

Casa

de las Américas 290

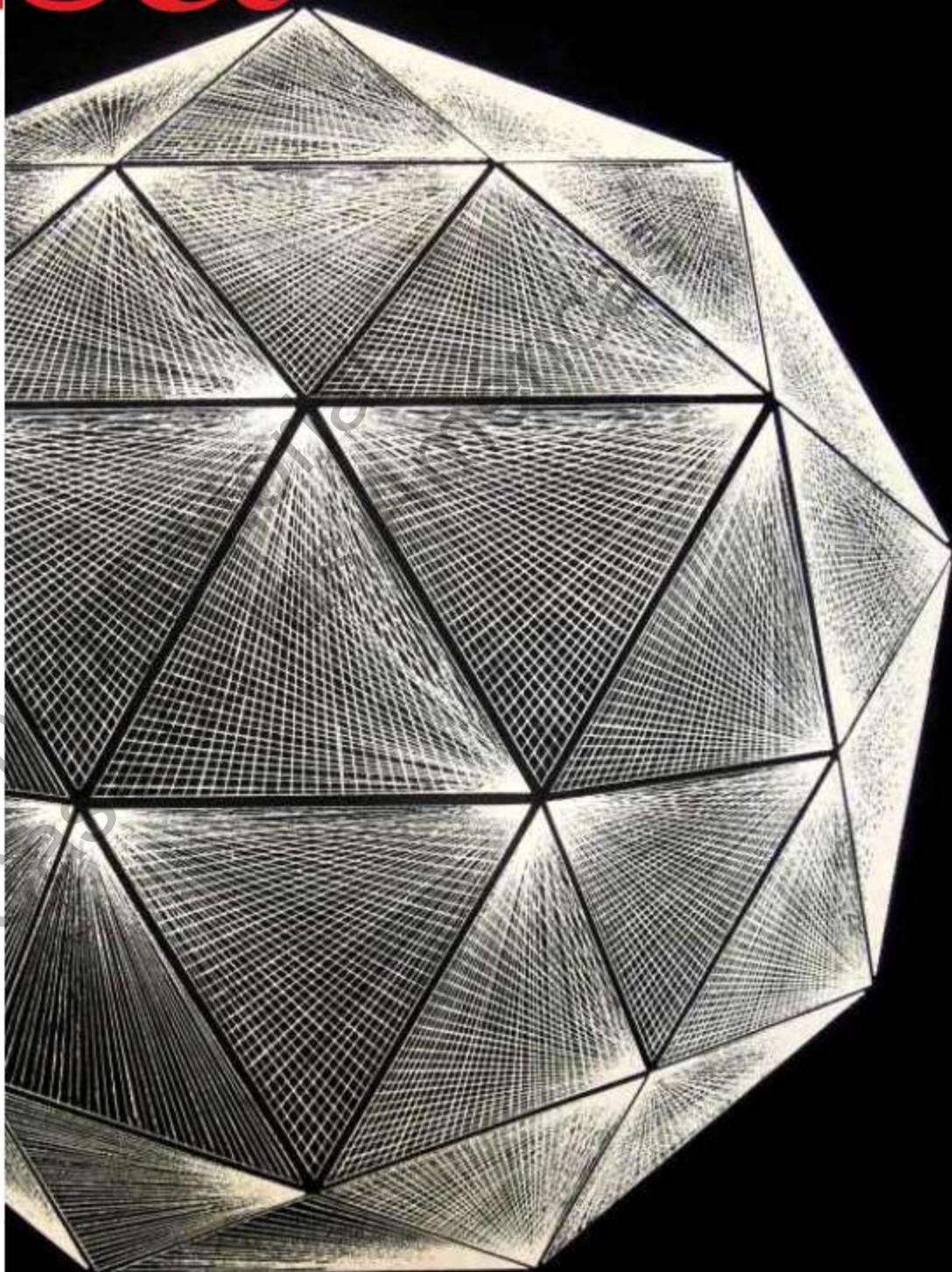
enero-marzo / 2018

Textos de
WILLIAM OSPINA
JORGE BOCCANERA

Sobre
JOSÉ ENRIQUE RODÓ
RODOLFO WALSH
ANTONIO CORNEJO POLAR
DESIDERIO NAVARRO

Del Premio Literario
Casa de las Américas
2018

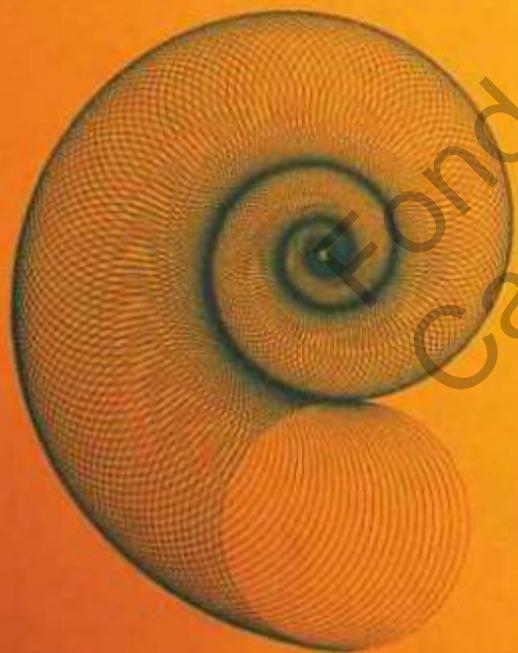
Semana de autor
de FERNANDO MORAIS



Este material es solo para uso promocional y se prohíbe su reproducción total o parcial.

Fondo Editorial
Casa de las Américas





Fondo Editorial
Casa de las Américas

Casa

de las Américas 290

enero-marzo/2018

año LXIX

Órgano de la Casa de las Américas

Fundadora:

Haydee Santamaría

Directores:

Roberto Fernández Retamar

Jorge Fornet

Subdirector:

Aurelio Alonso

Consejo de Redacción:

Luisa Campuzano, Pablo Armando Fernández,

Jaime Gómez Triana, Raúl Hernández Novás (†),

Marcia Leiseca, Nancy Morejón,

Caridad Tamayo Fernández, Yolanda Wood,

Roberto Zurbano

Editora-redactora:

Lorena Sánchez

Correctora:

Anele Arnautó Trillo

Diseño y emplane:

Ricardo Rafael Villares

Realización computarizada:

Roxana Monduy

Coordinador de producción:

Jorge Alberto Tartabull

Redacción:

Casa de las Américas, 3ra. y G,
El Vedado, La Habana 10400, Cuba.

Teléfonos: (537) 838 2706 al 09, ext. 108
(537) 836 7601

Correo electrónico: revista@casa.cult.cu

Sitio web: www.revistacasa.casadelasamericas.org

Suscripción: suscripciones@casa.cult.cu

Precio del ejemplar en Cuba: \$ 5 (MN)

Del Premio Literario Casa de las Américas 2018

3 SILVIO RODRÍGUEZ • Palabras inaugurales

Hechos /Ideas

5 WILLIAM OSPINA • Parar en seco

21 ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO • Pobreza y visibilidad. Ensayo para una crisis

34 MARGARITA MATEO PALMER • La obra de Desiderio Navarro: ¿perros y gatos en un costal?

Letras

54 JORGE BOCCANERA • El jardinero de Paumanok

57 RAMIRO SANCHIZ • Árboles en la noche

67 LEONEL ALVARADO • Alvarado se llama este dolor

70 JUAN CÁRDENAS • El pájaro

76 PAMELA S. TERLIZZI PRINA • Yo confieso; Punto de fuga

Notas

79 ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ • José Enrique Rodó, entre Próspero y Ariel

91 ALEJANDRO PEDREGAL • Recordar la memoria hoy: Rodolfo Walsh ante los retos culturales contemporáneos

102 ROBERTO ZURBANO TORRES • Antonio Cornejo Polar y la heterogeneidad cultural: un modelo teórico para redescubrir el campo literario caribeño

Semana de Fernando Morais

115 Regresar a la Isla

117 FERNANDO MORAIS • La noche de Luna Negra

Con ojos de esta América

125 JORGE FORNET • *¿Qué nombres no te habrán dado?* (apuntes de viaje)

Artes plásticas

142 CRISTINA FIGUEROA VIVES • Arte digital latinoamericano, una historia por contar

Cuatro números por año.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

La opinión de la Casa de las Américas se expresa en los editoriales y en notas que así lo indiquen.

En los casos de colaboraciones que no haya solicitado, la revista no se compromete a devolver los originales ni a mantener correspondencia.

Inscrita como impreso periódico en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa.
Permiso No. 81222/153.

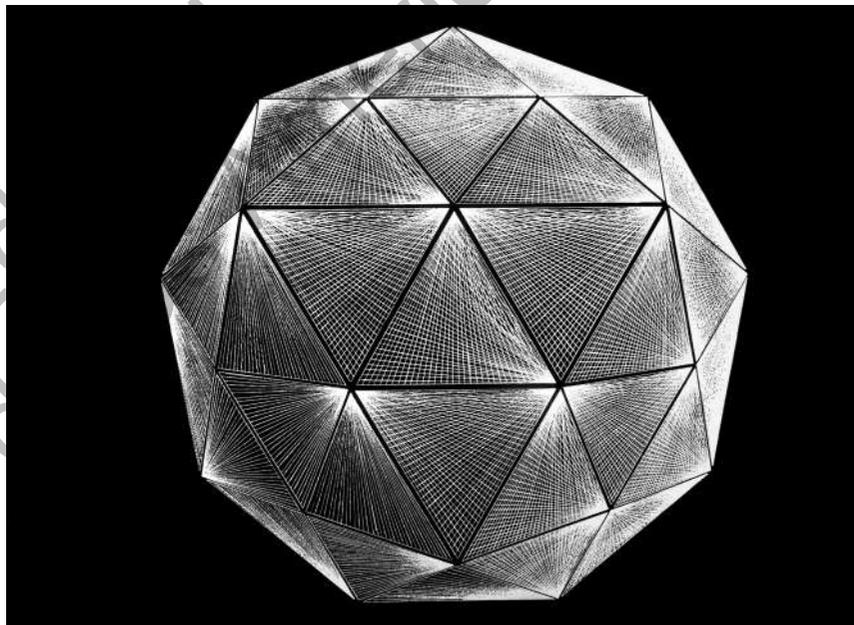
A las compañeras y los compañeros que en el taller de la UEB Gráfica Caribe se ocupan de la impresión y el acabado, agradecemos el trabajo entusiasta con que hacen realidad esta revista.

© Casa de las Américas, 2018

ISSN 008-7157

Libros

- 148 MAITÉ HERNÁNDEZ-LORENZO • «Un pesimista profundo e incansable»
150 SILVIA LLANES • Visto en la Casa por Adelaida de Juan
153 ALEJANDRO AMARO SEGÚI • Juan José Saer, ¿el gran escritor de la segunda mitad del siglo XX argentino?
156 DIANA FERREIRO • *Los afectos*: el buen silencio de Rodrigo Hasbún
159 Al pie de la letra
170 Recientes y próximas de la Casa
176 Colaboradores/Temas



Portada: ROGELIO POLESSELLO (Argentina): Sin título, 1969. Dibujo generado por computadora IBM 1130 e impreso en *plotter* IBM 1627.
Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 285 x 460 mm

Contraportada: ABEL MARÍN (España): *Caracol obtenido por desplazamiento de una circunferencia sobre una espiral logarítmica*, 1969. Serigrafía, 740 x 520 mm. 4/12

Este número se ilustra con obras de la exposición *Pioneros del Arte Digital en la Colección Arte de Nuestra América*, inaugurada el 22 de enero en la Galería Latinoamericana, durante las jornadas del Premio Literario Casa de las Américas 2018.

SILVIO RODRÍGUEZ

Palabras inaugurales*

Hermanos que convoca esta Casa:

Si a un siglo de su nacimiento José Martí fue identificado como responsable de los hechos revolucionarios que inauguraron nuestra etapa libertaria de 1953, también pudiera decirse que esta Casa de las Américas fue fundada por nuestro Apóstol, por su compromiso con los próceres que empezaron las guerras de emancipación continental contra el colonialismo. Para colmo, una joven de la generación del centenario del nacimiento de Martí, protagonista de aquella jornada terrible y simbólicamente hermosa fue, a su vez, quien fundó y animó a esta institución, que ha reunido escritores y artistas como haciendo un ensayo hogareño de aquel ideal llamado «Nuestra América».

Otro imprescindible de esta Casa, mi amigo poeta y pensador Roberto Fernández Retamar, el año pasado me pidió estas palabras de inauguración al Premio número 59. Y es que Roberto sabe que, aunque este entrañable evento aún no ha incluido la modalidad de canción, es incuestionable que aquí se ha cantado mucho, tanto con lírica como con *guitarra*.

Por ejemplo, el mes que viene hará medio siglo de que varios trovadores de mi generación estuvimos por primera vez en este

* Leídas en la sala Che Guevara el 15 de enero de 2018.

mismo salón. Aún no se llamaba Che Guevara, aunque ese fue un nombre que nos sobrevoló aquella noche. Lo que era yo, estaba bastante azorado, casi no me lo creía, porque en febrero de 1968 la Casa de las Américas era ya un lugar honroso y querido, liderado por una heroína y respaldado por brillantes artistas y escritores.

Faltaban por llegar muchas novelas, narraciones, piezas de teatro; faltaban inolvidables libros de poesía. Y faltaban por ausentarse, o por sernos arrebatados, varios hermanos queridos. Porque esta Casa y este Premio siempre tuvieron la virtud de reunir a mujeres y a hombres más interesados en la suerte de sus pueblos que en la de sus palabras; gente entregada en el ingenio, pero mucho también en carne y hueso. Así que faltaban por ocurrir sorpresas en muchos escenarios, noticias esperadas o inconcebibles, esperanzas y angustias de diversas honduras.

También faltaban iluminaciones, torpezas, aprendizajes. Faltaba tiempo, partícula a partícula, haciendo lo que la brisa y el agua cuando corren. Faltaba, después de la espuma, el sedimento revelador que nos hace reconocer y desafiar, entre las miserias del mundo, lo triste de nuestra propia naturaleza.

A algunos incluso nos faltaba más de la mitad de nuestras vidas, aunque no lo sabíamos. Y todos éramos aprendices de todo: de la historia escrita, de la que pensábamos que faltaba por hacer y escribir y, por supuesto, la de la hormiga cotidiana: la historia real que, entre acorralado y desafiante, ha escrito este pequeño país, capaz de proyectar las enormes luces de sus sueños.

Algunos sueños acaso no los llegaremos a tocar, al menos del todo, porque el acoso constante

sin dudas nos limita. Estamos donde una larga, compleja y desigual batalla nos permite. Esto nos ha hecho desarrollar un arte de defensa que nos sostiene, y aunque el que se defiende bien a veces logra sobrevivir, verse obligado a basar la existencia bajo esa premisa no es lo más saludable.

Quienes hemos sido parte de esta Casa de las Américas durante cincuenta y nueve años tenemos pruebas, en primer lugar, de que el bien es posible, y de que el arte y la cultura son parte de su sustancia. También sabemos que algunas inconveniencias pueden durar más de lo proclamado y que el bien es aún perfectible.

Por esas razones aquí estamos, con la voluntad de ser mejores, de avanzar. Por eso aquí seguimos. Por supuesto que no eternamente y mucho menos por costumbre, sino porque aún somos capaces de estremecernos cuando llegamos a un lugar como esta Casa. Es como si de pronto se fuera a abrir una puerta y entrara una señora con una sonrisa entre pícara y materna, con una mirada entre nostálgica y escrutadora, con una voz de flauta y unos brazos menudos que te rodean, te sostienen y hasta te enderezan, y te hacen pensar que estás a salvo, que realmente puedes decir todo lo que te parece –y hasta lo que imaginas–; extraordinario abrazo que te hace sentir que estás creciendo, o que te hace creer que cuando dices es que creces, y que solo por eso vale la pena estar vivo.

Gracias a esa y a otras nítidas presencias ahora mismo en esta sala, es que logro decir bienvenidos, hermanos, al Premio Casa de las Américas de 2018.

Muchas gracias. 

WILLIAM OSPINA

Parar en seco*

En nada se conoce tanto el brío de un potro como en la capacidad de parar en seco.

MONTAIGNE, *Ensayos*

El gran malestar

Cuando en el mes de marzo de 2016 los diarios mostraron que se había blanqueado la barrera coralina de Australia, muchos en el mundo tuvimos la sensación de que la hora definitiva estaba llegando.

Largo tiempo se creyó que el fin del mundo sería un solo evento catastrófico, una suerte de espectáculo cósmico como los que evoca Rafael Argullol en su admirable libro *El fin del mundo como obra de arte*. Lo que estamos empezando a ver más bien podría designarse como el Gran Malestar.

No carecerá de catástrofes: las erupciones volcánicas desde Islandia hasta Indonesia, el continente de plástico del Pacífico, la desaparición de los hielos del Ártico, el peligro alarmante del derretimiento del permafrost de Siberia, que guarda frágilmente los mayores depósitos de metano del mundo, la muerte masiva de especies, como lo que se ha dado en llamar recientemente el Apocalipsis de las abejas, pero el actual calentamiento global, una evidencia cuyos diagramas nos alarman día a día en internet, puede no consistir en un mero aumento de temperaturas, sino en un progresivo enrarecimiento de las condiciones de vida en el mundo.

* Este texto apareció originalmente como libro publicado en Barcelona por Navona Editorial en 2017.

Lo sentimos con el clima, con veranos e inviernos cada vez más alterados, con el desplazamiento de los mapas vegetales, con la modificación de los nichos de las especies de plantas y de insectos, con el extravío de bandadas y cardúmenes, con la mutación de los virus y la amenaza creciente de las pandemias.

Un planeta que durante milenios ha sido el escenario más propicio para la vida, para nuestra forma de vida, podría trasfigurarse ante nuestros ojos en una morada inhóspita, de sol calcinante, de aire tóxico, de agua impotable, de pieles irritadas, de complicaciones respiratorias, donde los tejidos enloquezcan, los sentidos se alteren y los gérmenes escapen a todo control.

Alcanzada, como lo hemos logrado hasta ahora, la era de mayor seguridad en el transporte aéreo, con máquinas casi perfectas que alcanzan su destino con una precisión asombrosa, corremos el riesgo de que el aire, todavía apacible salvo en ligeras zonas de turbulencia, se llene de peligros imprevisibles. No queremos barreras de hielos súbitos, granizos intempestivos, turbulencias que podrían convertir la atmósfera en rizos más indóciles que las olas de Australia.

Ya los médicos advierten que la dádiva de los antibióticos, que hace medio siglo nos convencieron de que habíamos triunfado sobre las infecciones, no solo podría revertirse, sino dar pie a una generación de bacterias y de virus reforzados. Es natural que sea así, porque la vida tiene el deber de luchar y de defenderse en todos los organismos y en todas las especies. Si los gérmenes son un peligro para nosotros, no debemos olvidar que nosotros somos un peligro para los gérmenes, y que ellos tal vez sepan protegerse mejor.

La era de la dominación estúpida y carente de escrúpulos de los humanos sobre la natu-

raleza podría dar lugar a una súbita mutación que vuelva a hacer de nosotros la más frágil de las especies. Y ello habrá ocurrido, asombrosamente, gracias a nuestro talento, nuestro saber y nuestra insuperable soberbia, que todo lo quiere subordinar a intereses que ni siquiera son los de nuestra especie, sino solo de lo peor que hay en ella.

Es probable que ya sea tarde para prevenir muchos males; es probable que solo hayamos empezado a advertirlas cuando buena parte de las alteraciones ya estaban en marcha. No es fácil decir cuándo comenzó el ser humano a ser conciente de sus propios maleficios. Cuando Isaac Asimov y Frederik Pohl escribieron alarmados su libro *La ira de la tierra*, ya todo estaba seriamente alterado. Cuando en 1959 Aldous Huxley lanzó sus tremendas advertencias en las conferencias de Santa Bárbara, California, a las que llamó *La situación humana*, ya muchos males estaban declarados. Cuando Humboldt, a mediados del siglo XIX describió la tierra como un organismo viviente, en el que todo depende de todo, en el que no hay movimiento que no tenga su réplica ni fenómeno que no aliente su contrario, ya estábamos advertidos de que toda alteración del equilibrio forzosamente producirá consecuencias.

El planeta sabe equilibrar sus fuerzas, pero estaríamos locos si pensáramos que lo hará en beneficio de alguna especie en particular, y menos de aquella que está alterando todo de un modo destructivo. La condición única de la vida es el equilibrio original, toda alteración arbitraria y sobre todo excesiva despertará fuerzas que no pueden ser propicias: el mundo se equilibrará sacrificándonos. Para el planeta es indiferente si el aire está lleno de oxígeno o de carbono, eso

no preocupa a los elementos. Si la tierra se convirtiera en un nicho rojo de selvas tóxicas, o en el desierto que anunciaba Nietzsche, la tierra lo aceptará como su nueva realidad, exactamente al modo como la barrera de arrecifes coralinos de Australia se está convirtiendo ante nuestras cámaras en una muralla blanca de corales muertos donde las algas ya no encontrarán sustento ni exhalarán oxígeno a la atmósfera.

El calentamiento global en este caso no es otra cosa que una fiebre planetaria, pero toda fiebre es el síntoma de una enfermedad que en este caso puede minar, no apenas la salud de unas especies, sino la totalidad de la vida. Para entender esto es necesario comprender que, como lo sintió Humboldt, hay un *continuum* de la vida planetaria. Se ofrece ante nuestros ojos bajo la apariencia de seres individuales, de especies perfectamente diferenciadas, pero sin duda unas especies son complementarias de otras, toda selva es un diálogo de fuerzas, formas, sustancias, ritmos y metabolismos, y por eso cuando nos dicen que un ecosistema solo está completo si hay felinos en él, nos están señalando que un tigre, un jaguar o una pantera no son criaturas particulares sino la manifestación de la salud de un sistema viviente. Parecen seres aislados, pero son partes significativas de un todo, y a lo mejor la muerte de los jaguares puede comenzar con el palidecer de ciertas flores, el debilitamiento de ciertas piedras, el enrarecimiento de ciertas algas o el silenciarse de ciertos cantos de aves.

Una mirada meramente utilitaria sobre la naturaleza, que no sea capaz de ver lo que la poesía vio siempre en ella, no solo es incapaz de advertir esa interdependencia: tiene la determinación de no advertirla. Porque una mirada amplia y humana, al oponerse a los esquemas de rentabilidad

y de rendimiento, al contrariar ese espíritu aparentemente práctico, parece regodearse apenas en la contemplación, y a los ojos de los gerentes de lo útil roza los vértigos del misticismo y de la superstición. El gran Leviatán solo respeta a la ciencia cuando esta le sirve como instrumento para sus designios: cuando el conocimiento contraría al poder, no solo corre el riesgo de ser negado sino que acabará siendo calumniado por la propaganda industrial.

Cristo dijo en su tiempo que había que dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios. Lo singular de esta época es que ahora el César quiere lo que es de Dios, y ha llegado el momento de gritar que no podemos aceptar ese trato.

La criatura sin límites

Los poderes del mundo han sido hábiles en apropiarse de la riqueza planetaria: de las tierras, la industria, los capitales, los depósitos de la banca, el conocimiento, la información, el espectáculo. Han construido un mundo en el que se encargan de nuestra comodidad a través de la industria, de nuestra diversión a través de una deslumbrante provisión de espectáculos, de nuestra educación a través del refinado negocio de la pedagogía, de nuestra obediencia mediante los mecanismos pavlovianos de la publicidad, y de nuestra voluntad gracias a la eficacia ineluctable de los medios de comunicación. Pero ¿qué es su fuerza sino nuestra debilidad, qué es su poder sino nuestra docilidad, qué es su triunfo sino nuestro fracaso?

Durante siglos la humanidad se ha engañado en ingenuas luchas políticas por el poder, cuando lo único razonable sería, no una lucha por el poder, sino una lucha para negar el poder o para transformar el poder en otra cosa. Si esos grandes poderes lo son es

porque tienen a quién proveer, a quién imponer normas, a quién dar órdenes, a quién halagar y adular. Su imponencia no es más que el otro nombre de nuestra renuncia, y a lo mejor es un error luchar contra ellos. A estas alturas de la historia cada vez es más evidente que lo que hay que hacer contra ellos hay que hacerlo en nosotros.

