede volver”». *La Tercera*, 11 septiembre. [Consulta: 2020-10-2]. Recuperado de www.latercera.com/nacional/noticia/ministro-monckeberg-visita-toma-incendiada-calama-asegura-aca-no-se-puede-volver/316106/
- RICHARDS, PATRICIA (2013). *Race and the Chilean Miracle: Neoliberalism, Democracy, and Indigenous Rights*. Pensilvania: University of Pittsburgh Press.
- RIVERA CUSICANQUI, SILVIA (2012). «Ch'ixinakax Utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization». *The South Atlantic Quarterly*, vol. 111, n.º 1, pp. 95-109.

- ROMERO, JOSÉ LUIS ([1976] 2001). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- STANG, FERNANDA; STEFONI, CAROLINA (2016). «La microfísica de las fronteras: Criminalización, racialización y expulsabilidad de los migrantes colombianos en Antofagasta, Chile». *Astrolabio*, vol. 17, pp. 42-80.
- THODES MIRANDA, EMILIO (2016). «Segregación socioespacial en ciudades mineras: El caso de Antofagasta, Chile». *Notas de Población*, vol. 102, pp. 203-227.
- VALDÉS, TERESA; WEINSTEIN, MARISA (1993). *Mujeres que sueñan: Las organizaciones de pobladoras 1973-1989*. Santiago: FLACSO.
- WADE, PETER ([1997] 2010). *Race and Ethnicity in Latin America*. Londres: Pluto Press.
- YASHAR, DEBORAH J. (2005). *Contesting Citizenship in Latin America: The Rise of Indigenous Movements and the Postliberal Challenge*. Cambridge: Cambridge UP.

Sobre los autores

María Alejandra Aguilar Dornelles

Profesora asistente de Literatura Latinoamericana en Florida Atlantic University. Ha publicado artículos académicos sobre poesía, narrativa y teatro de Brasil y del Caribe hispánico en revistas tales como *Latin American Research Review*, *Latin American Literary Review* y *Afro-Hispanic Review*. También participó en el trabajo editorial de María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio, titulado *Cantos y poemas: antología crítica de autoras afrodescendientes de América Latina*, publicado por la Biblioteca Nacional de Colombia en 2020. Su artículo «Heroísmo y conciencia racial en la obra de la poeta afro-cubana Cristina Ayala» ha sido distinguido con el Harold Eugene Davis Prize otorgado por la organización Middle Atlantic Council of Latin American Studies (MACLAS) y el Premio Iberoamericano de artículo académico del siglo XIX (LASA). Actualmente prepara el manuscrito titulado «Entre el bronce y el olvido: heroísmo y afrodescendencia en Colombia, Cuba y Brasil (siglo XIX)».

Paola Ehrmantraut

Profesora Asociada en el Departamento de Lenguas Modernas y Clásicas en St. Thomas University, en Minnesota, y directora

de su Programa de Estudios de la Mujer, Género y Sexualidad. Es miembro de la junta directiva de la American Men Studies Association. Investiga la construcción de la masculinidad en las sociedades posdictatoriales del Cono Sur y ha publicado sobre este tema en revistas especializadas en los Estados Unidos y Argentina. Su primer libro *Masculinidades en guerra. Malvinas en la literatura y el cine* (2013) trata la construcción de la masculinidad en la transición de la dictadura a la democracia en Argentina. Su último proyecto de investigación examina grupos de varones antipatriarcales y nuevas masculinidades en Argentina y Uruguay.

Alejandro Fielbaum S.

Sociólogo. Licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Máster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Doctor en Estudios Hispanoamericanos en la Universidad París 8. Ha impartido clases en la Universidad Adolfo Ibáñez, la Universidad de Valparaíso y la Universidad de Picardie Jules Verne. Ha sido coinvestigador del Proyecto Fondecyt «Filosofía y literatura en América Latina. (Fines del siglo xix y primeras décadas del siglo xx)». Entre sus publicaciones destacan la coedición del libro *Contrabandos. Escrituras y políticas de la frontera entre Bolivia y Chile* (Communes, 2016), y la autoría de los libros *Los bordes de la letra. Ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita* (Almenara, 2017) y *Las razones y las fuerzas. Ensayos sobre la filosofía en Chile* (Doble Ciencia, 2022).

Mónica González García

Doctora en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, Berkeley, y profesora adjunta de literatura en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Ha publicado en revistas como *Casa de las Américas*, *Chasqui*, *Cine Cubano* y *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, y ha traducido al español libros de los brasileños Silviano Santiago y José Miguel Wisnik, y del chileno José David Saldívar. Es editora del libro *Rubén Darío y*

la modernidad en América Latina (La Habana y Valparaíso, 2019), y colaboradora del libro *Arguedas global: indigenismo en el nuevo milenio* (Lima, 2021). Se ha desempeñado como copresidenta de la sección Brasil de LASA y actualmente desarrolla proyectos de investigación sobre modernismos latinoamericanos y sobre cine, raza y género en las Américas.

Sarah Moody

Doctora por la Universidad de California en Berkeley y profesora asociada de español en la Universidad de Alabama, donde también dirige el Programa de Estudios Latinoamericanos y Caribeños. Su proyecto de investigación se centra en los discursos de género relacionados con el modernismo hispanoamericano, entendido tanto como una estética como un campo social, y la particular exclusión de las mujeres de los circuitos del prestigio literario vinculados al movimiento. También lleva a cabo trabajo en archivos para rescatar, recopilar y traducir textos decimonónicos al inglés. Sus artículos sobre temas relacionados con el siglo XIX y principios del XX se encuentran publicados en *Chasqui*, *Letras Femeninas*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Decimonónica* y *Latin American Literary Review*, entre otras revistas especializadas.