La ingeniosa humanidad produjo durante milenios toda suerte de inventos magníficos para hacer la vida más grata, más cómoda, más refinada y más bella. Nadie puede tener ninguna objeción contra el arte humano que produjo el paraguas y la silla plegable, el cepillo de dientes y el jabón perfumado de flores, contra la sabia gastronomía que supo combinar la utilidad y el deleite, contra el conocimiento que unido al ingenio y al buen gusto nos dio almohadas y toallas, inodoros y duchas, la diversidad de nuestros hogares y los calidoscopios de nuestra indumentaria, poleas y ruedas, la posibilidad de calor en la helada y de aire fresco en la canícula.

También sería ingrato quejarnos del comercio que unió las caravanas del norte de África con la ruta de la seda, al que convirtieron en arte los marinos fenicios y que ha estado con nuestra especie desde el día siguiente del entierro de Abel. Pero el humano es el aprendiz de brujo: siempre corre el riesgo de que las descomunales fuerzas que despierta se vuelvan contra él. No solo porque, como sostiene Virilio, cada invento trae aparejado su accidente, de modo que al inventar la navegación surgió la posibilidad del naufragio, al inventar el coche la posibilidad del *crash* y al inventar las máquinas voladoras la posibilidad del siniestro aéreo, sino por el hecho de que somos la única especie natural que no está controlada por el instinto, es rebelde a los límites, y siempre quiere más.

A ese apetito prometeico que nos hace querer ser más veloces, más poderosos, más ricos, más diestros y más seguros, a esa competitividad extrema que es una causa poderosa de odios y de guerras, a esa voluntad de dominio que nos ha convertido en la especie hegemónica a la que todo está subordinado, si bien le debemos muchas cosas magníficas que hay en nuestras sociedades, los refinamientos de la industria, los milagros de la técnica, los deleites de la modernidad, le debemos también la reciente irrupción de grandes e inquietantes hechos planetarios que en menos de dos siglos han alterado el equilibrio natural, han producido daños crecientes que destruyen especies enteras y han puesto en peligro no solo una civilización varias veces milenaria, sino la aventura misma de la vida en la tierra.

Alguien declaró que «los verdaderos antiguos somos nosotros y no los hombres del Génesis o de Homero». Un extraterrestre inventado por Voltaire, Micromegas, se quejó de que en su planeta la vida duraba «apenas treinta mil años, período, ay, comparable a un instante». Así nos hizo entender por qué todos morimos con la sensación de que la vida fue muy breve.

La capacidad de aprender que nos caracteriza, y que es la más terrible de nuestras virtudes, esa sed de novedades, esa gracia de invención, esa curiosidad en la que se funda la novelaría de los medios de información y de comunicación, esa pugnacidad que alienta los ejércitos, esa competitividad que evidencian los deportes y los concursos, esa agresividad que parece la ley de la historia, esa avidez de juego, de amor, de velocidad, de triunfo, de riesgo, de delirio, tal vez solo indican que la nuestra es una especie joven, y que tenía razón Aldous Huxley cuando afirmó que el ser humano es un cachorro.

Hasta hace dos siglos nos movíamos aún al ritmo de los elementos, a la velocidad del caballo y del viento, y se puede decir que cada individuo no consumía más energía que la que podía desplegar gracias a su alimentación, o la que le brindaban algunas conquistas milenarias como la doma de animales, la navegación y la rueda.

Hijos del sol y el agua, gracias a la vida obtuvimos también el beneficio del fuego, pues solo es combustible lo que estuvo vivo, pero nuestro ritmo era desde temprano el de las velas de Odisseo, el de los pasos de Dante y de Virgilio, el de las herraduras de Bucéfalo y de Rocinante, que acompañaron el descubrimiento del globo, de la *terza rima* y de la narración.

La humanidad conoció durante mucho tiempo lo que llamaba Paul Valéry, hablando de Goethe, el arte de las lentas maduraciones. El mundo no solo era ancho y ajeno, viajar a pie era recorrerlo realmente, permitir que ir viviendo las distancias nos madurara para ver las cosas. Tal vez lo más hermoso de los relatos de la antigüedad es el modo como todo había que merecerlo por el esfuerzo, al vellocino de oro no se podía llegar en unas horas, la Odissea habría sido trivial regresando en un chárter a Ítaca. Claro que nuestra ansiedad anhelaba el encuentro inmediato, pero nadie hallaría una grandeza mitológica en la perseverancia de Ulises si no hubiera tenido que vencer tantos escollos, y si los veinte años transcurridos desde su partida no le hubieran dado a esa historia toda la hermosa y trágica dimensión de la ausencia.

Sería interesante saber cuándo empezó la edad de la aceleración. Es muy probable que haya influido en ella un cambio de dieta, y sobre todo la producción de azúcares, que inició una alteración de nuestro metabolismo. Lo cierto es

que a partir de cierto momento el ser humano comenzó a gastar más energía de la que era capaz de producir con su cuerpo, y ello debió de ser visto por la cultura como uno de los triunfos de la civilización, aunque era el inadvertido comienzo de nuestros mayores peligros.

Ya se sabe que desde los orígenes hubo quien pudo beneficiarse no solo del trabajo propio sino de la fuerza de los animales y del esfuerzo del prójimo. Pero tener, gracias a nuevas fuentes de energía, una fuerza mayor que la de nuestros brazos, la posibilidad de desplazarnos más con menos fatiga, la posibilidad de tener más luz que la que nos daba el sol, de alargar las jornadas, de obtener productos excedentes, sirvió más que cualquier otra cosa para convertir a la especie humana en la beneficiaria principal de los dones del mundo.

Primero el talento para suscitar el fuego, luego el arte de dominar y dirigir los elementos, y el poder de explotar la energía animal y de someter por la guerra la energía de los congéneres ya nos habían dado un poder particular y habían bosquejado el modelo de nuestra dominación planetaria, pero fue la obtención de poderosas fuerzas nuevas debidas a los combustibles fósiles, a la electricidad y al diseño de máquinas lo que disparó de repente nuestro poder de transformar el universo natural hasta hacerlo casi irreconocible, lo que potenció nuestra capacidad transformadora hasta chocar de repente con lo inesperado, con la no prevista revelación de que nuestra virtud tiene sus límites.

El poder de los mitos

Hace siglo y medio Nietzsche pronunció una sentencia que se fue haciendo cada vez más

angustiosa: «Perecerás por tus virtudes». Nuestras virtudes son innumerables, y si uno de los oficios de la filosofía fue descubrirlas y enumerarlas, su celebración y su estímulo se volvieron con el tiempo el principal señuelo de la publicidad. Pero es importante advertir que desde el comienzo hubo en la historia humana de Oriente y de Occidente, del norte y del sur, héroes y doctrinas que se aplicaron con ardor a contrariar esas virtudes.

Hacia el siglo v antes de nuestra era surgieron la prédica de Buda en la India y la de Diógenes de Sínope en la Magna Grecia. Ambos configuraban una doctrina de la renuncia. Buda, criado entre lujos y protegido de los males del mundo, descubre un día que existen la enfermedad, la vejez y la muerte, y esas tres noticias lo hacen convertirse en un asceta, para buscar por la vía de escapar a la rueda de los deseos, la liberación y la felicidad de diluirse en el todo. Diógenes, inducido por una respuesta del oráculo a falsificar moneda, y reducido por ello a prisión, opta por renunciar a toda posesión y vivir en la sabiduría y la pobreza, cobrando apenas una limosna a sus conciudadanos a cambio del beneficio mortificante de decirles siempre la verdad.

Esos dos sabios de Oriente y de Occidente prepararon el nacimiento de Jesús, que llevaría la doctrina hasta sus consecuencias más paradójicas. Se diría que Jesús nació para contrariar todas las tendencias espontáneas del ser humano. Ante los que exaltan la virtud del trabajo, declara: «Mirad los lirios del campo y las aves del cielo, que no trabajan ni hilan, y ni Salomón con toda su pompa vistió como ellos». A quienes aprecian el atesoramiento y la acumulación les enseña, en su oración

principal, a pedir solamente «el pan de cada día». Recomienda amar a los enemigos, dar al asaltante lo que olvidó llevarse, ofrecer la otra mejilla al que nos golpea. Quiere verse reflejado solo en los más pobres, en los más humildes, en los más desdichados; busca los enfermos, prefiere los marginales, acepta la amistad de los mendigos y las prostitutas, recomienda la humildad, aconseja la humillación, anuncia que los últimos serán los primeros, abraza a los leprosos, libera a los poseídos, escoge entre sus discípulos a un traidor venal que lo ayudará a cumplir su misión, y en el último instante ofrece a un ladrón un lugar a su lado en el Paraíso.

No es extraño que su doctrina haya producido en el mundo desarrollos extremos, como los del elocuente poeta Almafuerte, quien predica como virtud el fracaso:

*Yo veneré, genial de servilismo,
en aquel que por fin cayó del todo,
la cruz irredimible de su lodo,
la noche inalumbrable de su abismo.*

Quien vindica el destino de los parias:

*Yo desprecié al feliz, al potentado,
al honesto, al armónico y al fuerte,
porque sentí que les tocó la suerte,
como a cualquier tahúr afortunado.*

Y también intenta una rebelión contra las normas:

*Yo derramé, con delicadas artes
sobre cada reptil una caricia,
no creí necesaria la justicia
cuando reina el dolor por todas partes.*

Los que más han estudiado a Cristo en nuestro tiempo coinciden en que quien mejor lo entendió fue uno de los anónimos soldados que lo arrestaron en el huerto, y que le comentó a su compañero: «Nadie ha hablado como este hombre».

Con todo, creo que Cristo, Diógenes y Buda, en sus más bellas manifestaciones, serán todavía personajes claves del futuro, porque el mundo está como nunca en manos de la opulencia insensible, de una idea del triunfo desalmada y perversa, y de una legalidad infame, que es capaz de justificar que el uno por ciento de la población del planeta sea dueño de la mitad de la riqueza, que castiga al pobre que se roba el pan pero bendice a los bancos que arrebatan a las gentes sus casas, que se ensaña con las infracciones mínimas de los desposeídos pero autoriza las guerras de despojo y la voracidad de las corporaciones, que hipócritamente castiga al torpe que maltrata a un animal pero permite en la penumbra de los laboratorios la alteración irreparable del patrimonio genético de las especies.

El siglo xx fue el siglo de Hegel, de la idea bienintencionada de que la tarea del espíritu era tomarse el Estado y transformarlo lentamente en convivencia humana, destruyendo a aquellos sectores que tiranizaban o desviaban de sus fines a la humanidad. Pero un compañero de estudios de Hegel, Friedrich Hölderlin, que había discutido con él tarde a tarde durante toda la adolescencia y comprendía la magnitud del error, escribió en su hermosa novela *Hiperión* la sentencia definitiva sobre el tema: «Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, se ha construido su infierno».

Hölderlin comprendió por qué Cristo se había convertido en el Dios de Occidente, en el dios

que suprimió el panteón griego y que se exaltó en la figura mítica a cuya sombra nacerían y se fortalecerían la edad de la razón, el triunfo de la humana sobre las otras especies, el primado del espíritu sobre la materia, y la peligrosa entronización del hombre como imagen y semejanza de la divinidad.

Hölderlin no veía eso como un error sino como una conmovedora tragedia. Hasta el nacimiento de la ciencia griega, el mundo había estado protegido por un denso velo de sacralidad: la naturaleza era divina y no podía ser profanada por los experimentos de la curiosidad o de la sed de saber. Pero una vez alcanzado el estatuto de la geometría, una vez entrevista la tentadora aventura del conocimiento científico, que acaso podría develarnos todos los secretos, las leyes y las posibilidades de la naturaleza, el insaciable espíritu humano no estaba en condiciones de renunciar a esa tentadora manzana.

Cinco siglos pasaron desde el momento en que Platón interrogó en sus diálogos todo el saber de su época, y en que la aventura de la razón griega formuló su proyecto, y un debate profundo conmocionó el inmenso mundo sobre el que Grecia ejercía su influencia espiritual. Ese debate se había hecho más intenso a partir de la aventura de Alejandro, ante quien, como dice la Biblia en el Libro de los Macabeos, «la tierra se llenó de silencio».

Auerbach ha dicho que los silencios de la Biblia no son vacíos, sino que son silencios donde ocurren cosas, y que están llenos de secretas maduraciones. En ese vasto silencio posterior a la aventura aristotélica de Alejandro construyendo un gran imperio de todo el mundo conocido, la doctrina platónica del doble mundo pasó de mente en mente, de boca en boca y de siglo en siglo,

desde los estrados de los eruditos de Alejandría y las sectas platónicas hasta los oscuros arrabales de las ciudades, desde las costas griegas hasta las costas sirias, y un día un ángel se apareció a una doncella hebrea para anunciarle que lo infinito iba a interpolarse en lo temporal, lo celeste en lo terrenal y lo divino en lo humano, y que un dios nacería en la tierra.

Todas las arcillas del mito convergieron, no tanto en Belén, donde nació la criatura en el año cero de nuestra era, sino en toda la tierra de Judea, de Siria, de Turquía, de Grecia y de Roma, donde la memoria borrosa del predicador Jesucristo, venerado y odiado con pasión por muchos hebreos de su tiempo y crucificado por las autoridades romanas a instancias del pueblo, fue reconstruida a lo largo de un par de siglos a partir de su ejecución, hasta dejarlo convertido en el Dios de la nueva edad del mundo.

Durante veinte siglos los escépticos agotaron los recursos de la razón para negar la divinidad e incluso la existencia histórica de Cristo, pero los creyentes encontraron en todas esas negaciones fuerza para argumentar su verdad y su fe. Porque los mitos no son refutables, y el de Cristo es el mito más firme de toda la historia de Occidente. De aquel hombre dios, frágil y conmovedor, que predicaba en los desiertos y a la orilla de los lagos, que multiplicaba los panes y los peces para alimentar a sus auditorios absortos, que curó sin darse cuenta a una mujer solo porque ella tocó su manto, que fue atormentado, asesinado y sepultado, se extendió la fama de que había resucitado a los ojos de los soldados que custodiaban su tumba, de que se había aparecido a sus discípulos y sus amigos en los días siguientes, y que a la vista de todos ellos había ascendido al

cielo en cuerpo y alma, prometiendo volver para instaurar el reino milenarismo.

Hasta un hombre tan minucioso y tan lúcido como Emmanuel Carrère, encarnación contemporánea del agnosticismo francés, que ha interrogado en su libro *El reino* todos los pasos de la formación del mito en la escritura de Marcos y de Mateo, todos los episodios del nacimiento de la doctrina en las Cartas y los Hechos de los Apóstoles, y en la terrible y fascinante figura de Saulo de Tarso, exaltador del pequeño culto en religión imperial, y todos los momentos de la configuración estética y mágica de la leyenda, en la novela de Lucas y en las tremendas ficciones filosóficas de Juan evangelista o en las revelaciones de Patmos, se detiene ante Cristo, a las puertas del escepticismo, casi convencido de divinidad. Y el propio Fernando Vallejo, el más indignado impugnador de los crímenes de la Iglesia, incapaz de creer en la divinidad de Cristo, ha gastado sin embargo sus ojos interrogando el primer siglo de la era cristiana, tratando de ver el momento en que por primera vez el nombre de Cristo aparece en los manuscritos, esforzándose por examinar todos los argumentos, desde los evangelios canónicos hasta los apócrifos, desde las cartas de Pedro y de Pablo hasta el polémico e inquietante argumento flaviano, para poder juzgar aquella leyenda con todo el rigor de la historia. Pero es que frente a estos temas solo es útil la voz de la poesía, y fue precisamente un poeta francés, Charles Baudelaire, quien dijo que para reinar sobre veinte siglos de civilización occidental, para haber llenado el mundo de cruzadas, de catedrales góticas y de sinfonías, para haber sido el dios indudable de una prolongada edad del mundo, Cristo tal vez no necesitó ni siquiera existir.

La era cristiana

Todo mito es una creación colectiva, pero la principal característica del mito cristiano, como bien lo advirtió Hölderlin, es que por primera vez en la historia el mito no nació solo de la revelación sino de la filosofía, y en su gestación en el seno oscuro de las muchedumbres convergieron a la vez los sueños solares de Akenaton, las revelaciones de Moisés y las profecías hebreas, la doctrina platónica y sus variaciones por las aguas mediterráneas, y también la sombra de los tres imperios: el faraónico, el alejandrino y el romano, que le prepararon su futuro imperial.

Gibbon ha dicho que la trinidad cristiana condensa en realidad el triple origen nacional de aquel mito: el monoteísmo egipcio llevado por Moisés a Judea, la filosofía griega y la vocación de universalidad del imperio romano, y ha desglosado ese origen histórico afirmando que en la Santísima Trinidad el Padre es hebreo, el Hijo es griego y el Espíritu Santo es romano.

Se diría que una oscura intuición de la especie avizoró el tremendo horizonte que la razón ofrecía a la aventura humana, que por espejo y en enigma sintió que era necesario despejar el camino para la aventura de la ciencia griega, cuyo estatuto había sido establecido por la geometría de Euclides, y que entendiendo en sueños que era preciso dar licencia al espíritu para emprender aquella inmensa tarea, hizo nacer el mito cristiano. Pero el genio oscuro de la naturaleza no podía dejar de advertir el peligro que conllevaba aquella empresa, porque algo le hizo exclamar a Cristo: «¿De qué le servirá al hombre ganar el mundo si pierde su alma?».

Tal vez por eso Cristo, y con él todos los anunciadores de su advenimiento, acuñaron esa

paradójica doctrina de la renuncia, de la privación, de la austeridad, de la paz y de la extrema vigilancia de la soberbia humana, ya que era él, como expresión, diría Hegel, del espíritu universal, quien secretamente estaba permitiendo que la humanidad avanzara por el camino de Pitágoras y de Tales de Mileto.

En sus prédicas, Cristo se llama a sí mismo «El hijo del hombre», y en esa fórmula tantas veces repetida está formulado el secreto singular de su divinidad: Cristo no es un dios a la manera de las divinidades griegas que lo precedieron y que sin duda lo engendraron. Con Cristo todo lo humano está accediendo a la divinidad, con Cristo lo divino, que antes estaba disperso en la naturaleza, en la acuosa turbulencia de Poseidón, en la fecundidad de Gea, en los bosques de Artemisa, en la carnalidad de Afrodita, en las cóleras de Ares, en la forja de truenos de Zeus, en la armonía luminosa de Apolo o en la orgiástica embriaguez de Dionisos, esa divinidad antes dispersa en las infinitas fuerzas del mundo se repliega y se condensa en el espíritu.

A partir de Cristo solo hubo divinidad en el espíritu, del que la mente humana era el nicho terrestre, y se cumplió la inmensa desacralización de la naturaleza que alarmaría en su tiempo a Juliano, el emperador. Ello no podía conducir de inmediato a una instauración de la naturaleza como objeto de investigación y de conocimiento, aunque ya se había abonado el terreno con la aventura aristotélica de Alejandro, pero el hecho fundacional del mito cristiano se había cumplido: la exaltación del hombre en medida de todas las cosas.

Ya vendría el tiempo en que Agustín procurara agotar todas las posibilidades espirituales y aun

intelectuales del mito; ya vendría el tiempo en que Tomás de Aquino, creyendo argumentar de un modo convincente los arcanos de la fe y la racionalidad de los dogmas, liberara a la razón de sus ataduras y abriera camino al naturalismo, al Renacimiento y al triunfo de la razón como suprema conquista de la era cristiana.

Muchos ven en la furia de la Iglesia contra la visión de los infinitos mundos de Giordano Bruno, o en su represión contra el pensamiento de Galileo, una prueba de que el cristianismo no puede haber sido el fundamento del triunfo de la razón: pero la historia no procede a través de fuerzas unívocas sino de grandes vacilaciones y extravíos y cismas, y si primero el cristianismo echó mano del dogma y de la violencia para imponer su doctrina de la fraternidad y del triunfo del espíritu, también sus propios crímenes lo obligaban a encorvarse en el remordimiento, y si Agustín quiso detenerlo en el espiritualismo, en el desprecio por la materia, Tomás, como bellamente lo ha argumentado Chesterton, mientras reconciliaba a esa religión con el mundo y con el goce de vivir, gastó sus vigiliadas sacando de su cabeza argumentos más sutiles y abundantes que su propio cabello, para darle un fundamento racional a todo aquello para lo que antes bastaba la fe.

Según las iglesias, el hecho central de la misión de Cristo fueron la redención, el misterio del Gólgota, la muerte de Cristo para redimir a los hombres de sus pecados. Pero Hölderlin, y a través de él la poesía de Occidente, procurando con audacia retornar al papel de la poesía antigua como intérprete y modificadora del mito, ha cantado que el de Cristo no es el mito de la redención sino el mito de la ausencia, que su momento más significativo no es el Gólgota sino la ascensión al cielo en cuerpo y alma, que

lo que la historia nos revela es que la misión de Cristo no se realizó en la cruz sino en la ausencia, que Cristo es el dios que se fue y que al irse dejó a los seres humanos solos con la historia. Cantó que, sin embargo, en esa ausencia no hay un abandono sino una promesa.

Es como si nos dijera: una vez que el espíritu humano avizoró la posibilidad de explorarlo todo, de conocerlo todo, de transformarlo todo, la complejidad prometeica de nuestra especie no estaba en condiciones de renunciar a esa tentación: había que aceptar el desafío del genio tentador y morder la manzana. Y bien ha dicho Oscar Wilde que la única manera de escapar a la tentación es cayendo en ella.

Hölderlin siente que el ser humano tenía que explorar ese rumbo y que, de algún modo, Cristo es el camino que siguió para desacralizar el mundo y para divinizar solo el espíritu. Pero no lo hizo sin dejar abierta de un modo ciertamente divino la posibilidad de revertir o al menos de detener ese proceso: anunció que su partida no sería definitiva, que lo divino volvería al mundo, aunque todavía los poetas no han cantado cuál será la forma de ese retorno.

Porque el retorno de Cristo todavía no tiene su poema, y sería ingenuo pensar que va a consistir en el descenso de un ser entre nubes luminosas a impartir sobre nuestro siglo la justicia de hace dos mil años. Ello equivaldría a afirmar que toda la aventura cristiana fue una pausa vacía, y las ausencias en el mito, para seguir una vez más a Auerbach, son silencios en los que ocurren cosas. Una de las cosas que ocurrió es que verdaderamente el espíritu humano desarrolló las ciencias, no solo para penetrar en los secretos de la realidad, para descifrar las leyes, y para acceder a los poderes de la divinidad.

Occidente primero y el mundo entero después avanzaron gradualmente en el mito de la divinidad del espíritu y en la desacralización de la naturaleza. Solo gracias a esa misteriosa licencia el ser humano pudo aplicarse a la tarea gradual y creciente de investigar el mundo, de desentrañar sus leyes, de dominar sus claves secretas, de utilizar paso a paso esos conocimientos, transformando la realidad, asumiendo poderes cada vez mayores, hasta sentirse en condiciones de intervenir en los arcanos de la realidad, penetrar en los abismos del átomo y de la célula, descifrar el código genético, alcanzar los últimos engranajes del mundo físico, decodificar el lenguaje matemático del universo y llegar al momento en que ya está en condiciones de modificar el texto de la naturaleza, de cambiar la letra del mundo, de alterar las leyes de la vida y hasta de destruir el cuerpo humano, obrando sobre su tejido íntimo mutaciones impredecibles.

La religión del progreso

Mientras la aventura del conocimiento vivía su fase inicial de libertad y de asombrosos descubrimientos, la humanidad pudo sentir la embriaguez de su propio talento, y en su entusiasmo ilimitado acuñó desde finales de la Edad Media europea, y sobre todo a partir del Renacimiento, la leyenda del progreso como motor de la historia.

El progreso fue la santa religión de los eruditos y de los comerciantes, de los filósofos y de los poetas, de los científicos y de los gobernantes. Las fuerzas del progreso nos llevaron de la Ilustración a la Revolución, del Siglo de las Luces a la Revolución Industrial, de la era de las revoluciones a la *belle époque*, de los gritos de libertad, igualdad y fraternidad al poderío kafkiano de las grandes corporaciones.

La sociedad moderna supo aureolarse con toda la elocuencia de la vieja tradición literaria, con todo el refinamiento visual de la gran pintura clásica, con toda la sublime perfección de la música, desde los oratorios medievales hasta las grandes misas de Bach, y desde las danzas campesinas hasta las sinfonías de Mahler.

¿Cómo no creer en el progreso si donde terminaba Praxíteles empezaba Miguel Ángel, si donde termina Paolo Ucello comienza Leonardo, si Londres fue la nueva Roma y París fue la nueva Atenas, si después de los silos medievales y de *El jardín de las delicias* del Bosco vinieron las grandes factorías y el jardín de delicias de los impresionistas, si después de las conquistas del realismo de Courbet y de los virtuosismos de Delacroix la fotografía nos permitió reproducir la realidad hasta el menor detalle, si después de los globos de Montgolfier llegaron los aeroplanos y, sin dejar atrás el viejo teatro recursivo y elocuente, el cinematógrafo llenó de rostros gigantes el firmamento y nos hizo ver hechos realidad los sueños más inconcebibles? Pero la *belle époque*, el gran momento de esplendor de la cultura europea, dio paso inesperadamente a la Primera Guerra Mundial.

Si la Primera Guerra Mundial acabó con la fe en el progreso, la Segunda Guerra Mundial simplemente acabó con la fe. La explosión de las bombas atómicas, el epílogo de aquel infierno, destruyó la esperanza de unas generaciones, y la literatura europea de los años cincuenta, anclada en el nihilismo y en lo que llamaron el existencialismo, ya solo supo ver lo absurdo de la existencia, las inconsecuencias de la historia, el fin de la magia del mundo, la sordidez de la aventura humana, el viaje al final de la noche, la hora veinticinco, la caída, la náusea y el túnel.

La siguiente generación se levantó de las cenizas e intentó crear otra vez en la vida. La industria alemana dejó de hacer tanques de guerra y volvió a hacer automóviles y máquinas industriales. Los campos de Francia volvieron a cultivar sus uvas y a hacer su *burdeos* y su borgoña. Volvieron a abrirse los museos y volvieron a sonar las campanas de las iglesias que no habían sido bombardeadas. Las sogas parecían haber hecho el trabajo final de castigo de los monstruos, las naciones distintas se escondían tras sus cortinas de acero y de bambú. El presente era un par de arsenales nucleares de dimensiones estrambóticas, capaces de hacer volar el mundo miles de veces, y la historia pareció recobrar su rostro humano y volver a la abnegación y a los sueños, pero una herida muy profunda estaba oculta en el corazón de la especie, y solo tres aventuras nuevas intentaron despertar en los seres humanos la esperanza de una renovación de la historia.

La primera, nutrida por la ciencia ficción, fueron los viajes al espacio exterior. En 1969, la llegada a la Luna pareció inaugurar una época en que una humanidad, unida por renovados sueños colectivos, salía como Dante a mirar de nuevo las estrellas. La segunda fue la gran deserción, el hippismo, en el que una nueva generación, harta y desconfiada de los poderes que habían hecho la guerra, de los modelos mentales que la habían desencadenado y del estilo de vida que la había hecho posible quiso abandonar la sociedad industrial, el consumo, «mirar los lirios del campo y las aves del cielo que ni trabajan ni hilan, y ni Salomón, con toda su pompa, vistió como ellos», pedir solo «el pan de cada día», practicar el amor libre, officiar en los altares de Buda el renunciador, de Cristo el amador, y de los

millones de dioses de la amapola, del cáñamo, del cornezuelo del centeno y de la *Amanita muscaria*, salir, como Whitman, a abrazar a esa diosa pagana, la naturaleza.

La tercera, un poco más serena y más tardía, fue la ecología, que intentó moderar los excesos de la sociedad industrial, cuando retomaba el control de la realidad con nuevos recursos y con inusitada energía, que advirtió los peligros de una industria que saqueaba la naturaleza y que amenazaba el equilibrio natural en un proyecto que a largo plazo ni siquiera era sostenible. Aunque no cambiaba su horizonte filosófico, y seguía preso de la idea de facilitar un desarrollo sostenible dentro de las pautas de la sociedad industrial, el ecologismo fue el único que alcanzó a vislumbrar el Leviatán que se nutría a la sombra del todopoder de las corporaciones, y la pesadilla teratológica que en pocas décadas pondría al planeta al borde de un desenlace casi sobrenatural.

Aunque fuera a la sombra de los arsenales nucleares, el gran capital tenía que continuar su proyecto. Pero la verdad es que los grandes poderes políticos habían llegado a un acuerdo: el futuro del mundo eran el proyecto industrial, la expansión del mercado, la revolución tecnológica, la revolución del transporte, la gran sinfonía publicitaria, la religión de las marcas y la gran revolución cibernética que puso ordenadores en todas las manos, que construyó la gran red planetaria, que aceleró la globalización de la vida, que llevó los dones de la telefonía celular hasta el extremo de convertir cada organismo humano en una terminal permanente de la industria, del espectáculo y de la información.

Es verdad que los poderes tuvieron que hacer un esfuerzo asombroso por inventar, sobre la era

del pesimismo, una improvisada religión de la felicidad por el consumo, de la satisfacción por la comunicación incesante, de la excitación por la ultrainformación, por la difusión permanente de la telaraña de las desgracias planetarias, y una provisión de espectáculos cada vez más seductores.

No es la realidad, no es la vida, pero es su más admirable y refinada simulación, su más exquisito fantasma. Y no cabe duda de que la humanidad podría permanecer para siempre absorta en la magia de esas pantallas, en el asombro de esos efectos especiales, en la quietud de esos chats insignificantes pero excitantes, en esa inminencia del paraíso que es la sociedad tecnológica, ese umbral electrizado donde todo lo que deseamos aparece al mero contacto de la yema con la pantalla táctil, donde nadie está lejos, donde aparentemente no existen la ausencia, ni la soledad, ni la incomunicación, ni el tedio, y donde podemos pasar de la teología al sexo, de la atrocidad a la mística, de la naturaleza más inmaculada a la realidad virtual más sórdida con solo apretar una tecla. Podríamos permanecer para siempre en ese limbo de deleites que no nos satisfacen pero que nos llevan enseguida a nuevas posibilidades, en algo que no es la vida pero que es el vértigo y el deslumbramiento, y que como el cigarrillo, al decir de Oscar Wilde, tiene la elegancia de dejarnos siempre insatisfechos.

Ahora bien, cada vez es más evidente que las fuerzas aplicadas a hacer todo esto, y las instancias que están en condiciones de aplicar esos cambios, hace tiempo no están sujetas a otra restricción que obtener los recursos para desarrollar sus investigaciones y obrar sus mutaciones. ¿Ante quién responden? ¿Quién autoriza sus acciones? ¿Quién está en condiciones

de imponerles algún límite? ¿Quién calibra y valora sus consecuencias? Todo parece indicar que, en el ámbito de la sociedad moderna, no puede haber límites para el conocimiento, lo que es comprensible, y no parece haber límites para la acción, si se está bajo la protección de los poderes adecuados.

Pero los poderes del mundo se han ido haciendo cada vez más autónomos, las democracias planetarias, que son el último refugio hasta ahora de la voluntad colectiva, cada vez obran más en función de intereses particulares, y el más particular de esos intereses es el del gran rendimiento.

Ya no es necesario demostrar que los poderes políticos están subordinados a los grandes poderes industriales, al *lobby* de las corporaciones; que los medios de comunicación, que hasta ayer nada más encarnaban la esperanza de ser la voz de la opinión pública, cada vez callan más frente a poderes que a menudo son sus dueños enormes e invisibles; que la voluntad de la especie, que se expresó alguna vez en leyes, que se configuró alguna vez en Estados, que se manifestó alguna vez en instituciones académicas, ha ido siendo desplazada imperceptiblemente por el avance inexorable de los grandes poderes planetarios aplicados a la única lógica del crecimiento, de la acumulación, de la apropiación ostentosa del mundo, de sus esferas concéntricas de aire, de agua, de tierra, de magma y de fuego, y ya tienden sus tentáculos hacia los cielos cristalinos.

Y, sobre todo, ya no es necesario agotarse en argumentos para demostrar que todo ese poder acumulado y voraz que acapara la tierra y el aire, el agua y el subsuelo, no solo lo hace cada vez menos para beneficio de la humanidad, sino que está destruyendo eficazmente con nuestra

incesante complicidad el viejo universo de los dioses, envenenando los manantiales, degradando las aguas, contaminando los suelos, cercando de basura las ciudades, cubriendo de desechos no biodegradables los océanos, y produciendo una alteración del clima planetario que a esta hora de la historia ya ha derretido el Ártico, ha borrado los glaciares de los polos y de las cumbres, ha modificado el ritmo de las estaciones, ha alterado los mapas de la vegetación y está a punto de hacer estallar, con el derretimiento del permafrost de Siberia, los enormes tanques de metano que podrían desencadenar un calentamiento aún más acelerado e impredecible.

Esos mismos poderes que envenenan la atmósfera, y que destruyen el antiguo tesoro gastronómico de las culturas arrojando en nuestro plato los improvisados engendros de la experimentación genética, el plato de orugas sin nombre de los últimos días, no solo propician con el cambio climático la mutación de los microbios y la amenaza de las pandemias, sino que han remplazado la vieja sabiduría de la medicina preventiva que se basaba en la alimentación, en la higiene, en la vigilancia y en la atención oportuna y sabia de médicos que nos miraban como seres íntegros y como seres humanos, por una parafernalia de máquinas y de soluciones químicas y quirúrgicas que nos dejan cada vez más desvalidos en manos de profesionales cada vez más arrogantes, ellos mismos arrojados de la vieja sabiduría médica delicada y humana a los arrabales de la proletarización y del trabajo a destajo, que tienen forzosamente que despojarse de su humanidad si quieren sobrevivir en la región de las máquinas y de su mirada de hielo.

La madre tierra

Cuando a comienzos del siglo XIX tres adolescentes románticos redactaron en el seminario de Tubinga el más antiguo programa sistemático del idealismo alemán, propusieron, con una sabiduría y una sensibilidad que serán cada vez más visibles, que la humanidad necesita con urgencia mitos nuevos. Esos jóvenes eran la primera generación de los hijos de Kant y sabían que, después de laboriosos siglos de exploración del mundo y de conquistas de la razón, ya no sería posible para la humanidad volver a los mitos caprichosos de una edad más ingenua: los dioses en que ahora debíamos creer no podían ofender a la inteligencia.

Ese había sido el fruto de veinte siglos de triunfo del espíritu: ahora necesitábamos «mitos que no repugnen a la razón, e ideas razonables que no se riñan con el sentido estético de la realidad». Añadieron que eran precisos «mitos que hagan sensibles a los sabios y razonables a los pueblos», y aquellos jóvenes, Hegel, Schelling y Hölderlin, se aplicaron a la búsqueda del remedio por caminos distintos. Tal vez el ejemplo más fiel de aquella búsqueda sea el poema «Al éter», de Hölderlin, que nos hace sentir el carácter divino del aire sin renunciar a mostrarlo como un elemento, y que es a la vez pensamiento, emoción, fantasía, canto y plegaria, como lo sería después el «Poema del cuarto elemento», donde Jorge Luis Borges discurre sobre el agua, pasando de la mitología a la historia, de la literatura a la experiencia cotidiana, de la reflexión filosófica a la fantasía y del canto a la conmovida oración.

Recientemente los pueblos de la América Latina, a los que siempre se les impuso el deber de nombrar a Dios en sus constituciones políticas,

han optado por incluir en sus textos constitucionales el carácter sagrado de la tierra nutricia y las virtudes civilizatorias de la austeridad y del respeto por el mundo, y no tardó el racionalismo en descalificar esas propuestas como supersticiones. Pero cada vez es más evidente que, si queremos sobrevivir, serán el sol y el viento los principales proveedores de nuestra energía, que del sol, del que ya brotó nuestra vida, brotarán como de un surtidor nuestros sueños y nuestros inventos futuros, y que si Spinoza pudo sugerir que el universo es uno de los nombres de Dios, no será tan insensato ver en el sol y en la tierra nuestras divinidades. En esa medida, uno de los más hondos textos religiosos está en aquellos versos de Whitman:

*Yo creo que una hoja de hierba no es menos
/ que el camino recorrido por las estrellas,
Y que la hormiga es perfecta, y que también
/ o son el grano de arena y el huevo del
/ zorzal,
Y que la rana es una obra maestra, digna de
/ las más altas,
Y que la zarzamora podría adornar los salones
/ del cielo,
Y que la menor articulación de mi mano puede
/ humillar a todas las máquinas,
Y que la vaca que paca con la cabeza baja
/ supera a todas las estatuas,
Y que un ratón es un milagro suficiente para
/ confundir a millones de incrédulos.*

Los nativos de América no entendían que los europeos se burlaran de ellos porque veneraban como dioses a la luna y al sol, y querían sin embargo obligarlos a rezar de rodillas ante un par de leños cruzados, con el argumento de

que ese era el patíbulo donde había sido sacrificado un hombre muy bueno. En esa sola imagen está resumido todo el debate moderno sobre la civilización y la barbarie. Como dijo Montaigne, tendemos a llamar bárbaro a lo que piensan los otros, aunque resulte mucho más sensato.

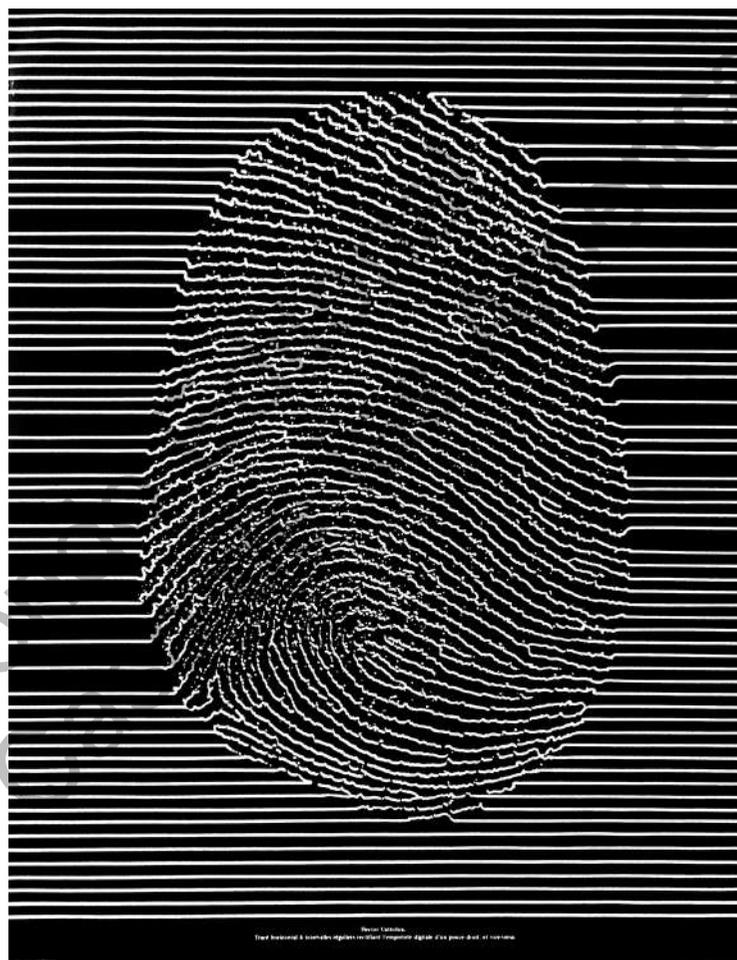
Hay quien ha dicho que no se puede hablar de la tierra como de una madre, porque la tierra no solo nutre y protege sino que también puede ser una potencia destructiva y llena de catástrofes. Pero las mitologías siempre supieron ver esa complejidad de los símbolos que les cuesta tanto ver a los ingenuos racionalistas.

En uno de sus bellos poemas a la Virgen María, Chesterton ve pasar la luna por el cielo y no deja de percibir sus hondas proyecciones fantásticas: «La oscura Diana de las grutas –dice– cuyo nombre en el infierno es Hécate». Pero es la lectura de Sigmund Freud lo que mejor nos ayudará a entender por qué sí podemos ver a la tierra como a una madre.

No es que la naturaleza no sea destructiva. En ella están por igual Brahma, el creador, Vishnú, el protector, y Shiva, el gran destructor. Amarla no supone solo intimar con ella sino también respetarla, temerla, interrogarla sin fin. Pero lo que nos ha mostrado la instructiva experiencia de nuestra hegemonía es que los niveles de destrucción de la naturaleza pueden ser mucho mayores si alteramos su equilibrio sin prudencia y sin escrúpulos. Siempre habrá un monte Tambora listo para hacer erupción con su terrible y fascinante provisión de tsunamis, crepúsculos sangrientos, sinfonías y monstruos, y siempre habrá procesos naturales que escapen a nuestro control, pero si nos interesa la aventura humana conviene que la civilización no consista en maltratar la cola de un dragón dormido.

Tal vez no esté en nuestras manos impedir que los ciclos del universo acaben con el mundo en diez millones de años, pero sí podemos evitar que nuestro ingenio lo destruya en tres siglos. A lo mejor una larga aventura de conocimiento nos enseñe cosas tan asombrosas como las que prometen la meditación cartesiana y la filosofía de Husserl, nos

revele verdades tan conmovedoras como las que vislumbró Dante en el último canto de la *Divina comedia*, o nos brinde poderes tan increíbles como los que entrevió Novalis en los apuntes de su *Enciclopedia*, pero lo que estamos haciendo hoy es usar la vara mágica no para sosegar los océanos sino para despertar a los monstruos. **C**



HÉCTOR CATTÓLICA (Argentina): *Patrón horizontal a intervalos regulares, corrigiendo la huella dactilar digital de un pulgar derecho y viceversa*, c/a, 1974. Offset, 63 x 47 cm

ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO

Pobreza y visibilidad.

Ensayo para una crisis

La política argentina es pendular, va del conservadurismo al progresismo y del neoliberalismo al populismo sin solución de continuidad. Una especie de movimiento esquizofrénico que en sus sobresaltos maltrata a los ciudadanos y empobrece al país. En el año 2003, luego de la brutal crisis a la que nos condujeran gobiernos neoliberales, Néstor Kirchner inaugura un período de políticas populistas que se extenderá hasta 2015 con los sucesivos mandatos de Cristina Kirchner. En la actualidad, otro gobierno neoliberal vuelve a transitar caminos ya andados.

El proceso recesivo se había iniciado bajo el gobierno de Carlos Menem y era la culminación de políticas ortodoxas, basadas en la convertibilidad de la moneda, la privatización de las empresas del Estado, cientos de miles de despidos y la liquidación de los últimos resabios del estado de bienestar. Hacia fines de 2001, se produce un estallido social y las multitudes en las calles fuerzan la renuncia del presidente constitucional. Las clases medias, en su mayoría ahorristas despojados por los bancos, se organizaron en asambleas barriales que pedían la expulsión de las dirigencias políticas. Las clases populares –con número significativo de desocupados– se agruparon bajo el nombre de piqueteros. Dos nuevos agentes sociales se convirtieron en protagonistas: los piqueteros, que cortaban rutas y

Fondo Editorial
Casa de las Américas

Revista Casa de las Américas No. 290, enero-marzo/2018 pp. 21-33

calles, y los cartoneros, forzados a la recolección de desechos. Una parte de los excluidos estaba conformada por inmigrantes de los países vecinos que habían llegado al país atraídos por los altos salarios.

En este texto quiero analizar los modos en que el arte da respuestas éticas, políticas y estéticas a crisis casi cíclicas que precipita el capitalismo en su fase actual de neoliberalismo.¹ En los recortes que el arte opera, en los fragmentos construidos se deja ver el daño infligido a todo un pueblo. En ese sentido, puede revertir, aunque sea en parte, el intento de transformar a los excluidos del sistema en desechos.

Avanzada la década de 1990, la cultura de los pobres no solamente se hace más visible sino que va permeando otras capas sociales. Como si la crisis hubiera roto fronteras culturales, distintos tipos de música popular –cumbia villera, cuartetazo, bachata, reguetón, salsa– se ponen de moda y animan fiestas burguesas.² Los cantantes bailaneros protagonizan *shows* multitudinarios,

convirtiéndose en auténticas celebridades. La televisión los legitima incorporándolos a la cultura burguesa en programas donde se discute composición y teoría musical.³ La cultura argentina se latinoamericaniza; los límites se difuminan.

De modo complementario, distintas formas culturales y artísticas en soportes variados elaboran tópicos de la crisis como el hambre y la pobreza, la quiebra de las clases tradicionales, la violencia de y sobre los marginales, la desintegración del tejido social. La catástrofe o sus anticipaciones se narraron en distintos lenguajes con diferentes grados de eficacia. Se organizaron grupos como el de Arte Callejero GAC (1997), que realiza intervenciones en la vía pública junto a organizaciones sociales y políticas. Quien viva en Buenos Aires se habrá cruzado, alguna vez, con sus trabajos: carteles o imágenes que se confunden en el paisaje urbano, en tono de denuncia. Los carteles viales de los escraches («A 100 metros vive un represor»), la Casa Rosada con un enorme anuncio de venta («Liquidación x cierre»), durante los planes de ajuste de la Alianza), el dibujo de una gorra militar con la consigna «Juicio y castigo», todos tienen el sello del GAC, aunque el grupo raramente firma sus producciones. Los carteles toman la iconografía de las señales viales.

Se hicieron series televisivas de éxito, como *Okupas* (2001, dirigida por Bruno Stagnaro) y *Tumberos* (2002, dirigida por Adrián Caetano)

1 Dice Verónica Gago: «Una topología primera: desde arriba, el neoliberalismo da cuenta de una modificación del régimen de acumulación global –nuevas estrategias de corporaciones, agencias y gobiernos– que induce a una mutación en las instituciones estatal-nacionales. En este punto, el neoliberalismo es una fase (y no mero matiz) del capitalismo. Y desde abajo, el neoliberalismo es la proliferación de modos de vida que reorganizan las nociones de libertad, cálculo y obediencia, proyectando una nueva racionalidad y afectividad colectiva» (10). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.

2 La «moda» perdura. El tema «No me arrepiento de este amor» de la conocida cantante bailantera Gilda fue el hit de la campaña electoral del empresario Mauricio Macri, presidente actual de la Argentina, que lo bailaba con dudoso gusto y torpeza flagrante.

3 En YouTube puede verse el programa *En el estudio* realizado para el canal cultural *Encuentro*, donde el conductor, Lalo Mir, mantiene conversación intensa y reflexiones técnicas con Pablo Lescano, compositor y tecladista, nacido en el Barrio La Esperanza de San Fernando, y fundador del famoso grupo Damas gratis, que crea y difunde la «cumbia villera».

y se filmaron películas como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel (2001), *Mundo grúa* (1999) y *El bonaerense* (2002), de Pablo Trapero; *Bolivia* (2001), de Adrián Caetano; *Herencia* (2002), de Paula Hernández; *Nueve reinas* (2000), de Fabián Bielinsky, entre otras. Hubo también documentales como *Memorias del saqueo* (2002), de Pino Solanas; *Piqueteras* (2002), de Malena Bystrowicz y Verónica Matrosimone; *Matanza* (2001), proyecto del Grupo documental 1° de mayo sobre las organizaciones de desocupados. La lista es variada y enorme. La literatura también puso en escena espacios y personajes de la crisis mediante distintos géneros ficcionales, ensayísticos, testimoniales.

En otro lugar desplegué la hipótesis de que, en esos años duros, hay una masa de textos literarios que imagina la crisis como la vida sometida a la intemperie, anclada en un presente devastado. En estas vidas detenidas no hay lugar para la esperanza de la renovación. Por el contrario, prevalece la representación de un mundo arruinado y plagado de anacronismos, definitivamente vuelto basura.⁴

4 Ver Adriana Rodríguez Pérsico: «Relatos de la crisis: Argentina 2001-2002», en *Hispanamérica*, No. 134, 2016, pp. 23-34. Leemos en *La 31 (una novela precaria)*, (Buenos Aires, Interzona, 2012), de Ariel Magnus: «el rico muchas veces elige por capricho lo mismo o casi lo mismo que el pobre padece por falta de recursos. Desde la decoración minimalista o las paredes “al natural” hasta los jeans rotos o las zapatillas sucias, pasando por las dietas de hambre y el exceso de preocupaciones –tan ficticias como los agujeros en la ropa o la falta de sustancia en el plato–, los ricos convierten en moda lo que para los pobres es mera fatalidad, aunque siempre cuidándose de que se note la diferencia [...]» (26). «La *différance* de la mismidad», se burla el narrador, identificado con el personaje del Lungo, que escribe un libro de antropología sobre *Grandes misterios de la villa*, imitando a Eugenio Sué en *Los misterios de París*.