Celia Rodríguez-Tejuca

Doctorante del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Johns Hopkins. Cursó estudios de licenciatura en la Universidad de La Habana y de maestría en la Universidad de Massachusetts, Amherst. Fue jefa de redacción de la revista *Cine Cubano* (2016-2017) y ha contribuido con diversos artículos al estudio del cine cubano y latinoamericano. También se ha desempeñado como curadora en la Muestra Joven ICAIC y del Festival de Cine Latino e Ibérico de la Universidad de Yale, y ha impartido cursos de Arte Latinoamericano en la Universidad de La Habana (2015-2017). Su investigación actual se orienta al estudio del arte colonial en América Latina y el Caribe.

Astrid Santana Fernández de Castro

Doctora en Ciencias Literarias (2010) y Profesora Titular de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Trabaja dentro del campo de la literatura comparada e investiga, en particular, las relaciones entre la literatura y el cine, así como las representaciones en el cine, la literatura y las revistas culturales. Dirige el Grupo de Estudios sobre Intermedialidad e Imaginarios Sociales de la alta casa de estudios habanera. Ha publicado los libros: *Islas y ficciones* (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2007), *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo* (La Habana, Editorial UH / Ediciones ICAIC, 2010) y *Planos imaginarios. La Isla figurada por el cine cubano* (Ediciones ICAIC, 2021).

Pablo Seward Delaporte

Doctorante por la Facultad de Antropología de la Universidad de Stanford. Su tesis doctoral contempla la política de la vida migrante en Chile por medio de la experiencia cotidiana de dirigencia comunal de mujeres migrantes latinoamericanas afrodescendientes e indígenas. Propone una perspectiva sobre la «política migrante» que escapa los marcos teóricos de la inclusión, los derechos y la ciudadanía, y se enfoca en cómo las prácticas espaciales migrantes reconfiguran los entendimientos normativos de la precariedad, la independencia, la seguridad, la comunidad y, fundamentalmente, la vida. Ha llevado a cabo proyectos de investigación sobre temas relacionados con la raza, la pobreza, la subjetividad, la memoria y la soberanía en la Amazonía del Perú y en Rapa Nui.

Bruna Della Torre

Becaria posdoctoral del departamento de Sociología, Unicamp (becaria de la FAPESP), y editora ejecutiva de la revista *Crítica Marxista*. Fue investigadora visitante en el Centro Käte Hamburger de Estudios Apocalípticos y Postapocalípticos de la Univer-

sidad de Heidelberg (Alemania) y realizó un posdoctorado en el Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de São Paulo, con una pasantía de investigación en la Universidad Humboldt y el Archivo Walter Benjamin/Theodor W. Adorno en la Akademie der Künste, Berlín, con el apoyo del DAAD. Doctora en Sociología (beca Capes), Maestría en Antropología Social (beca FAPESP) y Licenciada en Ciencias Sociales por la Universidad de São Paulo. En 2016, completó una pasantía de investigación doctoral en la Universidad de Duke (EE. UU.), bajo la dirección de Fredric Jameson, con una beca Capes. Es autora del libro *¿Vanguardia del retraso o retraso de la vanguardia? Oswald de Andrade y los destinos obstinados de Brasil*.

Julie Ann Ward

Doctora en Letras y Lenguas Hispánicas por la Universidad de California, Berkeley. Desde 2014 a 2022 trabajó como profesora-investigadora en la Universidad de Oklahoma, donde su investigación se enfocaba en las representaciones de la realidad contemporánea en México, particularmente en la narrativa, el teatro y la *performance*. En 2019 fue publicado su libro *A Shared Truth: The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol*. Su traducción del español al inglés de *Barcos en Houston*, de Nadia Villafuerte, aparecerá en 2023. En 2022 fue nombrada poeta laureada de la ciudad de Norman, Oklahoma.

Esta edición de
*Las fracturas del mármol. Heroicidades
latinoamericanas a contrapelo*,
de Mónica González García, Sarah Moody
y Astrid Santana Fernández de Castro
(coordinadoras),
se terminó en 2023.

Las fracturas del mármol

Heroicidades latinoamericanas a contrapelo

Lo heroico es concepto esencial en la conformación de las colectividades, sus identidades y memoria.

Pero por su naturaleza histórico-cultural es horcón sujeto a transformaciones en su percepción social, que obligan a rescrituras discursivas, matizaciones y enlaces diversos en su operatividad cotidiana. Héroe, heroicidad contienen también la marca del pensamiento de cada época.

Como indican las coordinadoras: «En este volumen exploramos algunas instancias del gesto *heroicista* de la actualidad y las ubicamos en un panorama de desplazamientos históricos, buscando trazar una genealogía de lo heroico para América Latina según la mirada de académicos de generaciones recientes. Las propuestas novedosas, propias de cada encrucijada histórica, nos permiten vislumbrar continuidades y puntos de inflexión en el discurso de la heroicidad, y lo heroico se presenta como un dinámico campo socio-estético conformado por contiendas sobre cómo se debe definir el interior de la nación u otra comunidad imaginada. Dada esta variabilidad, ¿cuáles valores le asigna el consenso a esa estructura afectiva de la identidad grupal en la actualidad, y cuáles horizontes de acción interpelan frente a la colectividad para organizar e inspirar gestiones futuras?».