En el ensayo «Volver sensible / hacer visible», Didi-Huberman retoma la idea de Benjamin cuando sostiene que el historiador tiene como tarea principal apropiarse de un recuerdo tal y como surge en el instante de peligro. En el afán de bucear en la tradición de los oprimidos, Didi-Huberman otorga al historiador –o al artista, cabría agregar– la misión de «hacer figurar a los pueblos», una tarea filosófica y filológica que consiste en dar una representación digna a los sin nombre de la historia. Volver visible es una operación que implica en el mismo gesto volver sensible en el doble significado de insertarse en un *sensorium* y afectar a otros en la emoción.⁵

Estas condiciones de visibilidad que posibilitan la literatura, la imagen cinematográfica o televisiva, los *performances* y las intervenciones de los distintos colectivos, los *shows* de música popular, abren a una historia de cuerpos afectados y afectivos. Lo real de la intemperie, ficcionalizado, produce un efecto de inscripción subjetiva. Los sujetos se hacen visibles como sujetos con cuerpos y nombres. Historias con rostridad y espesura. Creo que ese tipo de literatura, al nombrarlos, rescata algunos sujetos de entre los muchos anónimos.

La villa miseria materializa la geografía del derrumbe, figura la situación colectiva más allá de su perímetro estrecho. Imagina, también, la comunidad posible, que se desarrolla en un espacio ambiguo regido alternativamente o al mismo tiempo por la violencia y la solidaridad. La villa es un micromundo de significados densos que reproduce en forma estropeada el mundo extramuros. Con la villa como cronotopo, armo

5 G. Didi-Huberman: «Volver sensible / hacer visible», en A. Badiou et al.: *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

algunas escenas pensadas como fragmentos que materializan hipótesis. Las llamo: «El derecho a la ficción», «La fiesta» y «Vidas precarias».

El derecho a la ficción

En 2007, el director de teatro Federico León y el fotógrafo Marcos Martínez estrenaron el documental *Estrellas*, concebido como *backstage* de la película *El nexo*.⁶ Consiste, básicamente, en una entrevista a Julio Arrieta, un actor que había estudiado teatro con Norman Briski y que trabajó en la exitosa serie televisiva *Tumberos*. Arrieta organizó una productora para dar trabajo a los habitantes de la villa. El origen del proyecto se encuentra en una anécdota que protagonizó Alan Parker cuando buscaba escenarios adecuados para filmar *Evita*. Aunque el negocio no cristalizó, posibilitó la idea de fundar una empresa propia.

Estrellas insiste en la idoneidad de los villeros para proveer todas las necesidades del negocio del espectáculo: desde actores-tipo (la prostituta, el transa, el pibe chorro) hasta escenografías armadas en tiempo real. Por eso, el relato se detiene en presentar modelos villeros en diferentes poses, en hacer una galería de fotos y álbumes que muestran variedades de caras maquilladas y cuerpos pobres. En otra escena, unos hombres

construyen una casilla en poco más de tres minutos. Ubican también a los personajes: una familia alrededor de una mesa, como si la representación jugara al cuadro costumbrista o se quisiera una versión actualizada de «La familia obrera» del plástico Oscar Bony.⁷ Con humor, la empresa popular proporciona otros servicios: en la web se puede ver una serie de topografías y paisajes creados para distintas situaciones, por ejemplo, una «casa de secuestros».

Arrieta enuncia como reclamo laboral «que no contraten a rubios para hacer de negros». Ya que, a menudo, los villeros son estigmatizados por «portación de cara», pues siempre hacen de pobres, drogadictos y ladrones, exhorta a perfeccionarse en el trabajo actoral. En el interior de la casa, la cámara pasea por un friso de fotografías de primeros actores nacionales (están allí Alfredo Alcón y Ulises Dumont, entre otros), puestas en continuidad y en paridad con otras de actores villeros.

No hay en la película denuncia fácil, ni historias patéticas, ni siquiera hambre o delitos. La pobreza desplaza su primer sentido y se plantea como un problema de representación, de profesionalismo actoral. Con plena conciencia de asumir una identidad —«ser villero es un acontecimiento»—, Arrieta reconoce los límites impuestos por la mayoría de las representaciones: «En ningún momento aparecemos como héroes». Esa constatación se articula con

6 Federico León, en entrevista a *Página/12* el 13 de abril de 2007, dice: «*Estrellas* es un documental con muchos elementos de ficción y nosotros nos divertimos mucho haciéndolo. Uno puede hablar de una película en la villa sin tener que caer en los lugares comunes: filmar con una cámara en mano, sucia porque la villa es sucia, sin plan de rodaje porque bienvenido todo lo que venga de la villa, porque es todo imprevisible y extraordinario, como es el caso de una mirada romántica. Nosotros sabíamos lo que queríamos: la película está filmada con planos fijos, muy cuidados, como si fuera de ficción».

7 En 1968, el artista plástico Oscar Bony realizó un *performance* con una familia obrera a la que pagaba por permanecer ocho horas diarias en la misma pose. El *performance* abrió múltiples debates. Para un análisis detallado de la película *Estrellas* y su relación con la obra de Bony, véase el ensayo de Ana Amado: «Arte participativo. El trabajo como (auto) representación», en *Significação*, No. 34, 2010, pp. 87-102.

la producción de la película de ciencia ficción titulada *El nexo*, cuyo guion resulta de la adaptación de un cuento del mismo Arrieta que le hace al entrevistador la pregunta clave: «¿Acaso los villeros no tenemos derecho a tener marcianos?». El reclamo es por el derecho a la ficción. Por poner en escena las potencialidades inmensas de la imaginación. Se renuncia al realismo y se busca otro género que permita representar a los villeros como héroes que salvan al planeta de la invasión extraterrestre. Recurrir a la ficción para dar voz a los no escuchados, ni visibilizados. La película los rescata del anonimato para hacerlos héroes populares. La ficción amplía los límites estrechos que impone la realidad. En ese mundo, los individuos se hacen sujetos por las acciones que emprenden y que además son colectivas, sacrificiales y solidarias.

El nexo, dirigida por Sebastián Antico, se terminó en 2007, aunque la mayor parte del rodaje se realizó en 2001. Entre ambas películas hay deslizamientos: en *Estrellas* aparecen intercaladas escenas de *El nexo* que cumplen con todas las convenciones del género, partiendo de la maquinaria tecnológica.⁸ Y aquí también aparece el humor porque se hace alarde de una tecnología obsoleta, arruinada. Se le pide al espectador que supla el defecto, que remedie la falta. Se adoptan las convenciones genéricas y al mismo tiempo se las adapta. La nave espacial que exhibe numerosos símbolos patrióticos está hecha de rezagos y para ser «puesta en órbita» es empujada por las vías muertas del ferrocarril por villeros.

8 En un momento, por ejemplo, el documental descubre la trastienda de la ficción al registrar una pelea matrimonial en la que la mujer discute con el marido por haber gastado el dinero de la familia en telas para confeccionar los trajes de los marcianos.

La villa –que es la 21 de Barracas pero puede ser cualquier otra– presenta un mundo cerrado y autosuficiente que organiza la resistencia.⁹ Los villeros encuentran el camino para vencer porque los invasores son sensibles al agua podrida y al barro. Esos elementos degradados logran la salvación del planeta. Julio, como jefe de la resistencia, llega a un parlamento vacío y dirige una alocución al pueblo autoproclamándose presidente interino para encabezar la rebelión. La última escena recuerda los pasajes finales de *Los hijos de Fierro*, de Fernando Pino Solanas –uno de los fundadores del Grupo Cine Liberación–, que se estrenó en Argentina solo en 1984 y que homologa a Perón con el gaucho Martín Fierro. En *El nexo*, las banderas argentinas flamean en el final épico mostrando el éxito inminente. Las escenas abundan en elementos nacionalistas.

En 1953, Jorge Luis Borges escribe en «La poesía gauchesca»: «Los payadores de la campaña no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales; el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne» (10).¹⁰ Borges sostiene que el poema *Martín Fierro*, de José Hernández está escrito en lenguaje rústico pero en la payada entre el Moreno y Martín Fierro que se realiza en la pulpería, donde vence Fierro, los payadores

9 Podrían armarse relaciones interesantes con *El Eternauta*, la mítica historieta de ciencia ficción creada por el guionista Héctor Germán Oesterheld y el dibujante Francisco Solano López que se publicó en *Hora Cero* entre 1957 y 1959, y que cuenta una invasión extraterrestre a Buenos Aires.

10 Jorge Luis Borges: *El «Martín Fierro»*, con la colaboración de Margarita Guerrero, Buenos Aires, Emecé, 1979 (1953).

se alejan del mundo pastoril para internarse en honduras casi metafísicas, proponiendo temas abstractos como el tiempo, la eternidad, el canto de la noche, el canto del mar, el peso y la medida. El enfrentamiento verbal se realiza en un lenguaje pretendidamente alto. Hernández se orienta con esa elección a lo popular, atrapando allí su nudo.

El nexa va en el mismo sentido al desplegar una imaginería técnica que sigue el *mainstream* de cientos de producciones que transitan el género de ciencia ficción. Pero las convenciones se adecuan al universo villero. Entonces, si la vida es esencialmente precaria, si en ella están presentes los restos y los desechos de todo tipo —que conciernen a los personajes, a las relaciones sociales y a múltiples espacios internos o intramuros—, la ficción asienta en esa particularidad. La película propone un imaginario técnico empapado de «saberes» inmediatos y prácticos que manipulan una cantidad de *bricoleurs* capaces de crear notables artefactos de la nada: cómo construir una nave espacial con restos, cómo diseñar trajes espaciales con telas brillantes y baratas. La imaginación alienta en cierto sentido la imitación, muchas veces humorística: el universo intramuros se parece al mundo de afuera.

Si en *Estrellas* los villeros se interpretan a sí mismos recreando estereotipos, en la película de ciencia ficción, desempeñan el papel de héroes, dando respuesta a la inquietud de Arrieta. Los héroes villeros.

La fiesta

Dice Roger Caillois en «Teoría de la fiesta»:

No hay fiesta, incluso triste por definición, que no comporte, al menos, un principio de exceso y de *gaudeamus*: basta evocar las comidas en

los entierros campesinos. De entonces a hoy, la fiesta se define siempre por la danza, la agitación, la ingestión de alimentos, la borrachera. Hasta el hartazgo, hasta el agotamiento, hasta la enfermedad. Es la ley misma de la fiesta [57].¹¹

Al exceso y el goce podríamos agregar otras características como inversión y parodia de las jerarquías, caos y creación del cosmos, muerte y renacimiento, suspensión del tiempo, libertinaje y desórdenes sexuales, dominio de lo sagrado. La fiesta remite a un mundo de excepción compartido donde lo sagrado y lo profano se superponen. La comunidad se organiza en torno a la celebración que culmina en baile, comida, bebida y canto.

Las músicas y los bailes populares tienen presencia fuerte en una cantidad de textos producidos a partir de fines de los noventa cuando se pone de moda la cumbia villera, un subgénero cuyas letras hablan de pobreza, delito, droga y desafío a la autoridad. El lenguaje y los códigos cumbieros se filtran en nuevas textualidades. El mundo villero con sus bailes, sus músicas y sus héroes —convertidos algunos en santos populares— se acomoda en los pliegues de una literatura que los adopta con alegría fiesterera, aunque a veces el paraíso se torne infierno.¹²

11 Roger Caillois: «Teoría de la fiesta», *Sur*, No. 64, 1940, pp. 57-83.

12 Cito algunos textos, diferentes por cierto: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) y *Si me querés, quereme transa* (2010), de Cristian Alarcón; *El guacho Martín Fierro* (2011), de Oscar Fariña; las distintas novelas de Washington Cucurto o, en otros registros, las de Gabriela Cabezón Cámara; *Impureza*, de Marcelo Cohen; *La villa*, de César Aira; *La 31 (una novela precaria)*, de Ariel Magnus.

La coyuntura exigía creatividad e imaginación. Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega), Javier Barilaro –artista plástico– y Fernanda Laguna –artista visual y escritora– fundaron en 2003 Eloísa Cartonera, una cooperativa que editaba libros pequeños hechos con fotocopias. Fabricaban las tapas con cartón que les proveían los cartoneros. Piglia, Pauls, Aira, Fogwill y Cohen fueron algunos de los escritores consagrados que cedieron textos para su publicación en estos libros artesanales. En el local de Eloísa Cartonera se podían comprar libros pero también frutas y verduras. Al principio, los cartoneros pintaban los libros. En la actualidad, existen en el mundo decenas de editoriales cartoneras a imitación de la porteña.

Cucurto escribe textos que denuncian parentescos con Aira, Lamborghini y Copi en un cultivo empecinado de la hipérbole y la acumulación mientras propone como código de lectura lo que llama «realismo atolondrado», una poética que desprecia cualquier teoría del reflejo. Su literatura recoge elementos del cine *splatter*, cuyo principio constructivo es la violencia extrema. Los personajes representan las minorías, en general inmigrantes dominicanos, peruanos y paraguayos.

«Noches vacías», incluido en *Cosa de negros* (2003), alude a una canción de la famosa cantante bailantera Gilda.¹³ Eugenio –narrador

y protagonista– pasa las noches en la discoteca Samber, una especie de paraíso libertino donde se conjugan música, baile, drogas y sexo.¹⁴ «Yo quisiera hablar del Samber», declara desde el inicio. Y quizá para fomentar el deseo en los otros, se pregunta por los modos de la narración: «¿Lo conoce? ¿Fue alguna vez? Bueno, no importa, yo voy a contárselo todo, pero lento, como avestruz, pero ya va a ir cachando la onda, y a veces me voy, entro, salgo, me disperso, soy un desastre pa contar, pero usted de acá se va directo al Samber» (10).

¿Se dirige al lector o a un representante de la ley? Porque, después de pedir paciencia al destinatario impreciso de su discurso y asumiendo una identidad inusual que cruza la condición social y la capacidad creativa –un negro que narra–, se autonoma. En el reparto de lo sensible, el negro que narra constituye una rareza, una anormalidad:

Y yo no soy más que un negro que ama la cumbia y le encanta levantarse minas en el baile. Y hasta ahí llega el horizonte de mi vida. Y ahora me pusieron acá a tipiar, en la comisaría. «Narrá todo», me dijo el comisario. Narrá, qué palabra. Narrá te lleva al fondo de las oscuras aguas de la muerte, de las cuales

el sofocador de la cumbia-166>. Gilda muere en un accidente de tránsito en 1996. El pueblo erigió un santuario en el lugar del choque y desde ese momento adquirió el estatuto de una santa popular.

14 Las referencias textuales apuntan al gobierno de Carlos Menem, al que se alude como «turco ruin». Los referentes terminan de delinearse con algunas menciones topográficas: la bailanta se encuentra en el Paseo de la Infanta, lugar de Buenos Aires que comenzó a decaer a mitad de los años noventa.

13 Cucurto tenía intenciones de escribir *nouvelles* que desplegaran los títulos de algunas de sus canciones: «Ese juego», reflexiona, «incluía demorarse unos días en escribir el relato, que debía tener una extensión determinada y transcurrir en un hábitat especial: las bailantas. Así nacieron las que llamo cumbielas, y que son una fusión de cumbia y novela». En Carola Solari: «El sofocador de la cumbia», entrevista a Cucurto, disponible en <<http://interzonaeditora.com/noticias/>

no regresás. Si yo nunca narré; apenas cuento y si me acuerdo [12].

Entre narrar y contar existe la distancia que va del relato escrito al oral. El texto construye una situación de oralidad, con un narrador y con escuchas. Pero, ¿quién es el ustedes al que interpela el narrador en la búsqueda de la identificación más plena con el lector?: «¿Cuándo entenderán esos sátrapas y ustedes que la cumbia no es negocio, que dejó de serlo desde el minuto en que nació?» (27).

La bailanta instituye una dimensión utópica, un universo cerrado, fuera y en oposición a lo cotidiano. En este sentido, roza con el corazón de la aventura que persigue acontecimientos desgajados del continuo de la vida, procurando aquellos de índole extraordinaria. Pero entre el principio y el final de la aventura acecha la posibilidad de la muerte.¹⁵ El sujeto está sometido a circunstancias similares al trasponer la puerta del templo cumbianchero:

Cabro, no sabés lo que es cuando se encienden las luces... Se aparece el otro mundo, uno viaja hasta el centro de las estrellas, uno puede permanecer allí desnudo, sin tomar agua o comer, o tener que pagar entrada o derecho por nada... Cabrón, cuando se te encienden las luces se enciende la vida, pero no esta de bosta sino la otra, la que vale la pena vivir, la que vive adentro de todos, corrediza, que no se deja cachar tan fácil [16].

15 Georg Simmel: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 11-26. Simmel dice que la historia del héroe está pautada por tiempos precisos que marcan los comienzos y los finales. Son los extremos de la catástrofe en cuyo corazón late amenazante el peligro constante de la muerte.

En la bailanta no rigen jerarquías ni purezas, la mezcla afecta hasta la lengua: «Hablan mestizo, mitad guaraní, mitad castellano» (35). Lo que ocurre en ese espacio converge con el cronotopo ritual de la fiesta, espacio-tiempo de excesos, de exacerbación de experiencias, de intensificación de sensaciones. Lo cotidiano, racional y profano retrocede para ceder a la irrupción de lo excepcional. Como dice Caillois: «Si la fiesta es el tiempo del gozo, lo es también el de la angustia [...]. Los desbordes y excesos de toda suerte, la solemnidad de los ritos, la severidad previa de las restricciones, concurren igualmente a hacer del ambiente de la fiesta un mundo de excepción» (59). Por eso Eugenio, como representante de un colectivo, baila hasta desfallecer, hasta el martirio, instaurando en el acto la dimensión de lo sagrado: «Es el sacrificio del baile. Bailé, bailo. No paro» (49).

La música realiza a la comunidad porque es lazo social que liga a los sujetos. La cumbia tiene fuerza política al instituir la sociedad de iguales mientras suspende el tiempo cronológico para que sea posible habitar en el puro presente del baile: «La cumbia no es de nadie. Ni de las discográficas, ni de las bailantas, ni de los autores. La cumbia es del hogar donde suena, es de aquel que la sabe bailar» (28). La cumbia adquiere los contornos de un tesoro social que se acerca al imaginario de la patria.

Si en algunos momentos las historias de los excluidos se contaron en clave realista, en estos años nos deparamos con otro tipo de textualidades que esquivan las formas tradicionales. Lejos de la inmediatez de la crónica y del testimonio, que claman por las categorías de verdad y de realidad, el proyecto literario de Gabriela Cabezón Cámara articula lo marginal con sexuali-

dades móviles o disidentes y la resistencia a la autoridad.¹⁶ Entre Puig, Aira y Lamborghini, la escritora relata en *La Virgen Cabeza* (2009) los avatares de una periodista, estudiante de Letras clásicas, que quiere ganar un premio con el relato de las aventuras de una travesti que trabaja como prostituta y que tiene diálogos personales con una deforme Virgen de cemento. Catalina entra en el mundo villero –se marca el adentro y el afuera, lo otro de la villa– y lo adopta como suyo. En el trayecto hacia esa nueva vida, se enamora de la travesti con la que concibe una hija y ambas terminan ricas en Miami, donde Cleo, devenida reina *queer*, interpreta con éxito una ópera cumbia compuesta por su pareja.

«Pura materia enloquecida de azar, eso, pensaba, es la vida» (9). Y también la ficción regida por una lógica del exceso. El mundo villero roza de modo permanente el delirio; en él, se concretan

16 Nora Domínguez: «Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara», en *Cuadernos LIRICO*, 15 de marzo de 2014, disponible en <<http://lirico.revues.org/1653>>. Sobre la literatura de Cabezón Cámara, dice Domínguez: «Su apuesta hace serie con otras que a lo largo del siglo xx miraron hacia esos relatos populares del xix que le daban contenido, forma literaria y tonos plebeyos a la “barbarie”. Entre esos pliegues, las novelas observan una ligazón constitutiva entre los terrenos de lo marginal, el devenir de las sexualidades y sus formas de resistencia a los poderes estatales». Dice Cabezón Cámara: «Las novelas se emplazan, efectivamente, en escenarios reconocibles y violentos, en relación con lo que suele ser la fuente principal del hecho periodístico, del policial. No apuesto a la crónica, el testimonio o el relato periodístico porque no me interesan los hechos en sí, no me interesa contar lo que efectivamente sucede, no me interesa esa relación con lo real: me interesa contar lo que eso me dispara, lo que podría ser, lo que quiero y lo que va sucediendo en la escritura misma».

metamorfosis corporales, sexuales, naturales y lingüísticas. Las mezclas, heterogeneidades y transformaciones instauran un mundo en continuo devenir, un mundo fluido sostenido por la libertad y el amor. Lo informe resulta solidario en tanto que la violencia viene siempre del afuera, de la ley.

La superposición y el abigarramiento son las figuras de la villa que sintetizan el texto, mezcla vertiginosa y magnífica de farsa y tragedia, de odio y ternura, de rezos y blasfemias, de pornografía y santidad:

En el barroco miserable de la villa, cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo, hasta los caballos atados a los carros se subían sobre otros caballos atados a carros y se apilaban para coger aplastando carros y cartones [111].

Un lirismo acendrado boceta personajes que del patetismo desembocan en la tragedia. La novela está dividida en capítulos que alternan la escritura y la voz. Catalina –Qüity– produce no un ensayo antropológico sino una historia de vidas, Cleo graba, vigila y corrige las versiones de su amada: «te sigo dictando, Qüity, desgrábame bien, mirá que después voy a leer lo que pusistes» (77). Las lenguas se contaminan al azar, Cleo reproduce el habla arcaica, medieval de la Virgen junto con modos populares: Cleo «vociferaba parte en rioplatense orillero, parte en español cervantino» (88). Qüity cita romances antiguos y también piezas de la literatura gauchesca. La lengua de la cumbia las cobija a todas. Configura una especie de cambalache barroco, en

el que nada está en su lugar y esa heterogeneidad diseña el espacio de la comunidad.¹⁷ La comunidad se afirma en lo heterogéneo, lo informe o lo cambiante. Nada ni nadie permanece en algo así como el ser. Habría que decir que lo creado pero también la naturaleza cambia y florece.

Caillois interpreta la fiesta como «actualización del período creador», como recreación o regeneración del mundo. Para resucitar el tiempo de los antepasados, se apela a los mitos, «relatos secretos y poderosos que cuentan la creación de una especie, la fundación de una institución. Actúan a la manera de palabras maestras. El relato basta para provocar la repetición del acto que conmemoran» (67). *La Virgen Cabeza* cuenta la formación y las luchas de una comunidad. La cumbia, la droga, el alcohol y la comida, todo esto condimentado con el amor y el sexo desaforado, son condiciones para la instauración de un universo fraterno y excepcional ligado por afectos y solidaridades. «En esas fiestas me fui convirtiendo en letrista» (108), dice la narradora. La fiesta es lugar de encuentro de la colectividad entera, momento que insufla sentido de pertenencia a los sujetos: «Cuestión de llegar con facturas o papas fritas, salamines y cerveza y empezaba o seguía la fiesta. Era así, desde su centro mismo la villa irradiaba alegría. Parecía cosa de la Virgen y Cleo, pero éramos nosotros, era la fuerza de juntarnos» (28).

17 Leemos: «La Virgen hablaba como una española medieval y el día empezaba con la primera cumbia. Cada uno articulaba lo que quería decir en sintaxis propia y así armamos una lengua cumbianchera que fue contando la historia de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas y de sexo, cumbia feliz, cumbia triste y cumbia rabiosa todo el día. Ahora no quiero escuchar más» (27).

«Benditos los que viven en mundos legibles», piensa Qüity, en medio de una reunión festiva y religiosa mientras ve pasar «a la difunta Correa en brazos de una travesti que había sido patovica en su vida anterior» (54). ¿Cuán legible es el mundo villero? La narradora busca orientarse en él, inmiscuirse en esa otra cultura, sorteando diferencias: «al principio me resistí a la estupidez de las letras, me recitaba cancioneros antiguos» (113). A continuación, y como antídoto, realiza un fino trabajo lingüístico interviniendo una cántiga tradicional con aportes de reguetón. Las transformaciones se operan en los cuerpos y en los corazones mientras el sentido común desaparece como patrón valorativo. Los sentimientos se mezclan como las lenguas en procesos de hibridación y amalgama.

Ya en Miami, desde la seguridad que otorga la lejanía, Qüity recuerda la villa con el tono melancólico del que ha perdido el paraíso, apostando a un entusiasmo –«Éramos libres en esos días de alegre multitud» (89)– que es desmentido por Cleo en el capítulo siguiente. Las voces se contradicen y se refutan. La prosa no toma partido y coloca una voz al lado de la otra. La villa que, según la escritora, encarna «el sueño argentino», es para la travesti el justificativo de un plan siniestro: «hablaban de “sueño argentino” pero nos cagaban a tiros» (91). La fiesta se contrapone drásticamente con las escenas de violencia exacerbada que estructuran los pasajes donde la policía arrasa las viviendas con topadoras y asesina a los villeros que resisten la invasión. La novela privilegia la voz que proviene del interior de la villa para narrar la masacre.

Vidas precarias

Cuando me muera quiero que me toquen cumbia (2003), de Cristian Alarcón, es un texto de

no ficción que toma la historia de Víctor Manuel Vital, alias el Frente, un caso de gatillo fácil de la policía bonaerense que ocurre en febrero de 1999. El Frente era una especie de Robin Hood local que repartía la cosecha de sus robos entre los vecinos. Cuando muere se convierte en santo popular al punto de que los pibes chorros se encomiendan a él para que los proteja de las balas enemigas.¹⁸ Un cierto anacronismo define al personaje que conserva las reglas de los delincuentes más viejos.¹⁹

El texto se inicia con el fusilamiento del pibe chorro y la rebelión popular que genera el hecho. La comunidad es testigo de un fenómeno casi religioso, de claras connotaciones bíblicas en la escena en que la muerte parece desencadenar la furia de la naturaleza: «la violencia de

la tormenta se agitó sobre la indignación de la turba. Bajo el torrente, los vecinos de la San Francisco, la 25 y La Esperanza dieron batalla a la policía» (28).

El título, un verso de una canción, aparece a modo de homenaje cuando le comunican a Simón, internado en un reformatorio para menores, la terrible noticia. La cumbia surge como música sagrada que teje redes en esa particular cofradía: «Cuando me muera quiero que me toquen cumbia / y que no me recen cuando suenen los tambores, / y que no me lloren porque me pongo muy triste, / no quiero coronas ni caritas tristes, / solo quiero cumbia para divertirme» (32).

Las voces que se suceden van construyendo un *patchwork*. Los mismos vecinos que protagonizaron los acontecimientos desgranar las anécdotas que el periodista cose.²⁰ El régimen de justicia textual dicta sentencia al sistema capitalista. Chaías «me fue colmando de historias sobre una bondad intrínseca a Víctor, y sobre la mediación que ejercía entre los más violentos y los más frágiles del territorio» (50). La muerte del Frente funciona como parteaguas entre dos momentos de la vida comunitaria donde priman la observancia de los códigos

18 Cristian Alarcón escribe en «Víctor, el santo de los ladrones» en *Página/12*, el 17 de junio de 2001: «Cuando “perdió”, hace más de dos años, ya era famoso en la zona norte, una de las más violentas del Gran Buenos Aires: gozaba de la celebridad de un Robin Hood villero, capaz de regalar lo que llevaba puesto, de enviar “bagallos” para los compañeros presos, asistir a sus familias o “hacer” un camión de La Serenísima para repartir yogures y quesos en carritos tirados por caballos. Después de tanto su popularidad persiste en los jóvenes ladrones: lo consideran milagroso. A él le atribuyen el éxito de curaciones de balazos fatales, fugas de institutos de menores, asaltos cuantiosos y sin heridos. Sus contemporáneos se encomiendan a él antes de salir “a un hecho”. Por eso cada visita a su tumba, los chicos rocían cerveza sobre las flores, y en la trompa de un elefante de porcelana colocan las últimas briznas de un porro, fumado en círculo, como una ofrenda al ángel caído que, según dicen, puede doblar el rumbo mortal de las balas bonaerenses».

19 Dice el cronista: «Mauro había influido en Víctor con sus consejos sobre los viejos códigos, el “respeto” y la ética delincencial en franca desaparición» (19).

20 Laura, por ejemplo, reconoce el cadáver por la marca en la suela de las zapatillas: «Era la marca que Víctor le había hecho a las zapatillas, la misma V que ahora dibujan los creyentes en las paredes descascaradas del conurbano junto a los cinco puntos que significan “muerte a la yuta”, muerte a la policía» (29). Como si portaran estigmas que señalan a los elegidos –las marcas que permiten reconocerse entre ellos y a los demás, identificarlos–, los pibes llevan en sus cuerpos el registro de las prácticas tumberas en la figura de cinco puntos que simboliza a un policía rodeado por ladrones.

y su quiebre posterior. Chaías se detiene en la pequeña anécdota del castigo que le propina el Frente a un pibe que transgrede la ley villera: «Y lo agarró a cachetazos», cuenta Chaías sobre el “atrevido” que quebró leyes viejas como la pobreza que han pasado a desuso de la mano del crecimiento exponencial de la pobreza» (51).

Los testimonios se multiplican reseñando con variantes no solo el apogeo y la decadencia de una vida que deviene sagrada sino también anécdotas que insinúan costumbres y acontecimientos. El conjunto traduce modos de existencia de la comunidad. Los testigos son los iguales: los amigos, otros pibes chorros, las novias y amantes, las madres. Las mujeres desempeñan un papel fundamental en la organización de la villa. Sabina Sotello –madre del Frente– toma a cargo la figura intercesora cuando, para evitar la represión, habla a la multitud con el fin de aplacarla. La madre se agranda con la pérdida: media ante la policía, milita en las causas de gatillo fácil junto a los organismos de derechos humanos, protege a los perseguidos.

Dos madres, Sabina y Matilde, se unen en el dolor por los hijos malogrados, muerto en un caso, preso en otro. Matilde, otra Madre coraje, entra en la villa próxima a rescatar a su hijo Simón, herido en un enfrentamiento entre bandas rivales. Alarcón dedica varias páginas a contar su historia, que sintetiza la de muchos, con exclusión, descenso social e iniciación en el cirujeo. «Matilde y sus hijos estuvieron en las primeras filas excluidas, desempleadas, puestas en crisis por el menemismo, cuando la devastación para las clases medias y hasta para las medias bajas se veía como un imposible tras la fortaleza imbatible del “uno a uno”» (90). Las historias de vida personales se van entrelazando y dejan

ver retazos de la vida colectiva.²¹ La madre más que un lazo parental es una función afectiva, social y política. Un refugio donde protegerse de las persecuciones. Las madres son personajes fuertes, movidos por un afecto incondicional y un férreo sentido de justicia que encuentran más allá de la ley.²²

La despedida del Frente adquiere ribetes épicos. La escena se recorta sobre tópicos y rituales heroicos de los muertos por la patria. Con el diseño de exequias gloriosas, nace el mito. La multitud doliente, las ofrendas de flores culminan en la salva de balas –que remplazan a los cañones patrióticos– y en las banderas de clubes futbolísticos que cubren el féretro: «Una salva caótica de balas hacia el cielo despidió a Víctor Manuel Vital, el Frente. Y esos disparos comenzaron a transformar su muerte en una consagración; su ausencia en una posible salvación» (37). Para refrendar la fama, algunos describen los milagros recibidos.

Los testimonios arman al personaje en la conjunción del héroe y el santo. La figura termina de delinearse contraponiéndola a la imagen del Tripa –transa cruel e informante de la policía–,

21 El accidente de un hijo de Matilde –en el tren de los cartoneros que llegaban a la capital desde barrios suburbanos para recoger desechos– exhibe la crueldad del sistema. Daniel, el cordero sacrificado, el precio que pagan justos por pecadores. «El único de los hijos de Matilde que no había pisado el camino del delito agonizaba por culpa de un golpe de la misma exclusión que había provocado todas las balas de las que se salvaron sus hermanos» (92).

22 El cronista relata: «Marga, como muchas madres de chicos ladrones, terminó aliándose a ellos, cansada de combatir contra los malos pasos de esos pibes desafortunados y harta de ver el maltrato policial que les esperaba cada vez que alguno perdía en su faena» (148).

al que se enfrenta en tiroteos (59). El texto abre con la muerte del Frente a manos de la policía y la rebelión de la comunidad en represalia, y cierra con el asesinato de Tripa a manos de esa misma comunidad. Hay en esta última muerte un acto de justicia popular: así como se vive se muere. Un final al estilo *Fuenteovejuna*. Los villeros ajustan cuentas con el más odiado porque, como se aclara en algún momento, los chorros y los transas son enemigos. La venganza colectiva produce el acto de reparación: «Al anochecer la decisión estaba tomada. Lo encerrarían, como fuera. Juntaron un arsenal. Eran todos conocidos, más de cuarenta» (186).

Ricardo Piglia decía que la historia la escriben los vencedores y la narran los vencidos. El texto de Alarcón incluye la memoria escrita y visual de un conflicto social lacerante. «La historia está escrita», comenta el periodista cuando Roberto, otro pibe de la villa, le entrega un manuscrito compuesto por catorce hojas cuadriculadas, escritas a mano, donde se cuentan las historias de veinte casos de gatillo fácil. Los muertos se nombran uno por uno detallando los finales. Hay recortes de diarios y fotos que muestran un grupo de jóvenes –muchos casi niños– aniquilado por balas policiales. Alarcón transcribe la breve introducción de Roberto que, además de homenaje en recuerdo de los caídos, resulta un testimonio desgarrador:

Creo que en todo esto tuvo mucho que ver la desocupación, las malas compañías, la falta de afecto, la miseria que existe en los barrios marginales y sobre todo algo que está destruyendo a una gran parte de nuestra sociedad que es la droga, que te destruye tanto mentalmente como físicamente. Muchos de estos chicos que

cayeron bajo las balas policiales se encontraban alcoholizados o drogados. Con algunos de ellos crecimos juntos, a otros los vi crecer. ¡Dios mío, eran demasiado jóvenes para morir! [134].²³

Los rostros y los cuerpos expuestos vencen el anonimato y la generalización que caben en la expresión «pibe chorro». Las fotografías muestran lo provisorio, lo efímero de esa felicidad, y aportan humanización y materialidad. Las fotografías –presentadas a través de un trabajo de écfasis– nos interpelan. ¿Qué vidas se consideran dignas de ser vividas? ¿Cuánto vale cada muerte? El manuscrito deja al desnudo las condiciones de vulnerabilidad y desamparo de las vidas de los pibes chorros.

Sin embargo, cuando el texto se explaya en las escenas de duelo compartido demuestra que esa muerte cuenta como tal. La muerte sacrificial consagra al pibe chorro como ejemplo de vida precaria segada por la violencia. Le fabrica la posibilidad de un duelo público a una vida que ya estaba perdida, rescatándola del conjunto que no deja huellas para colocarla entre aquellas vidas que se conservan en la memoria común. **C**

23 Cuando Butler se refiere a los esquemas normativos de inteligibilidad que establecen «lo que es una vida vivible y una muerte lamentable» dice que «funcionan no solo produciendo ideales que distinguen entre quienes son más o menos humanos. A veces, producen imágenes de lo que es menos que humano bajo el aspecto de lo humano para mostrar el modo como lo inhumano se oculta, amenazando con engañar a todos aquellos que sean capaces de creer que allí, en esa cara, hay otro humano. Pero a veces este esquema normativo funciona precisamente sustrayendo toda imagen, todo nombre, toda narrativa, de modo que nunca hubo allí una vida ni nunca hubo allí una muerte». Judith Butler: *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 184.

MARGARITA MATEO PALMER

La obra de Desiderio Navarro: ¿perros y gatos en un costal?*

La afición a las nomenclaturas técnicas ha hecho que el término «Ciencia de la Literatura» se difunda con cierta fortuna entre la crítica germánica, mientras la francesa le ha opuesto, a veces, cierta resistencia tácita, por escrúpulo de buen gusto, como si ambas palabras se dieran puñetazos entre sí: ¡perros y gatos en un costal!

ALFONSO REYES: «La ciencia de la literatura»

Ni al traductor, ni al políglota; ni al incansable promotor cultural y acucioso editor o prodigioso organizador de eventos teóricos. Tampoco al diseñador, corrector, cargador y vendedor de libros o ciclista impenitente. De las muchas facetas y destrezas puestas en juego por Desiderio Navarro en su descomunal labor de difusión de la teoría de la cultura en la Isla voy a referirme solamente a una parte de su obra personal, es decir, a lo escrito por él como crítico e investigador, una de las más importantes expresiones de su proyección en el ámbito de la cultura. Desde que en 1965 sus primeras publicaciones comenzaron a aparecer en su Camagüey natal, el autor de *Ejercicios del criterio* ha continuado escribiendo hasta conformar una valiosa obra individual. Esta vertiente de su quehacer, a la que las otras faenas han restado mucho tiempo, puede considerarse el núcleo inicial de toda su proyección, la coordinada básica desde la cual irradia el resto de sus actividades, y, sin embargo, ha sido una de las menos estudiadas y comentadas. Es a través de la escritura donde con mayor nitidez se expresa

* Leído el 5 de diciembre de 2017 en el Centro Cultural Dulce María Loynaz al inaugurar el homenaje «Más que una revista: 45 años con *Criterios*».

su pensamiento, tanto en el campo específico de la teoría —esa ardua y complejísima disciplina—, como en la aplicación de estos conocimientos a los más variados fenómenos y problemas de la cultura. En la diversidad de sus reflexiones puede encontrarse la más clara expresión de la poética que sustenta la empresa ciclópea desarrollada por él. Hace muchos años, en su ciudad de origen, Desiderio Navarro comenzó no solo a participar activamente en el mundo de la cultura, sino a meditar con el mayor rigor sobre la problemática estética que se debatía en aquellos complejos años sesenta. Este es el germen de un saber que, de modo sólido y coherente, se iría desarrollando a través del tiempo hasta llegar a convertirse en la más penetrante indagación sobre la teoría literaria, artística y de la cultura en Cuba.¹

El pensamiento teórico supone un alto grado de abstracción y capacidad de generalización. Exige también un rigor particular. Cuando se trata del análisis racional de expresiones provenientes de un ámbito tan concreto e intuitivo como la creación, estos requerimientos se tornan particularmente complejos, pues quedan sometidos a una dinámica en la que rasgos como la sensibilidad artística y la impresión suscitada

1 En su *laudatio* para la entrega del título de Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de las Artes a Desiderio Navarro, Roberto Fernández Retamar expresó: «Se sabe que he disfrutado del privilegio de tener en mis aulas a no pocas criaturas que serían (o acaso eran ya) notables escritores y escritoras, quienes estoy seguro de que no tomarán a mal que diga que aquel joven procedente de lo que en La Habana llaman el interior, a quien solo se le permitió entrar de oyente dos o tres veces en mis clases, llegaría a saber más de teoría literaria no solo que ellos y ellas, sino que yo y cuantos en nuestra América tienen que ver con esa disciplina». Ver *Casa de las Américas*, No. 288, julio-septiembre de 2017, p. 87.

por una obra desempeñan un papel decisivo. Las características propias del arte —su indisoluble vínculo con la subjetividad del creador, su expresión a través de imágenes artísticas, su diálogo con los sentimientos y las necesidades estéticas del ser humano, su alto grado de espiritualidad— han conducido a que se rechace la posibilidad de su estudio desde bases rigurosamente objetivas. Como apunta Alfonso Reyes, el análisis científico de estas manifestaciones puede llegar a ser considerado una herejía: perros y gatos en un costal: ladridos, mordidas, arañazos, maullidos: incompatibilidad esencial. Esos prejuicios, bastante extendidos en la Isla, han hecho mucho más ardua la labor de Navarro, forzándolo a un constante batallar, digamos que de segundo grado, entre canes y felinos.

Dentro del amplísimo espectro de las investigaciones recogidas en sus cuatro libros publicados —*Cultura y marxismo. Problemas y polémicas* (1986); *Ejercicios del criterio* (1988); *Las causas de las cosas* (2006) y *A pe(n)sar de todo* (2007)—² habría que distinguir varias líneas o vertientes. El mismo autor en el prólogo de su primer libro, luego de referirse a los temas abordados en los textos que lo integran —la literatura, el arte, la cultura, y su crítica e investigación científica—, explica el fundamento unificador de los diferentes ejes en que se agrupan:

El *denominador común* de estos trabajos escogidos es la presencia de la teoría (*la teoría literaria, la estética, la teoría de las artes plásticas y de la cultura*) sea como acercamiento investigativo en acción, como objeto de estudio histórico, o como problemática

2 En este trabajo solo se estudiarán los textos recogidos en libros y no los aparecidos en otras publicaciones.

metódico-práctica para la crítica y la historia artístico-literaria en nuestro país.³

A ello habría que añadir otras coordenadas presentes en libros posteriores donde lo teórico es el sustento de la crítica literaria y artística, y de las investigaciones sobre algunos críticos y creadores particulares. En todos estos campos, Desiderio Navarro realiza fructíferas indagaciones motivadas por el interés de influir sobre su contexto más cercano, arrojando luz sobre problemas acuciantes en el campo de la cultura. El propio autor expresa, al comentar sus textos:

De ahí que en sus líneas la reflexión teórica se haya orientado hacia la exploración de problemas de gran importancia práctica para nuestro «aquí y ahora», hacia la satisfacción de urgentes necesidades ideológicas y político-culturales del presente, hacia la crítica de concepciones y prácticas erróneas que se hallan extendidas o comienzan a propagarse en el momento dado y, por último, hacia la proposición argumentada de acercamientos más productivos y actuales a serias cuestiones teóricas y metodológicas.⁴

Se trata, sin dudas, de una sostenida vocación en la cual el ejercicio del criterio ha estado al servicio –al igual que su obra divulgativa– de los requerimientos culturales más apremiantes de su tiempo. Observar de cerca y de lejos, sopesar tanto lo que se ofrece a la mirada inmediata como aquello que apenas se vislumbra en

la lejanía, sin perder la perspectiva de ambos encuadres, ha sido parte esencial de este afán por extirpar las malas hierbas a la vez que se plantan semillas de más tardía germinación. Como todo intelectual verdadero, el autor de *Las causas de las cosas* ha establecido un diálogo constante con el ahora y lo por venir, desentrañando motivos y posibles efectos de tendencias castradoras, así como sentando bases del rigor requerido en el campo de la cultura por la crítica y la investigación. Abordar estas problemáticas no ha sido una labor complaciente pues en más de una ocasión ha dado lugar a diversas incomprendiones, rechazos y censuras.

El ámbito de la teoría como tema de acercamiento investigativo ha ocupado sistemáticamente la atención de Desiderio Navarro. Uno de sus principales trabajos en esta línea es «Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América Latina y Europa», aparecido en 1982 en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Perú, y traducido y publicado con posterioridad en distintos países –URSS, Checoslovaquia, Bulgaria y Hungría.⁵

En este texto el autor retoma diversas ideas desarrolladas por él en acercamientos anteriores, algunas ya expuestas durante la polémica suscitada en Cuba a partir de las reflexiones de Roberto Fernández Retamar, a quien considera su maestro, en «Para una teoría de la literatura hispanoamericana» (1973) y «Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana» (1975).

3 Desiderio Navarro: *Cultura y marxismo: problemas y polémicas*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, p. 7.

4 *Ibid.*, p. 7.

5 Un antecedente de este texto es «Un ejemplo de la lucha contra el esquematismo eurocentrista en la ciencia literaria de la América Latina y Europa», publicado en *Casa de las Américas*, No. 122, 1980, pp. 77-91.

A partir de un dominio riguroso de las diversas perspectivas sobre esta problemática, el autor fundamenta la necesidad de lograr un desarrollo teórico basado en el estudio del devenir de las distintas literaturas regionales, para evitar «la traslación mecánica de generalizaciones hechas sobre la base de material de unos países y pueblos a realidades de otros países y pueblos». ⁶ Es decir, se trata de impedir que las leyes y categorías surgidas del conocimiento de una comunidad literaria determinada sean presentadas o asumidas con un grado de universalidad válido para las restantes. Varios ejemplos de esta «universalización ilegítima» son analizados por el autor, incluso no ya en el nivel de las literaturas regionales, sino nacionales. Es el caso de Francia —el acentuado «francocentrismo»— en relación con otros movimientos literarios europeos, como sucede cuando el naturalismo es reducido a un canon basado esencialmente en la obra de Emilio Zola, configurando una especie de «zolismo» que cierra «el camino para la comprensión del naturalismo inglés o ruso». ⁷

No está de más recordar, a la luz de estas reflexiones, un ejemplo muy debatido en relación con la literatura latinoamericana en la época de sus orígenes. La epicidad de *La araucana* de Alonso de Ercilla, considerada la epopeya nacional de Chile, ha sido puesta en duda —calificándola como poema histórico o crónica rimada— por no ajustarse a las teorías del género épico, ya que presenta características que se apartan tanto de la tradición clásica grecolatina como de la medieval e incluso de la renacentista, de la cual

es contemporánea. ⁸ Entre los rasgos que difieren de las coordenadas teóricas puestas en juego para definir el género se encuentran, entre otras, la presencia de un «personaje colectivo como protagonista de la acción, integrado por ambos pueblos contendientes» ⁹ y el carácter testimonial, que viola uno de los principios considerados fundamentales del género. Como se ha señalado:

Uno de los postulados teóricos principales de la épica es precisamente que su fuente no será nunca la experiencia personal, sino el pasado nacional, el pasado absoluto. // El mundo épico está separado de la contemporaneidad tanto del autor como de los oyentes o lectores. Entre estos y lo que se narra media la distancia épica, la cual crea una determinada actitud del autor ante lo narrado. El pasado épico, ya acabado y sin salida al futuro, no admite el punto de vista individual o personal. El pasado épico es sagrado e inviolable. ¹⁰

Mas sucede que el autor de *La araucana*, Alonso de Ercilla, no solo aparece como personaje y narrador de su obra, sino que incluye referencias autobiográficas muy precisas. Se trata aquí de un texto que forma parte de un conjunto regional muy específico —la literatura sobre la conquista de América—, marginal en relación con las grandes tendencias literarias de la época, pero principal para el desarrollo de la literatura hispanoamericana.

6 Desiderio Navarro: «Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América Latina y de Europa», en *A pe(n)sar de todo. Para leer en contexto*, La Habana, Letras Cubanas, 2007, pp. 151-152.

7 *Ibid.*, p. 153.

8 Ver Mercedes Pereira: «Prólogo», en Alonso de Ercilla: *La araucana*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.

9 Desiderio Navarro: *Ibid.*, p. 29

10 *Ídem.*

Según el prestigioso teórico Dionyz Durisin,¹¹ uno de los aspectos más relevantes del texto de Desiderio Navarro es la distinción establecida entre el plano metodológico y el propiamente teórico del eurocentrismo. Respecto del primero, después de analizar las múltiples causas que pueden propiciarlo, el cubano arriba a la conclusión de que este no siempre implica una actitud científica incorrecta: «puede ser también una “desgracia” impuesta por circunstancias externas, ajenas a la voluntad del teórico y contra las cuales puede que este se haya debatido».¹² La ausencia de una tradición teórica en el país de origen, el escaso desarrollo de la ciencia literaria, las dificultades para la divulgación y la consulta de materiales adecuados a un contexto regional particular son algunas de las trabas que puede enfrentar el estudioso. Al mismo tiempo, el autor rechaza la descalificación apriorística—debido a razones ideológicas—de los hallazgos de la ciencia literaria de los países de Europa Occidental y los Estados Unidos, una tendencia que tuvo seguidores en Cuba y amenazaba con empobrecer peligrosamente los estudios literarios.

En otro plano Navarro analiza, a partir de las distinciones entre lo particular y lo general, el riesgo que se corre al confundir estos distintos niveles de conocimiento (leyes de máxima universalidad con tendencias de conjuntos literarios específicos). Así, por ejemplo, señala:

11 Dionyz Durisin: «El eurocentrismo y el estudio del proceso interliterario: Sobre la concepción de Desiderio Navarro», en *SlovenskáLiteratúra*, Bratislava, Instituto de Ciencia Literaria de la Academia Eslovaca de Ciencias, No. 1, 1983.

12 Desiderio Navarro: «Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América Latina y de Europa», ed. cit., p. 159.

Sobre la base exclusiva del material de una determinada literatura se puede llegar a un vasto conjunto de generalizaciones sobre la estructura y la cognición de la obra literaria [...], pero solo la confrontación con otras literaturas permite distinguir con certeza en ese conjunto las generalizaciones que reflejan propiedades y relaciones específicas de la literatura dada. Únicamente tal confrontación elimina no solo el riesgo de considerar universal lo que simplemente es particular, propio de una sola literatura regional [...], sino también el riesgo de creer específico lo que, en realidad, es universal o propio también de otras literaturas regionales, zonales o nacionales.¹³

Este último aspecto es de particular interés para el estudio de las literaturas a las que el investigador se refiere, pues en el afán de hallar los rasgos originales de su creación, se pueden distinguir como propias algunas características y basar en ellas un determinado sentido de identidad cultural propia, cuando en realidad esos rasgos son comunes a otros muchos conjuntos literarios.

Protagonista indiscutible de este y otros acercamientos en los que, por razones de espacio, no podré detenerme, la teoría aparecerá siempre, a través de distintas variantes, en el resto de los textos escritos por Desiderio Navarro. Dedicaré mi atención entonces a algunas indagaciones vinculadas con lo literario, en particular aquellas donde la teoría, así como la problemática metódico-práctica, aparece directamente en función de tres escritores cubanos.

Al acercarse a la obra de José Martí, Navarro emprende un estudio sin precedentes en el

13 *Ibid.*, p. 176.

campo de la exégesis poética: la utilización de la categoría de *sujet* elaborada por Iuri Lotman para llevar a cabo el análisis semántico del conjunto de poemas de un creador. Con anterioridad, como explica, varios miembros de la Escuela de Tartu habían realizado estudios paradigmáticos de poemas aislados sin *sujet*, y –también desde esta perspectiva– de la totalidad de la obra de un poeta, en este caso, con el afán de caracterizar el «cuadro del mundo» o el «universo imaginario» presente en esos textos. En el plano del análisis sintagmático, sin embargo, los retos eran muy dispares. Por una parte, el estudio de poemas particulares con *sujet* no presentaba un interés especial desde el punto de vista metodológico, pues apenas se diferencia del que se realiza sobre textos narrativos. No sucedía así si se analizaba en el plano sintagmático el conjunto de poemas de un escritor, pues ello no solo suponía un alto grado de complejidad, sino que implicaba un desafío tanto teórico como metodológicamente. Es esta última perspectiva la que asume Navarro cuando se propone «el estudio sintagmático de un *sujet* presente, no en un poema aislado, sino en el conjunto de la obra poética de un autor, esto es, de un *sujet* cuyos elementos y momentos estarían diseminados en variadas combinaciones y manifestaciones por los distintos poemas particulares».¹⁴

«De la fosa al sol: Martí y una semiótica del *sujet* más allá del poema», concluido en 1972 como parte de un texto más amplio sobre la obra martiana, integró el volumen *En la esfera semántica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*, publicado en España. No

14 Desiderio Navarro: «De la fosa al sol: Martí y una semiótica del *sujet* más allá del poema» en *Las causas de las cosas*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, p. 140.

obstante, su interés trasciende la contribución que representa en el plano de la semiótica para convertirse en uno de los estudios fundamentales sobre la poesía de José Martí.

A partir de una exhaustiva lista de lexemas y figuras sémicas en los poemas, Navarro emprende una minuciosa indagación sobre la peculiar gramática que relaciona las más relevantes, apoyándose en las nociones narratológicas presentes en la categoría de *sujet*.

Una figura sobresale en ese abarcador rastreo: la del hombre alado,¹⁵ imagen antropomorfa de la poesía martiana que vendría a cumplir la función de agonista en el modelo del *sujet*: «Y pliego sobre el hombro adolorido / El ala del poeta»; «Mas parto, el ala triste, cruzo el río».¹⁶ Asociadas también con el corazón y el pensamiento humanos, las alas se vinculan básicamente con la posibilidad de una acción: el vuelo, camino principal de este héroe. La pérdida, fractura, pliegue o caída de las alas impediría el desplazamiento ascensional que lo conduciría al espacio deseado.

La acuciosa búsqueda realizada revela que otra figura, el ave, género de animal de mayor presencia en los textos, «servirá para atribuirle al Hombre los rasgos semánticos antes mencionados»,¹⁷ a la vez que funcionará como su sustituto metafórico: «Con la primavera / Viene una ansiedad / De pájaro preso / Que quiere volar».¹⁸ Como expresa el crítico después de analizar varios ejemplos:

15 El hombre alado aparece en la poesía martiana junto con la variante del niño alado. Otra figura vinculada a ellos es el ángel, también estudiada por Desiderio Navarro.

16 Desiderio Navarro: «De la fosa al sol: Martí y una semiótica del *sujet* más allá del poema», p. 143.

17 *Ibid.*, p. 148.

18 *Ídem.*

Si la imagen del ave adquiere tal relevancia por ser portadora de los elementos semánticos Ala y Vuelo, podríamos adelantar la hipótesis de que aquella figura que encerrara además el rasgo semántico de la Ascensión y completara así la figura de un ser alado que vuela hacia lo Alto sería una de las más frecuentes en los textos poéticos de Martí.¹⁹

Esa figura –el animal que más aparece en los poemas martianos, como revela el estudio– es el águila, «símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol. [...] ave cuya vida transcurre a pleno sol, por lo que se la considera esencialmente luminosa».²⁰ Se lee en los poemas: «Y como un águila herida / Muero en silencio», «Y en la coraza que me viste el pecho / Un águila de luz abre sus alas».²¹ Como sucede en estos últimos versos, el águila, al igual que otras aves –la paloma, la tórtola y el cisne–, es asociada con la blancura.

A partir de ahora, el investigador centrará su análisis en las características que presenta el sitio de partida del hombre alado: la Tierra. *Fosa, cueva, tumba, nicho*, y en un orden menor, *sirte* y *abismo*, son los lexemas más asociados con el espacio donde inicia su viaje el héroe. El ser humano aparece con frecuencia saliendo, entrando o encerrado en la tierra («la cueva lóbrega / Donde mora mi espíritu»; «...Vive el alma mía / Cual cierva en una cueva acorralada»)²² «Sin embargo» –como explica Navarro–, «el caso

más frecuente es aquel en que ese *locus* terrenal cerrado y estrecho es el propio *Cuerpo* del hombre, el mismo que en otras ocasiones aparece dentro de la Fosa»: ²³ «He vivido: me he muerto; y en mi andante/ Fosa sigo viviendo».²⁴

Otros semas característicos del espacio de abajo son oscuro, negro, y frío. En relación con este último elemento semántico y el eje de verticalidad alto/bajo, el autor analiza un interesantísimo ejemplo tomado de «Rimas»:

*Oh, mi vida que en la cumbre
Del Ajusco hogar buscó
Y tan fría se moría
Que en la cumbre halló calor.*²⁵

El héroe que en la tierra muere de frío halla en lo alto de una cima el calor vital, en un trueque de «la distribución natural de las temperaturas» que da la medida de la extraordinaria coherencia de la configuración poética martiana del mundo. El lodo y el polvo son otros de los elementos caracterizadores del entorno de abajo,²⁶ al igual que otras dos figuras que desempeñan un papel principal en ese *locus*:

Abajo, en la Tierra, junto a la Fosa, en el Lodo, hallamos reiteradamente otras dos figuras animales que están presentes en nuestra lista: el Gusano y la Serpiente. Estos dos seres vivos

19 *Ibid.*, p. 149.

20 Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1969, p. 57.

21 Desiderio Navarro: «De la fosa al sol: Martí y una semiótica del *sujet* más allá del poema», p. 150.

22 *Ibid.*, p. 153.

23 *Ibid.*, p. 154.

24 *Ídem.* También aparece con frecuencia en la lista el *Cuerpo* como jaula o cárcel.

25 *Ibid.*, p. 156.

26 En el contexto de este análisis sobre el espacio terrenal, Navarro no deja de advertir cómo la ciudad y el campo se presentan con rasgos muy diferentes.

forman parte del Entorno del Héroe, son lo que Lotman llama «personajes inmóviles del texto», puesto que, a diferencia del Héroe, su movimiento es un mero desplazamiento físico dentro del Entorno, su hábitat, y nunca va dirigido a traspasar la frontera.²⁷

Estos dos personajes, que en términos de movimiento solo reptan, se arrastran o se revuelven en el mismo lugar, son presentados con connotaciones particularmente negativas. He aquí un ejemplo en el que ambos aparecen identificados con un contexto sucio y abyecto:

*heme arrastrado
Entre un montón de sierpes, que revueltas
Sobre sus vicios negros, parecían
Esos gusanos de pesado vientre
Y ojos viscosos que en hedionda cuba
De pardo lodo lentos se revuelcan!*²⁸

La contraposición de la serpiente y el gusano con las aves es reiterada. Baste esta conocida cuarteta de los *Versos sencillos*—entre los diversos ejemplos ofrecidos por Navarro— para constatar en apretada síntesis cómo en la oposición, tanto el espacio como la posibilidad de traslación y movimiento son fundamentales:

*Yo he visto el águila herida
Volar al azul sereno,
Y morir en su guarida
La víbora del veneno.*²⁹

27 Desiderio Navarro: «De la fosa al sol: Martí y una semiótica del *sujet* más allá del poema», p. 158.

28 *Ibid.*, p. 158.

29 *Ibid.*, p. 159.

El cielo, otro de los lexemas más reiterados en la poesía martiana, será el espacio deseado por el héroe, el destino anhelado de su vuelo, y el sol, una figura característica de su poesía —«vengo del sol, y al sol voy»; «[...] yo soy bueno, y como bueno/ Moriré de cara al sol»—, el punto de llegada preciso. A su vez este astro será asociado con el oro y el polvo de oro, en oposición con el polvo-lodo del mundo bajo. Como resume el investigador:

Tenemos ya ante nosotros un cuadro del mundo de la poesía de Martí. El modelado espacial ha distribuido en el *continuum* espacial los subconjuntos semánticos opuestos según el eje Arriba/Abajo. Tenemos un Ambiente con sus rasgos semánticos (cerrado, estrecho, oscuro, frío) y sus figuras (la Tierra, la Fosa, el Lodo/Polvo, así como los «personajes inmóviles» del Gusano y la Serpiente); un Anti-Ambiente con rasgos semánticos opuestos (abierto, anchuroso, luminoso, cálido) y sus figuras (el Cielo, el Sol, el Oro); una Frontera (la superficie terrestre de la que se ha de despegar): un Héroe incompatible con el Ambiente y capaz de cruzar la frontera (el Hombre Alado). Sin embargo, estos satisfactorios resultados aún no son suficientes para establecer la existencia de un *sujet*: si el Hombre Alado puede pasar la frontera libremente, sin colisión alguna, no hay suceso.³⁰

Se trata ahora de precisar los obstáculos que se presentan al héroe en su recorrido y amenazan con impedir su viaje a las alturas. Según el análisis realizado, la dificultad más frecuente es

30 *Ibid.*, p. 166.

el ataque de las fieras –*tigre, chacal, lobo*–³¹ y de una figura, la serpiente, que ya ha aparecido cumpliendo la función de ambiente. Algunos objetos como la espada,³² el escudo o la coraza, atributos del guerrero, suelen auxiliar al héroe en su lucha y contribuir a su capacidad para «vencer el obstáculo y traspasar la frontera semántica».³³

El combate que debe librar el agonista contra las fieras adopta diferentes formas. En unos casos es derrotado en la lucha –desgarrado, despedazado, devorado–, y en otra, que será objeto de un análisis sumamente revelador, es vencido sin ofrecer resistencia activa. Pero el modelo más notable, en el cual se cumple cabalmente el *sujet* lotmaniano, es cuando tiene lugar «la victoria del Hombre Alado en el Combate contra las Fieras»,³⁴ lo cual le permite, finalmente, traspasar la frontera y remontar el vuelo hacia las alturas.

Con un texto particular, «Contra el verso retórico y ornado», ejemplifica Navarro esta variante. Resulta interesante cómo el poema seleccionado para mostrar el modo en que se desarrolla ese *sujet* es expresión de la poética martiana, una temática alejada, a primera vista, de la lucha y el combate. No obstante, como apunta el autor al concluir el estudio del poema: «Tenemos aquí la imagen de un núcleo de fuego

en la tierra, en el que vamos reconociendo a un Guerrero de Fuego que salta al fin de la Fosa, le nacen Alas, y tras enfrentarse al Ataque de las Fieras y vencerlas, asciende como un Sol».³⁵ Una idea similar aparece expresada en el prólogo a sus *Versos libres*: «El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el Sol se rompe en alas».³⁶

Como ha podido apreciarse, el originalísimo y exhaustivo análisis realizado por el crítico cubano revela las relaciones establecidas –tanto semántica como sintácticamente– entre determinados lexemas y semas de alta frecuencia en la obra del poeta, lo que le ha permitido no solo ofrecer un cuadro del mundo de los textos martianos, sino un modelo narrativo –el *sujet*– que resulta sobresaliente en la totalidad de su obra.

Después de conocer este estudio, resultan evidentes algunos errores a los que puede conducir un análisis paradigmático que relacione algunas imágenes martianas sin tomar en cuenta su función a nivel de *sujet*. Tal es el caso, entre otros señalados, del erróneo vínculo establecido entre hombre-pájaro-serpiente con el afán de establecer una relación entre la poesía martiana y la mitología náhuatl a través de la figura de Quetzalcóatl.

Nuevamente en este trabajo Desiderio Navarro está proponiendo un análisis objetivo que, desde la perspectiva de la semiótica, contribuya a un conocimiento de la obra literaria científicamente fundamentado. «De la fosa al sol: Martí y una semiótica del *sujet* más allá del poema», escrito hace más de cuatro décadas –el autor tenía entonces veinticuatro años de edad–, sigue siendo,

31 Entre las fieras aparecen también las aves de rapiña, que en su condición de figuras aladas y con garras son objeto de un particular análisis.

32 En el texto se realiza un estudio sumamente interesante entre las diferentes funciones que cumplen la espada y la daga en la poesía martiana.

33 Desiderio Navarro: «De la fosa al sol: Martí y una semiótica del *sujet* más allá del poema», p. 175.

34 *Ibid.*, p. 176.

35 *Ibid.*, pp. 177-178.

36 *Ibid.*, p. 179.

a pesar del tiempo transcurrido, uno de los textos más iluminadores sobre la poesía martiana.

A Marcelino Arozarena –en cuyos versos Fernando Ortiz había advertido «una misteriosa sonoridad», asociada con «los cueros del bongó sobre el cual se riman estas estrofas mulatas»³⁷ dedicó Desiderio Navarro su artículo sobre la poesía de Nicolás Guillén. Orquestador criollo llama a Arozarena en ese breve homenaje que abre su estudio, y con esa denominación también está anticipando el concepto principal del que parte en su acercamiento a la obra del autor de *Motivos de son*.

La orquestación –instrumentación para los formalistas rusos– es una de las formas de «la organización sonora de los enunciados literarios».³⁸ La otra, la ritmización, que estudia las cualidades prosódicas del lenguaje, no será objeto de indagación por parte del crítico, quien centrará su atención en la instrumentación

[...] en el sentido de la organización de los elementos intrínsecos del sonido (Okoplen-Slawinska, Wellek) y no en la acepción estrecha de repetición fónica no onomatopéyica (Tomashevski, Faryno), ni en la acepción amplia que incluye ciertos efectos logrados mediante un ordenamiento no rítmico de determinados elementos prosódicos (entonación, disposición de acentos).³⁹

37 En Marcelino Arozarena: *Canción negra sin color*, La Habana, Ediciones Unión, 1983, p. 177.

38 Desiderio Navarro: «Sonido y sentido en la obra de Nicolás Guillén. Contribuciones fonoestilísticas», en *Ejercicios del criterio*, La Habana, Ediciones Unión, 1988, p. 13.

39 Ídem.

De los tres tipos de orquestación presentes en la obra de Guillén, el autor estudiará dos de ellos. Primero, la imitación de «sonidos extralingüísticos característicos de fenómenos del mundo circundante» y, después, la que «alude a sonidos propios de fenómenos del lenguaje».⁴⁰ En el análisis que realiza sobre ambos tipos de instrumentación, el autor de *Ejercicios del criterio* parte de premisas muy claras: apelará a la utilización de métodos cuantitativos, estadísticos, a los aportes de la fonología estructural, y también se centrará en «las definidas potencialidades semánticas que, en mayor o menor medida, encierran los distintos sonidos a causa de sus particularidades acústicas y articulatorias»,⁴¹ una perspectiva vinculada con las teorías sobre el sentido de los sonidos. Por último, sustentará una posición muy clara en cuanto a las coordenadas en que se basa:

[...] consideramos que la orquestación de la obra literaria no trabaja en última instancia con los fonemas, sino con los factores fonéticos que distinguen a unos fonemas de otros, es decir, con las cualidades naturales que la lingüística moderna ha llamado *rasgos distintivos intrínsecos o femas*.⁴²

En «Con tumbadora y bongó», la primera parte de «Sonido y sentido en la obra de Nicolás Guillén. Contribuciones fonoestilísticas», el autor se propone precisar los sonidos que remedan los de los tambores de la música cubana. Desde un principio aclara que el uso de la onomatopeya, en su acepción estrecha y tradicional,

40 *Ibid.*, p. 14.

41 *Ibid.*, p. 20.

42 *Ibid.*, p. 14.

no será objeto de su interés, pues se trata de un fenómeno muy poco frecuente en la poesía de Guillén. Su atención se centrará en la orquestación onomatopéyica que sí tiene un peso notable: aquella que «se realiza la mayor parte del tiempo con la ayuda de palabras que, tomadas aisladamente son del todo anicónicas desde un punto de vista sonoro». ⁴³ Es decir, será la denominada onomatopeya difusa, en la cual los sonidos significativos están diseminados a través de diferentes palabras, dentro de la cadena del lenguaje, la que concentrará su interés.

Entre los fonemas del español, cuyos rasgos acústicos son más cercanos al sonido de la tambadora, distingue las consonantes no vocálicas con una excitación periódica de baja frecuencia, es decir, las sonoras *m*, *b*, *n*, *d*, *ŋ* y *g*. ⁴⁴ Son estos los fonemas utilizados profusamente por Guillén en las onomatopeyas difusas que imitan el sonido de este tambor. Véase un claro ejemplo, entre otros citados, en el que «se produce una marcada concentración de consonantes portadoras» ⁴⁵ de estos rasgos, combinadas en parejas:

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé! ⁴⁶

43 *Ibid.*, p. 15.

44 Ya el crítico martiniqueño Alfred Melon, como señala Navarro, había advertido la presencia de la onomatopeya difusa en Guillén a partir de tres fonemas: *m*, *b* y *g*. Véase Alfred Melon: «Guillén: poeta de la síntesis», en *Unión*, No. 4, diciembre de 1970.

45 Desiderio Navarro: «Sonido y sentido en la obra de Nicolás Guillén. Contribuciones fonoestilísticas», p. 16.

46 *Ídem.*, p. 16.

La sonoridad de otros instrumentos de percusión cubanos —el cajón, las claves y en especial el bongó, caracterizados por sus golpes secos— es simulada también en distintos momentos de esta obra poética. En este caso el investigador busca, desde el punto de vista de la sonoridad, en el conjunto de las consonantes no vocálicas, aquellas que representen «una transición brusca entre sonido y silencio» y que además no tengan una excitación periódica de baja frecuencia. Entre estas distingue las discontinuas explosivas sordas *p*, *t* y *k*. Igualmente reconoce como parte de esta peculiar orquestación dos consonantes vocálicas, líquidas discontinuas, la *r* y la *r̄*. De este modo los fonemas *p*, *t*, *k*, *r* y *r̄*, que, como señala, tienen una altísima densidad en algunos de los poemas, producirán efectos onomatopéyicos asociados con las sonoridades de esos instrumentos. Véase el siguiente ejemplo, sumamente ilustrativo, tomado de «Secuestro de la mujer de Antonio», en el que el sonido de las palabras evoca el retumbe del bongó:

repique, pique, repique,
repique, repique, pique,
pique, repique, repique,
¡po! ⁴⁷

En *Motivos de son* los mencionados fonemas tienen una notable representación. Uno de los poemas citados, «Búcate plata», presenta más de la mitad de las consonantes participando en la repetición conjunta de los rasgos de la discontinuidad (como explosividad) y la ausencia de excitación periódica de baja frecuencia. ⁴⁸ Sin embargo, como

47 *Ibid.*, p. 18.

48 *Ibid.*, p. 19.

analiza el investigador, no solamente la estructura fónica de un poema es capaz de producir la impresión de una onomatopeya difusa. Para que estos rasgos acústicos adquieran relieve y sentido se requiere de la presencia de peculiares características rítmicas y de un determinado contexto estilístico o semántico. En *Motivos de son* es evidente que el poeta se propone, como ha sido reiteradamente comentado por la crítica, recrear a través de la palabra los rasgos de una expresión principal de la música cubana. La estructura de sus textos sigue el esquema del son musical, con su recitativo inicial y su estribillo o montuno.⁴⁹ Es ese el sentido hacia el que apunta todo el poemario desde su mismo título: el contexto semántico en el cual adquirirán relieve las onomatopeyas estudiadas por Navarro.

«¿Escritos en yoruba los *Motivos de son*?», la segunda parte de su trabajo, atiende al tipo de orquestación que imita las sonoridades —el «estilo fónico»— de lenguas del África negra, hablada por sectores de la población cubana, algunas de las cuales desempeñan un importante papel en sus rituales religiosos.⁵⁰ A partir de un análisis estadístico del conjunto de fonemas que presentan el rasgo distintivo de la labialidad —*m, b, p, o, u*— Navarro demuestra que estos aparecen en *Motivos de son* con una frecuencia muy superior a la del español corriente, determinada por Alarcos Llorach entre 15 % y 20 %.⁵¹ Todos los poemas

49 Ver Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1958.

50 Ya Alfred Melon se había referido, como señala Navarro, a «la riqueza fónica que trajeron al habla cubana las influencias yorubas y abakuá». Ver Alfred Melon: «Sumar sí, restar no», en *Unión*, No. 2, junio de 1980.

51 Desiderio Navarro: «Sonido y sentido en la obra de Nicolás Guillén. Contribuciones fonostilísticas», p. 23.

del libro de Guillén no solo tienen un porcentaje mayor en el uso de las labiales, sino que en el caso de «Negro bembón» la proporción asciende a 27,7 % y en «Búcate plata» a 30,5 %.

Un conteo similar realiza con diferentes textos escritos en yoruba, efik y kikongo, y obtiene como resultado que en esas lenguas el porcentaje de labiales oscila alrededor de un 30 %: casi el doble que en el español corriente. Como afirma el investigador: «Guillén le ha conferido al idioma español una textura fónica característica de esas lenguas negro-africanas. Diríase que en ellos, al hablar en español, el poeta está hablando también en una lengua negro-africana».⁵² Esta conclusión será fundamentada con diversos análisis sobre otras peculiaridades fónicas, como la combinación de labiales en parejas y tríos, la repetición de palabras que incluyen estas combinaciones, la aparición de estos fonemas al principio y al final de los versos, y otras. Sobre la textura fónica de estas lenguas extranjeras en la obra del poeta añade:

En varios poemas de Guillén se observa la frecuente aparición de las combinaciones *mb, mp, ng* y *nd*. Ya hemos señalado el papel de estas en la formación de onomatopeyas del tambor. Pero el hecho de que esas combinaciones sean muy frecuentes en la lengua kikongo y de que figuren en la mayoría de los vocablos africanoides creados por Guillén («sóngoro cosongo», «solongo del Songo», «mamatomba serembe cuserembá», etcétera) nos conduce a la idea de que esas combinaciones fonemáticas cumplen una doble función: onomatopéyica y estilizacional.⁵³

52 *Ibid.*, pp. 23-24.

53 *Ibid.*, p. 26.

Sobre esta última función se hacen algunas observaciones relacionadas con el kikongo y el yoruba. La determinación de otro fonema presente con mucha frecuencia en el yoruba, la y [l], conduce a un revelador análisis de uno de los poemas más conocidos de Guillén en el cual no solo se realiza un homenaje a los ancestros africanos, sino se expresa un tópico frecuente en la poesía caribeña: la concurrencia de emociones contrarias en la música. Recuérdese por ejemplo, la «Canción festiva para ser llorada», de Luis Palés Matos, «expresión de la confluencia de sentimientos encontrados que resuelven la fiesta en lamento, el jolgorio en pena, la tristeza en burla». ⁵⁴ Véase cómo expresa el sujeto lírico del poema de Guillén su «alegre llanto»:

Yoruba soy, lloro en yoruba
lucumí.

Como soy un yoruba de Cuba,
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba:
que suba el alegre llanto yoruba
que sale de mí.

Yoruba soy,
cantando voy,
llorando estoy,
y cuando no soy yoruba,
soy congo, mandinga, carabalt. ⁵⁵

El profundo y acucioso estudio desarrollado por Navarro sobre la textura fónica de esta lengua africana en el poema le permite afirmar, con toda autoridad, que «no miente el sujeto lírico de

54 Margarita Mateo: «Mapa insular de la poesía caribeña», en *La Revista del Vigía*, No. 21, Matanzas, septiembre de 2000, p. 116.

55 Desiderio Navarro: «Sonido y sentido en la obra de Nicolás Guillén. Contribuciones fonostilísticas», p. 27.

“Son número 6” cuando dice “lloro en yoruba lucumí”». ⁵⁶

Uno de los análisis más interesantes se encuentra vinculado con el concepto de mímica articuladora, desarrollado por Eijembaum y precisado posteriormente por Lotman cuando afirmó que «los rasgos diferenciales de los fonemas son portadores de los diferentes tipos de articulación y, en relación con esto, se asocian fácilmente con determinada mímica lo que trae consigo una semantización secundaria». ⁵⁷ Desde esta perspectiva, que toma en cuenta los gestos y movimientos articulatorios del hablante, emprende Navarro el estudio de uno de los poemas más representativos de *Motivos de son*:

¿Po qué te pone tan bravo
cuando te dicen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón? ⁵⁸

Como señala el investigador,

en este poema el estrato fónico exige una mímica intensamente labializada que representa y refuerza el núcleo semántico del poema: la bamba, rechazada por el personaje «bembón» negro y asumido como «boca santa» por el sujeto lírico negro, es decir, el drama de la identidad racial negada y aceptada. ⁵⁹

Con este artículo –Premio de la Crítica Literaria Mirta Aguirre en 1983, pero cuya primera

56 Ídem.

57 *Ibid.*, p. 29.

58 Ídem.

59 Ídem.

versión data de 1972—, Desiderio Navarro no solo realizó una notabilísima contribución al conocimiento de la obra del sonero mayor, sino que señaló una importante vía de acercamiento a un fenómeno tan complejo como la poesía cubana negrista del siglo xx. Para la literatura caribeña, en la cual el tema negro fue y es también un fenómeno de particular relieve y en el que la poderosa música de la región ha estado en estrecho contacto e intercambio con la poesía, esta posibilidad de análisis resulta particularmente importante.

Las misteriosas sonoridades advertidas por Fernando Ortiz en la poesía de Arozarena y Guillén, ese diálogo soterrado y secreto con los tambores de los cuales parecen desprenderse los versos, el juego con las palabras de sugerentes sonidos, queda objetivamente fundamentado en algunas de sus principales variantes a través de este penetrante estudio.

Conocido como Wichy El Rojo, Luis Rogelio Noguerras, en su postrer poemario publicado en vida, *El último caso del inspector* (1983), atribuye al políglota Desiderio S. Navarro la primera traducción al español del poema de Valerio Licinio —contemporáneo de Cicerón— con la cual da inicio a su libro. Realizada en 1624, esta versión al castellano fue revisada para la edición cubana con el fin de eliminar algunos arcaísmos del siglo xvii que hubieran podido entorpecer su lectura.

Ese procedimiento literario de presentar una traducción apócrifa del poema de un autor también simulado, pertenece a uno de los tres grupos en que se clasifican los denominados cuasimetatextos, caracterizados por realizar referencias a textos inexistentes, según explica el autor de *Las causas de las cosas*, quien guarda innegables similitudes con el intérprete del antiguo poeta romano, mas obviamente no es el mismo.

En «Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Noguerras»,⁶⁰ Desiderio Navarro ofrece, en apretada y a la vez abarcadora síntesis, una tipología de la obra poética del autor de *Cabeza de zanahoria*, basada en los cuatro libros de poemas que publicó en vida.⁶¹ Al privilegiar el fenómeno de la intertextualidad —que a su vez engloba los restantes temas abordados en su estudio—, el crítico da muestras de su agudeza y sensibilidad ante el hecho literario, pues se concentra en una coordenada central de la obra de Noguerras que, como explica, se impuso «enérgicamente a nuestra atención por su extraordinario peso específico en los textos y su singularidad en el contexto poético nacional».⁶² Aunque esta perspectiva de análisis no agota, desde luego, las posibilidades de acercamiento a la obra de Wichy, sí aborda aspectos esenciales de su poética y realiza un ordenamiento utilísimo que abre un amplio campo de posibilidades para estudios ulteriores.

El propio Noguerras, que tenía conciencia de algunos de los rasgos distintivos de su poesía, pone a su admirado y longevo poeta de la Antártida a pronunciarse sobre su escritura. Afirma el doctor Zen en *La forma de las cosas que vendrán*:

sus libros son muy eruditos, pero al propio tiempo muy divertidos; verdaderas encicloferias en

60 Desiderio Navarro: «Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Noguerras», en *Ejercicios del criterio*, ed. cit., pp. 35-51.

61 Estos libros son *Cabeza de zanahoria* (1967), *Las quince mil vidas del caminante* (1977), *Imitación de la vida* (1981) y *El último caso del inspector* (1983).

62 Desiderio Navarro: «Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Noguerras», p. 37.

realidad. Ah, y esa manía suya de mencionar autores. Una vez le sugerí que pusiera una casa de citas.⁶³

En esa casa de citas, muy parecida a la de los cronopios, donde reina el más absoluto desorden y en la cual los autores, los poemas, los versos y las estrofas de las más variadas procedencias tropiezan unos con otros, conversan, intercambian sonrisas, ideas y epitafios, Desiderio Navarro, aunque dista mucho de ser un fama, ha puesto algún concierto que allana la estancia del visitante: ordenando los cuartos donde se escondían, traviesas, algunas frases simuladoras; desempolvando libros que daban refugio a estructuras travestidas; revelando vínculos furtivos y ocultos; poniendo en su lugar algunas criptopolémicas camufladas y rebeldes; abriendo caminos, en fin, entre la tupida maraña de textos dejada por ese aluvión de imaginación y capacidad de relacionar del poeta cubano.

Si en la escritura de Nogueras es difícil encontrar un poema donde el juego intertextual no esté presente de una forma u otra, también resulta difícil orientarse en ese tejido de citas, referencias oblicuas, apropiaciones sutiles de la palabra del otro a través de ese intenso diálogo entre la poesía propia y la ajena.

El ordenamiento tipológico realizado por Navarro abarca los dos grandes tipos de intertextualidad presentes en la obra de Nogueras: la poesía *sobre* la poesía y la poesía *en* la poesía. En el primer caso, el crítico se centrará en los enunciados metapoéticos que aparecen, no en versos aislados, sino en «poemas completos que

hablan sobre poesía, poemas, poetas o creación poética».⁶⁴ Entre estos distingue cuatro grandes grupos: aquellos en que los motivos temáticos son abordados de manera general, como sucede, por ejemplo, en «Arte poética» o «Defensa de la metáfora»; los poemas sobre poemas o poetas particulares ficticios, como «Acta» o «El mal poeta enamorado»; los que presentan los motivos mencionados sobre poemas y poetas reales, como sucede en «Darío y Lugones» o «Notas sobre la muerte de Breton»; y, por último, los basados en los poemas y «la actividad creadora del poeta mismo, es decir, del propio Nogueras»,⁶⁵ como «Yambos interrumpidos» o «Materia de poesía», del cual citaré algunos fragmentos:

*Qué importan los versos que escribiré después
ahora*

cierra los ojos y bésame

carne de madrigal

[...]

*Qué importan los versos donde fluirás intacta
cuando partas*

ahora dame la húmeda certeza de

/ que estamos vivos

ahora

posa intensamente desnuda

para el madrigal donde sin falta

*florececerás mañana.*⁶⁶

Una variante dentro de este grupo es la de aquellos textos «en los que la poesía sobre la poesía aparece como tematización directa del

63 Luis Rogelio Nogueras: *La forma de las cosas que vendrán*, La Habana, Letras Cubanas, 1989, p. 14.

64 *Ibid.*, p. 39.

65 *Ibid.*, p. 40.

66 Luis Rogelio Nogueras: *Imitación de la vida*, La Habana, Casa de las Américas, 1981, p. 31.

acto mismo de enunciación poética en curso o del propio enunciado poético presente». ⁶⁷ Un ejemplo de este tipo de autorreflexión puede apreciarse en «Bacuranao», donde el sujeto lírico «tematiza su propia incapacidad de abarcar una vivencia determinada»: ⁶⁸

*Esta mirada al mar,
y la que él me echa, profunda, inacabable,
irán a parar a algún poema,
a estas pobres líneas donde no caben todas
/ las olas.* ⁶⁹

Distingue también el crítico varios textos en los que la poesía sobre la poesía se presenta como «una lírica invocativa cuyo destinatario o interlocutor explícito es la poesía misma», ⁷⁰ es decir, un caso peculiar en el cual «la poesía habla de sí misma consigo misma», ⁷¹ como sucede en la siguiente décima:

*Tú siempre eres libre, verso,
aunque en la rima estés preso;
tienes metro y no por eso
puedo medir tu universo.
Por eso me eres adverso
cuando te ato con cadenas*

67 Desiderio Navarro: «Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Noguera», p. 40.

68 Ídem.

69 Luis Rogelio Noguera: *Cabeza de zanahoria*, La Habana, Cuadernos Unión, 1967, p. 29.

70 Desiderio Navarro: «Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Noguera», p. 41.

71 Ídem.

*mis mañas te son ajenas,
tu poder es absoluto:
tú mandas y yo ejecuto,
yo te escribo, mas tú ordenas.* ⁷²

El otro gran grupo, el de la poesía en la poesía, es ordenado según las distintas formas que presenta. En primer término, la cita, la paráfrasis y la alusión, una de las más frecuentes. Sobre este último recurso comenta Navarro: «Precisamente con una alusión literaria –y, a la vez, no literaria– comenzaba su primer libro publicado: su título, *Cabeza de zanahoria*, remitía al mismo tiempo a la obra de Jules Renard y a la cabellera del propio Noguera». ⁷³

Un análisis aparte merece la estilización, una de las formas más complejas y, a veces, sutiles de la intertextualidad. Para ilustrar esta variante el autor pone como ejemplo «El Gran Zooneto». Compuesto no en endecasílabos, sino en alejandrinos, y dedicado al autor de *Motivos de son* en sus setenta años, este peculiar soneto combina a través del humor y de la apropiación de rasgos distintivos de la obra de Nicolás Guillén, referencias a su cosmovisión y a ciertas zonas de su mito personal, también reflejadas en textos como «Digo que yo no soy un hombre puro». La *animalia* de Noguera incluye a un cancerbero borracho, la serpiente del edén, el tigre, el toro, y las musas, aunque otros especímenes como las arañas y los gatos también son sugeridos.

72 Luis Rogelio Noguera: *Imitación de la vida*, ed. cit., p. 102.

73 Desiderio Navarro: «Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Noguera», pp. 41-42.

El tigre, que en Guillén «anda preso en su jaula/ de duras rayas negras»⁷⁴ se convierte aquí en el tigre de Blake, atrapado en la estrofa que se escribe, es decir, en la misma poesía, una idea recurrente en la obra de Nogueras. El toro de Lorca aparece como un animal sometido a sucesivos travestimientos para terminar finalmente, ya torero, vistiendo un traje de dril cien, como el negro bembón. Del mismo modo, duermen las musas en el terceto-jaula dedicado a ellas, donde los juegos de palabras (*musa puta, musaraña, musagata*) remedan, de *El Gran Zoo*, el poema «Monos» (monocorde, monosacárido, monoclinal). El verso final de este «Gran Son», apela también al lenguaje codificado –avisos, circulares, carteles, anuncios– señalado por la crítica como uno de los rasgos del «bestiario multifacético» de Guillén.⁷⁵

«El Gran Zooneto»

*Este es el Gran Zooneto de Nicolás Guillén.
Tiene, como el Infierno, las dos puertas
/ de acero,
que vigila (siempre borracho) el cancerbero
acompañado de la serpiente del Edén.*

*En esta cuarteta está el tigre de Blake a quien
el Director le quemó el hocico por güevero;
está el toro de Lorca, vestido de torero,
y el torero de Lorca con saco de dril cien.*

*Ved la musa puta, la musaraña que engaña
(duermen las musas en la jaula de este terceto).*

74 Nicolás Guillén: *Obra poética 1958-1972*, tomo 2, La Habana, Letras Cubanas, 1973, p. 236.

75 Ver Margarita García Veitía: «El nuevo bestiario», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, Casa de las Américas, 1974, p. 312.

Ved la musagato, que no es puta, pero araña.

*Lo atenderá el Director en persona, por eso,
Venga hoy mismo al Gran Zoo, Al Gran Son,
/ al Gran Zooneto.*

*Niños y poetas, gratis. Mayores, un peso.*⁷⁶

Entre las distintas estilizaciones presentes en la obra de Nogueras, Navarro distingue la imitación de autores como Drummond de Andrade, Baudelaire, Martínov y otros; la cita literal de estructuras de una obra concreta en «Poema desesperado»; la criptopolémica –«Defensa de la metáfora», «Arte menor»–; y la estilización polémica, paródica, en «Monsieur Julián (del Casal)», sobre la cual comenta:

El autor imita propiedades estilísticas esenciales de la poesía de Casal, pero no con la actitud axiológica afirmativa hacia el modelo que caracterizaba las estilizaciones antes mencionadas, sino con una disposición crítica hacia el mismo. Y algo que resulta original: la condensación de los rasgos estilísticos de la poesía de Casal es empleada para describir humorísticamente la propia persona, obra, vida y muerte del poeta. Al efecto humorístico contribuye la alusión al «Monsieur Julián» de Bola de Nieve, ya desde el título mismo.⁷⁷

Un universo particularmente importante en la obra de Nogueras es el de los ya mencionados cuasimetatextos, que aparecen en tres variedades

76 Luis Rogelio Nogueras: *Las quince mil vidas del caminante*, La Habana, Ediciones Unión, 1977, p. 106.

77 Desiderio Navarro: «Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Nogueras», p. 43.

distintas. Las más frecuentes son «las citas totales de una obra ajena ficticia» y las de «una traducción ajena ficticia de un texto ajeno ficticio (metatexto de segundo grado)», como la traducción realizada por Desiderio Navarro del poema de Valerio Licinio, ya mencionada al inicio de este análisis. En los cuatro libros estudiados hay diecisiete poemas de autores ficticios, de muy diversas procedencias, y *El último caso del inspector* está integrado exclusivamente por ese tipo de textos.

Como ha podido apreciarse hasta ahora, las formas de intertextualidad de la poesía de Nogueras están estrechamente vinculadas con una profunda reflexión sobre los cánones poéticos y la tradición literaria. Sobre esta tendencia expresa el crítico:

estamos ante una poesía que reflexiona sobre su propia existencia, sobre su creador y su creación, sobre su material y sus instrumentos, sobre sus propias posibilidades y límites. Por otra parte, su dialogismo intratextual expresa una acentuada conciencia de la tradición literaria de que la nueva obra literaria nace y vive en un espacio de textos preexistentes, de que la poesía es también una toma de decisión hacia la palabra ajena y una utilización o destrucción creadoras de lo ya escrito: estamos ante una poesía que elabora y formula explícitamente su propia visión del pasado literario.⁷⁸

De un poemario de Luis Rogelio Nogueras, publicado después de su muerte, y que, por tanto, no forma parte del estudio de Navarro datado en 1985, deseo citar un texto, «Poética 1», donde

se aprecia claramente esta relación con la poesía y la palabra ajena a la que alude el crítico:

*Lo que he escrito
tiene a veces el aspecto gastado de algo
/escrito ya por otros
pero también mucho de lo que han escrito
/ otros
lleva mi firma
en la eterna espiral yo soy igualmente una
/ consecuencia y una referencia
las palabras vuelven siempre
las oscuras palabras cada cierto tiempo
toda palabra tiene pasado
toda palabra hizo ya el amor
pero no hay palabras de uso
cada palabra tiembla de nuevo
entre las manos del escritor.⁷⁹*

La intertextualidad, por último, está muy vinculada con el juego, con ese ademán lúdico tan frecuente en el autor de *Las quince mil vidas del caminante*, y forma parte también de un modo particular de dialogar con la historia y con el contexto político-social de la época. Como advierte el investigador, «la mayor parte de los poemas que versan sobre la propia poesía se dedican precisamente a reflexionar y tomar posición sobre la relación entre poesía y realidad histórica y social».⁸⁰ A través de los juegos intertextuales, en particular en aquellos poemas anteceditos por una breve caracterización del

79 Luis Rogelio Nogueras: *Me quedaría con la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 2014, p. 80.

80 Desiderio Navarro: «Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Nogueras», p. 47.

78 *Ibíd.*, p. 45.

autor apócrifo, «la referencia a la realidad aparece en una forma compleja, doble»,⁸¹ diríase que mediada a través de los poemas apócrifos, potenciada por las biografías inventadas de los poetas imaginarios.

En este texto, publicado en la revista *Casa de las Américas* en 1986, Desiderio Navarro fue capaz de advertir la novedad de la escritura de uno de los poetas cubanos más originales de su época, y de encontrar un método crítico ajustado a esa poética, capaz de leer y desmontar sus mecanismos discursivos. Al mismo tiempo, se convirtió en el primer crítico de la Isla en abordar desde una perspectiva intertextual la obra de un escritor, lo cual abrió un camino para nuevas investigaciones.

El concepto fijado inicialmente por Julia Kristeva siguió probando años después su gran utilidad. Enriquecida con los aportes de diversos estudiosos y por el modo en que fue privilegiada por el posmodernismo, la teoría de la intertextualidad «se ha extendido a las más recientes líneas investigativas como son los estudios feministas, poscoloniales, gay, lesbianos, raciales y de la oralidad».⁸² La mirada desde el presente permite valorar con más certeza la importancia de este primer acercamiento realizado por el crítico que aplicó y difundió esta perspectiva de análisis en Cuba.

En los acercamientos a la poesía de José Martí, Nicolás Guillén y Luis Rogelio Noguera comentados aquí, se pone de relieve cómo la crítica literaria sobre escritores particulares realizada por Desiderio Navarro se corresponde nítidamente, en

81 *Ibid.*, p. 48.

82 Desiderio Navarro: «Intertextualité: treinta años después» en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel. y trad. de Desiderio Navarro, La Habana, Colección Criterios, 1997, p. ix.

la práctica, con su pensamiento teórico acerca de esta esfera tan compleja del campo de la literatura. La concepción científica sobre el análisis literario, la perspectiva marxista, la posición abierta en relación con la diversidad de métodos requeridos por la exégesis, y su visión muy definida acerca de las funciones que debe desempeñar la crítica-cognoscitivo-valorativa, operacional, postulativa y metacrítica,⁸³ están presentes en estos tres textos sobre creadores de diferentes épocas.

Las ideas del autor de *A pe(n)sar de todo* sobre la crítica literaria, tan diáfananamente expresadas en los distintos trabajos publicados sobre ese tema —merecedores de un estudio aparte—, abordan también otros problemas como el rigor, la dedicación, la honradez intelectual y los valores éticos demandados por este quehacer. Al mismo tiempo, esta labor es concebida por él «como crítica de la *cultura literaria* en su conjunto y no exclusivamente de las obras literarias»,⁸⁴ con lo cual incluye en ese complejo universo distintos fenómenos relacionados con la institución de la literatura —la difusión de las obras, las condiciones sociales de la escritura, los problemas de recepción, el complejo tema de la lectura y otros. En su opinión, el crítico «está en la obligación de ocuparse también de esa mediación sociológica entre las obras literarias y el resto de la vida social».⁸⁵ Estas reflexiones lo

83 Aquí el autor suscribe las funciones esenciales de la crítica señaladas por el teórico polaco Janusz Slawinski. Ver Desiderio Navarro: «Premisas y dificultades para una crítica literaria científica», en *Cultura y marxismo. Problemas y polémicas*, ed. cit., p. 373.

84 Desiderio Navarro: «La crítica literaria: también una cuestión moral», en *Cultura y marxismo. Problemas y polémicas*, p. 427.

85 *Ibid.*, p. 428.

llevan a considerar la necesidad del «establecimiento de una tradición nacional cubana en lo que toca a la concepción de la naturaleza, el papel y el puesto de la crítica literaria respecto de las demás actividades de la vida literaria, cultural y social». ⁸⁶ A ese proyecto –digamos también que a ese sueño–, ha dedicado ingentes esfuerzos que, como es sabido, rebasan el plano de la escritura.

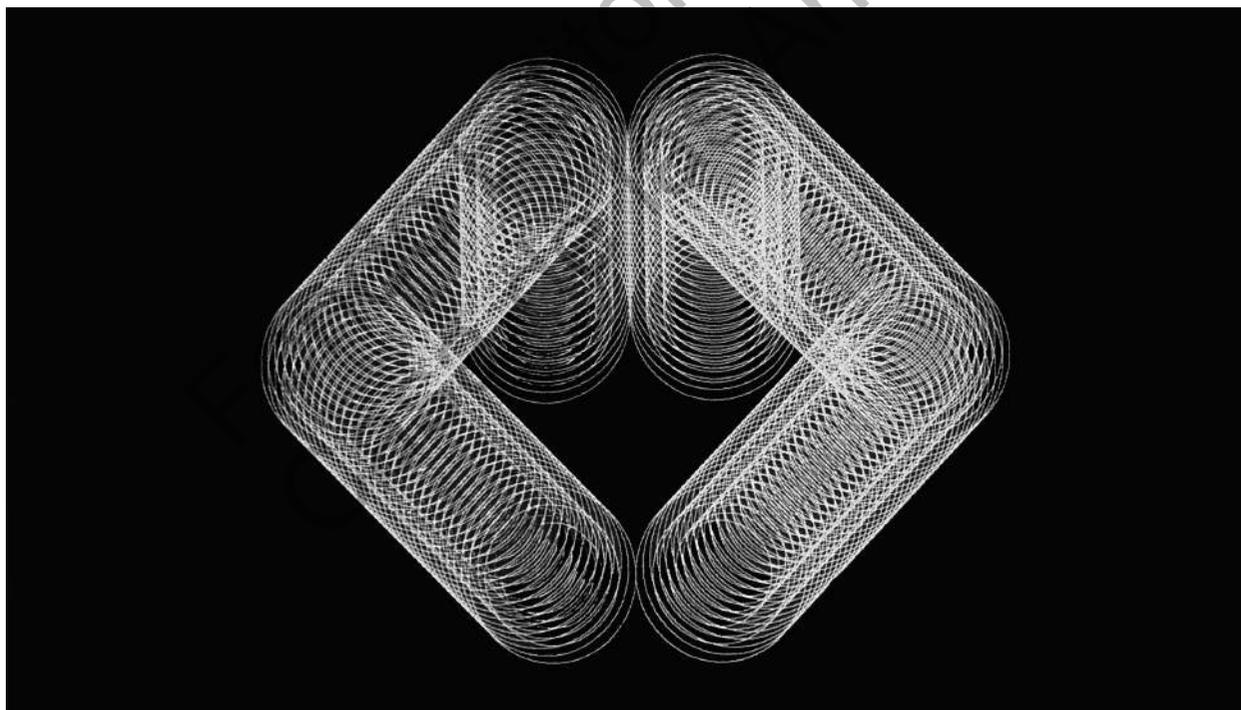
En una carta del «jueves 28 de febrero de 1985», Luis Rogelio Nogueras le escribe al «Soñar Desiférreo Navajo» sobre

⁸⁶ Desiderio Navarro: *A pe(n)sar de todo*, p. 123.

tus infaticables trabados en pro de un mayor rigor céntrico (es decir, contra la cienfria lateraria de diantres para afuera). Hay mochos charlatintas en nuestra críptica litegraria pero contra ellos tú, cual nuevo Don Cojones de la Marcha, te lanzas con tu afialada pluma. ⁸⁷

Esa «afialada pluma», dura como el hierro, que marcha, vuela y corta, pero que también sueña, lucha y no desmaya, ha escrito una de las páginas más admirables de la cultura cubana. 

⁸⁷ Ver *La Gaceta de Cuba*, La Habana, No. 5, septiembre-octubre de 2017, p. 14.



EDUARDO MAC. ENTYRE (Argentina): Sin título, 1969. Dibujo generado por computadora IBM 1130 e impreso en *plotter* IBM 1627. Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires. 295 x 445 mm

JORGE BOCCANERA

El jardinero de Paumanok

A Walt Whitman

*M*ontado en el instinto de la rueda
 llega el jardinero de Paumanok.
 Con los hospitalarios, los osados,
 con los cuatro caballos que tiran de su almita robusta.
 Alarde del tambor en la sangre resuelta.
 Sombrero de ala ancha.

Todos comemos de su mano.

*El silbido del afilador tajea la amorosa carne de la mañana,
 presagia al nómada, al vociferante del cafetín que invita
 otra vuelta de grapa.*

*Y el poema a zancadas con su respiración interrogante:
 «¿Quién desea caminar conmigo?».*

*Las chispas de su lengua dan cópulas furiosas.
 En sus estanterías se abrazan el verbo plácido y la onomatopeya,
 la turbulencia, la urraca azul con su graznido
 y las alas de musgo de los muertos,
 la jerga indómita y veintiocho mozotes bañándose en el río.*

Y todos comemos de su mano.

*«Aprendiz del ingenuo, maestro del astuto»,
 el jardinero de Paumanok*

*asomó un día al puerto vestido de overol, pañuelo al cuello
y bigote de foca.
Yo era una edad muy breve que calzaba preguntas inmensas.
Me regaló un puñado de bolitas,
dentro de cada una vibraba una gota de plomo, unos labios
granates, la guadaña en el ojo de un gato y una flor boquiabierta.
¿Qué otra cosa es la infancia que un pez de plata centelleando
al centro de un mundo difunto?*

*Entraba a la peluquería de mi abuelo Santiago con sus crenchas
(mi abuelo resoplaba por lo bajo).
Nunca se recortó la cabellera.
Colgaba la sonrisa en el espejo, elegía una silla, se dormía
(no roncaba, lo suyo era retumbo).
Se soñaba escalando los cerros jaspeados de La Quiaca,
tocando una marimba en Masatepe,
respirando el incienso de la iglesita de San Juan Chamula
y a veces, que moría abrazado a su imaginación.*

*Ya viene el enfermero de campaña
–lavativas, raciones de comida, lampazo al piso y orinales, solución
/ mercurial, auxilios, bálsamos–.
Lo vi repartir correspondencia entre los náufragos, cerrar
los ojos de los obreros tirados en el muelle en aquella
matanza de 1907.*

*Llevaba el corazón clavado en una estaca.
Me acariciaba la cabeza.*

Y todos comemos de su mano.

*Junto a lo desbocado, el dulce aprecio, llega el maestro de canto,
el compañero de la obrera del Rhin, del minero de Oruro, del pescador
/ de White,
de aquellos indios sauks que un día despertaron en el aire
(les habían robado la tierra debajo de los pies) y nunca se
rindieron
El gran jefe Halcón Negro plantó árboles de dignidad en la
Conciencia,*

y el jardinero junto al fuego dijo: «Cada quien canta lo que le corresponde».

Lo vi muy cerca de aquella cabra atada a la cruz negra que le saliera al paso a Apollinaire y lo dejara hablando solo.

Lo vi con «los escarabajos que arrastran su bola de estiércol», con los que hunden su lengua en corazones limpios.

Lo vi entre forasteros, victroleras, peones de estiba, changarines, lo vi entre marineros, feriantes y payasos de circo.

Escuché bien clarito cuando dijo: «Si no estoy en un sitio, búscame en otro, te estaré esperando».

Y todos comíamos de su mano.

Su corpulencia anclaba en aquel largo mostrador de estaño y deshilaba historias, las escuché, lo juro.

Las palabras trotaban sobre verdes praderas con la fuerza del agua que redondea las piedras y crujía en la leña la aventura.

En la misma balanza iban la muerte y la fecundación.

Sus iniciales van bordadas en el pañuelo de Vallejo, en los cuatro sombreros de Pessoa, en los bastones de palo de Coronel Urtecho, el corbatín de Pound.

Ya llega el jardinero de Paumanok.

Toda su humanidad entra resuelta en los viejos zapatos que le pintó Van Gogh. ©

Árboles en la noche

Pocos días después de la muerte de mi abuela me encontré revolviendo entre sus pertenencias. No sabía bien qué buscaba, pero sí que mucho de lo que conservaban aquellas cajas forradas con papel de regalo eran libros y revistas que habían sido míos y que en sucesivas mudanzas terminé por confiarle, para que los atesorara junto a juguetes, cartas y pequeñas reliquias.

Separé un par de playmobils, sacudí el polvo que habían juntado los doce tomos de la enciclopedia *Ciencias Naturales* y empecé a revisar una pila de historietas de los Pitufos y el Pato Donald. Era cuestión de quedarme con las que recordara mejor, pensé, y apareció por ahí la saga *La dinastía de los patos*, que reimaginaba la historia de Donald y el Tío Rico a lo largo de los siglos. La colección no estaba ordenada, de modo que tuve que buscar con atención para separar las revistas que incluían capítulos de esa historia, y fue así que di, casi en el fondo de su caja, con una carpeta pequeña, de color azul oscuro, no muy vieja a juzgar por el estado de la cartulina y los elásticos. Todo aquello olía a lana, a barniz, a hojas secas y prensadas y, me pareció, a las espirales para los mosquitos y las flores de perfume amargo que mi abuela hacía crecer en su jardín de la casita de veraneo en Pinamar. Era su olor, el de ella, y sin duda eso, a la manera primitiva e irracional del olfato, persuadía más y mejor a mi memoria que todas las fotografías que se me habían abalanzado desde el velorio. Imaginé que la carpeta contendría otros tantos papeles de mi infancia: carnés del colegio o alguno de los cuentos e historietas que yo había escrito y dibujado entre mis seis y nueve años. Pero lo que encontré me sorprendió:

eran partituras, en su mayoría fotocopias, cuidadosamente dobladas para adaptarse al tamaño de la carpeta, y también hojas sueltas, quebradizas y amarillentas, del viejo tratado de solfeo con el que había estudiado en mis años de alumno de piano.

Mi abuela había sido la principal promotora de aquellas clases; llegué a estudiar cinco años, pero pronto olvidé todo menos los rudimentos. A mi padre le gustaba compararme con un robot: en los exámenes me sentaba ante el teclado y no hacía sino esforzarme por huir de la pieza, por despacharla a toda velocidad y sin rastro alguno de emotividad o expresión. Finalmente, después de que me «recibiera» de profesor de solfeo (el mojón de los primeros cinco años), estuvimos de acuerdo en que dejara las clases; ya era un adolescente, además, fan de los Redondos y los Rolling Stones, y pronto movilicé los pocos conocimientos adquiridos y el poquísimoo oído desarrollado para aprender guitarra por mi cuenta.

De esa época retuve más bien el recuerdo de las callecitas del barrio Atahualpa, el de los otros niños y niñas en los exámenes y el de una compañera de clase, muy delicada, alta, flaca y de rulos, a la que copiaba los gestos escrupulosos que hacía al solfear. Mi abuela, sin embargo, se había aferrado a todas aquellas páginas abandonadas, a quién sabe qué promesa jamás cumplida. Sentí la culpa inevitable, la lástima, y seguí buscando. Fue entonces cuando apareció. Al principio lo tomé por un error; ese dibujo sin duda pertenecía a las otras carpetas y cajas donde mi abuela había guardado las historietas y mis numerosos intentos de ilustrar el *Quijote*, las novelas de Verne y *Las mil y una noches*. Se habría traspapelado quién sabe cuándo y terminado allí. No era del todo comprensible, además, así que lo atribuí a una edad temprana, mis cuatro o cinco años quizá, pero después miré con más atención y apareció el recuerdo: no el de haberlo dibujado sino el de haberlo repasado, repensado, escondido con vergüenza y eventualmente perdido. Lo había hecho a los once, sabía, durante mi segundo año de piano y solfeo, y representaba, hasta donde pude recordar, el jardín de la casa que había justo enfrente de la de mi profesora de piano. Eran trazos torpes, pero dejaban entrever una dedicación, un esfuerzo sobre los detalles que no aparece en otros dibujos de mi infancia o adolescencia.

Lo representado en el centro del dibujo era irreconocible; podía ser apenas un conjunto de rayones, una maraña de líneas verdes y negras. Pero una segunda mirada revelaba que cada convulsión del trazo era deliberada. Que cada nudo del dibujo había querido *copiar* algo de la realidad (o la memoria). Quizá podían rastrearse también las correcciones, las enmiendas, los agregados y los borrones.

Así, con mis manos temblando y el aliento plantándose en el fondo de mis pulmones, fue como *recordé*.

Yo estaba tocando el timbre de la casa de mi profesora de piano. No sé cuántas veces habré insistido, pero pronto quedó claro que no había nadie. Aquello era inusual: nunca había tenido que esperar, nunca había tocado el timbre más de una vez, así que debí pensar que le había pasado algo, que una emergencia la había sacado de su casa. Mi profesora era viuda y vivía con sus dos hijas. La mayor

me llevaba ocho años; yo la veía siempre a través de la ventana de su cuarto, que daba al fondo de la casa, y jamás intercambiamos más que un saludo. Mi profesora solía rezongarla por esa antipatía; la instaba a salir del cuarto, a «tomar aire», a bajarle el volumen a la música, a dejar «todos esos libros». La otra hija, que tenía apenas un par de años más que yo, era delgada, rubia y, en mis últimos años de alumno de su madre, se convirtió en el mayor interés a la hora de asistir a las clases. Ahora mi memoria ha exagerado algunos rasgos y la hermana mayor se me aparece maciza, grisácea, gorda y alta, de ojos saltones, ojeras marcadas y una papada batracia, mientras que a la menor la evoco voluptuosa y seductora, e incluso aparece la imagen repetida (como si eso hubiese pasado muchísimas veces) de encontrarla en el fondo de su casa besándose con algún pibe, él con los ojos cerrados y en trance, ella con los ojos abiertos y clavados en mí.

No era mucho más lo que sabía de aquellas chicas o de mi profesora. Tanto mi abuelo como mi padre, por su parte, habían sacado algunas conclusiones en base a lo observado al momento de acompañarme en los exámenes, cosas como las calcomanías de Wilson Ferreira en las ventanas y otros asuntos inevitablemente políticos que no me importaban (eran más interesantes los numerosos adornos de mal gusto dispuestos en las paredes, en las credencias, las mesas ratonas y los estantes: estatuillas de ángeles, parejas de pastores, quijotes, victorias de samotracia, venus, duendes, reproducciones del santo sudario, imágenes del sagrado corazón) pero que para ellos, colorados fanáticos, eran casi tan terribles como (o más terribles que) si hubiesen dado con una materia que llevara pegada una bandera del Frente Amplio o una bandera con una hoz y un martillo.

Supongo que mi abuelo me había llevado en auto, que estaba apurado por algo que tenía que hacer y que por eso se puso en marcha apenas bajé. De otro modo se habría quedado conmigo, esperando, y habríamos vuelto a casa después de cinco minutos de timbrazos; esa noche, pasado su despotri- que contra mi profesora y la persistente defensa por parte de mi abuela, yo habría visto televisión y jugado con mi TK-95, cenado, leído y nada más que lo de siempre. Pero no fue así. Estaba solo, así que no me fui, quizá porque esperaba que mi profesora llegara en algún momento o porque era tan inusual que recorriera solo las cuadras hacia mi casa que no terminaba de animarme y atinaba apenas a esperar que llegaran a buscarme, incluso si eso implicaba pasar una hora sentado en el murito de la casa o en el cordón de la vereda.

Escuché que me llamaban por mi nombre. Era más bien una pregunta, ¿Federico?, y después la voz insistió.

—¿Vos sos Federico, el nieto de Clara?

Yo estaba sentado de espaldas a la calle, y cuando me di vuelta encontré a un hombre de la edad de mi abuelo. Estaba hablándome desde la casa de enfrente; me levanté y, sin llegar a cruzar, le dije que sí.

—¿Estás esperando a Mariela? Tuvo que salir de apuro; me dejó dicho que pidiera disculpas a los gurises... vos sos el único que vino...

No sé qué cara habré puesto, pero el hombre pareció preocuparse.

—Vení, ¿querés una cocoa? ¿Un café con leche? Llamo a tu abuela y te pasan a buscar.

Le dije que sí, que gracias, y crucé. Si bien pasaba por esa cuadra dos veces a la semana, en muy pocas ocasiones me había fijado en las casas vecinas; esa en particular, además, me había parecido siempre especialmente anodina, quizá por su jardín sin plantas y su muro alto y enrejado. Aunque, a la vez, esas características –junto a la ventana enorme y circular, muy ornamentada– también debían hacerla más llamativa. Es posible, entonces, que ciertos atributos terminaran por cancelarse mutuamente: las superficies grises, el techo bajo y la fachada rectangular compensaban la ventana *art nouveau*, del mismo modo que las rejas altas y negras retrocedían empujadas por un portón sin atributos y el vacío del jardín.

Eso es el marco del dibujo. Están la fachada, la reja, la ventana circular y el portón, que dibujé abierto. Hay un intento de remedar la decoración alrededor de la ventana, así que aparecen arabescos y volutas; pero lo más importante está en el jardín: esa ausencia de plantas que puedo recordar desaparece ante una especie de arbusto, palma o árbol bananero, lleno de cactus, aloes y helechos o, mejor, cosas que parecen cactus, aloes y helechos, así como también una enredadera densa que cubre buena parte de la fachada, rodea y enmarca la ventana y parece manar de la puerta y desembocar en la cosa principal, la maraña del primer plano.

Terminé por guardar el dibujo junto a las revistas de Disney y los tomos de la enciclopedia. Mi abuela había vivido sus últimos años junto a mis padres, en un cuarto pequeño, y llevarme aquellas cosas a mi propio apartamento me pareció una suerte de saqueo a una tumba ya vaciada. Pero a la vez eran o habían sido *mis* revistas, mis libros, mis recuerdos. Esa noche guardé la enciclopedia y las historietas en mis estanterías y me quedé un rato contemplando el dibujo. Había algo llamativo, me pareció, que iba más allá de la rareza de los trazos; era como si insistiera ese rastro de determinación, digamos: las marcas de un esfuerzo por copiar cierta realidad que no quedaba agotada en la representación.

Si bien el proceso de memoria involuntaria quedó inaugurado por la visión del dibujo, fue en los días y semanas siguientes que alcanzó su máximo, y un papel fundamental lo jugaron los sueños. Así, esa misma noche me vi ante aquella casa, no como la había recordado en el cuarto de mi abuela, sino como aparecía en el dibujo, poblada por su multitud vegetal. Pero en el sueño mis carencias infantiles como dibujante quedaban superadas y yo percibía aquello como lo que en verdad era: no un árbol, no una planta, ni siquiera un conjunto de plantas, sino una criatura que pertenecía a otro orden de cosas. En el sueño –en el primero de ellos y en los que siguieron, noche tras noche– yo simplemente me quedaba allí, contemplándola y tratando de dar cuenta de las formas que se estremecían en su confusión, como si buscara caras o animales en las nubes arrasadas por el viento.

Lo más extraño, por supuesto, era que me tomara aquella irrupción con naturalidad.

Pero hay más: con el tiempo terminé por sentir que había empezado a confundir esos sueños con mi pasado real. Yo había vivido esa situación, creía recordar, la de cruzar la calle, acercarme a la casa y ser maravillado o atrapado por aquella criatura, pero también alcanzaba a entender que algo había

cambiado, que *antes* esos recuerdos no existían. Era como si hubiese dado con una memoria reprimida, quizá, o como si de pronto estuviese alterando mi pasado o, mejor dicho, lo que había entendido como *mi pasado* durante demasiado tiempo. Y eso, naturalmente, requería una causa. Había que concluir, llegué a pensar (y en una primera instancia lo aventurado de la conclusión debe entenderse como un signo de lo profundamente *alterado* que había quedado tras el hallazgo del dibujo y el recuerdo), que en la media hora o poco más que pasé en la casa frente a la de mi profesora algo obró en mi mente y encerró una percepción específica en una cápsula cuyo contenido –guardado, encerrado, dispuesto al mecanismo de su liberación como una bomba de efecto retardado o, acaso, una semilla o espora de largo ciclo vital– recién emergió treinta años más tarde, gracias al dibujo que encontré entre las cosas de mi abuela muerta.

Además me descubría rememorando aquella tarde a todo momento, hasta el punto de empezar a sentirme más y más separado de mi vida cotidiana, de mi trabajo, mi hija y mi esposa. Terminé por consultar a mi madre: la visité una noche sin previo aviso y le pregunté qué podía contarme de una pareja que vivía frente a lo de mi profesora de piano y que conocían –o decían conocer– a mi abuela. Contra lo que esperaba la respuesta apareció de inmediato. Mi madre había caído en un círculo vicioso de culpa e idealización de mi abuela, de modo que cualquier pretexto le venía a las mil maravillas para desahogarse en larguísimas invectivas contra ciertas personas que de pronto habían atraído y acaparado todos los adjetivos negativos con los que mi madre habría descrito a la suya meses atrás, como si ese procedimiento fuese la única manera que encontraba aceptable de elogiar a mi abuela, de dar con una luz favorable que le moldeara mejor los límites y le permitiera saltarse todo el odio de su vida. Así, supe que aquella familia había abusado varias veces de la confianza de mi abuela, que la esposa de aquel hombre que me había hecho pasar e invitado con café con leche «se había criado» con mi abuela y la había perjudicado de varias maneras, ninguna de ellas especificada. Y agregó que nunca había quedado claro a qué se dedicaba el hombre, que sin duda había algo ilegal escondido tras la fachada de aquella casa, que hubo «épocas enteras» en que «no se sabía por dónde andaba» y que después aparecían rumores de viajes a Brasil («a la selva»), a Perú y a Bolivia, y que el hijo de la pareja se había vuelto loco y/o había sufrido una sobredosis y llevaba años internado en un psiquiátrico.

–¿Pero viven?

–Tu abuela se enteró de que el hombre murió. Al año que nos mudáramos, creo que fue. Pero ella vive: hierba mala nunca muere.

Sentí que ciertos pliegues del dolor de mi madre amplificaban habladurías mezquinas y me retiré de la conversación, pero algo se había purgado y podía pensar con mayor claridad. No había otra alternativa: debía volver al barrio y buscar la casa.

Esa claridad reconquistada me permitió también dedicarme mejor a las otras cosas de mi vida, así que me fijé la visita para la semana siguiente. Y esa noche el sueño regresó: yo estaba ante la criatura, pero ahora no era en el jardín de aquella casa sino en el living, en lo que yo, en el sueño y después, ya en la vigilia, recordé como el living de la casa, pegado a la cocina, con su mesa cubierta por un

mantel de hule, sus alacenas, su heladera pintada de un tono oscuro de turquesa. Recordé también cómodas y estanterías, y por todas partes había recuerdos de viajes, figuras de yeso ataviadas con trajes típicos de esos que había mencionado mi madre y otros tantos, acaso Cuba, México, algún país africano. Y la criatura, más pequeña, extendía sus zarcillos o tentáculos desde una puerta; en el sueño yo preguntaba qué puerta era esa y la mujer me decía *la del cuarto del nene*.

El parecido de la criatura que había visto en ese sueño con la que aparecía en mi dibujo era asombroso, casi tanto como si hubiese soñado con sus trazos de lápiz y sus resaltados con *drypen* y rellenos de crayola. Pero había algo más, algo que trascendía la noción de haber soñado meramente con un dibujo. Así, cuando desperté salté de la cama y me metí en el baño, donde procedí a mirarme al espejo. Era yo, pensé, como si necesitara tocarme y repasar mis primeras arrugas, mi calvicie incipiente y las canas en mis patillas para obtener una sensación de continuidad, un proceso único entre aquel niño que practicaba en el piano y yo. Era como si estuviera dibujándome, fijándome a un papel que se me antojaba más real que el mundo al que había emergido de aquel sueño. Y después de un rato de ese proceso, después de asegurarle a mi esposa que me sentía bien, en voz baja para no despertar a la niña, terminé de recordar. Había entrado a la casa y pedido una cocoa. Fría, agregué, y la mujer me ofreció una bandeja con bizcochos miniatura. Me preguntaron por las lecciones de piano, qué tocaba, qué tan fácil me salía, si no prefería tocar la guitarra; quisieron saber qué miraba en la TV y cómo estaba mi abuela, si mi abuelo seguía arreglando televisores y si tenía todavía su trabajo en la Intendencia. Preguntaron por mi tío y su vida en España, por mi tío abuelo en Melilla, y si mi padre se llamaba Roberto, Rodolfo, Romualdo o Ramón. Contesté a todo con paciencia, como el pibe bien educado que me habían hecho, y de pronto escuché un ruido, un chirrido breve, casi un chasquido, seguido por una bocanada de olor vegetal, olor a monte, al agua verde y estancada de una laguna en medio de un bosque, al mohó en una pared, a la pinocha sucia y podrida compactada capa tras capa en el piso de una casa abandonada en algún balneario, a hojas de laurel, a yerba, a marcela y carqueja en el té de mi abuela en Pinamar. Y miré. De una puerta entreabierta manaba una cosa, manaba mi dibujo o, mejor, algo que ahora solo puedo ver como mi dibujo: porque la verdadera visión nunca pudo tener una sustancia. Se me apareció como el espacio que se abisma alrededor de los árboles por la noche: algo que no supe discriminar como único o múltiple, como fondo o figura, como animado o mineral, como animal o vegetal; quizá era un proceso, una deriva en cierta serie de cualidades y no tanto una *cosa*; es, en todo caso, un laberinto de ideas, ideas que reclaman la máscara de mi dibujo para aparecerse en la imaginación que se impone visual, en el recuerdo automático, involuntario que me asaltó en el baño.

Ahí aparece el terror. En el recuerdo de ese momento, de esa entrada o irrupción, solo quiero retroceder, replegarme, achicarme lo más posible, cosa de ser oculto por la pata de una mesa o una silla en un rincón, de perderme en un zócalo, de estar tan lejos que no haya manera alguna de volver. Eso que aparece no solo es más que yo sino que quiere ser más que yo y debe agrandarse a mi costa, nutrirse de mí, pero el proceso arroja una conciencia y un dolor, y puedo verme defendiéndome, cubriéndome, anudándome en piel como una pupa.

Después el hombre se levantó de su lugar y la mujer también. Hicieron algo, no recuerdo qué, y la cosa desapareció.

Quizá pasó algo más (sin duda hay un tiempo perdido) pero mi recuerdo siguiente es el de una serie de palabras y un espacio creciente alrededor de ellas, un escenario que va recomponiéndose; el hombre me explica algo mientras tomo otra bebida, ya no la cocoa sino un té, una infusión de hierbas que a su manera saben al olor que había invadido el living.

–Te vas a olvidar, por un tiempo te vas a olvidar, no ahora todavía, no del todo, pero en unas horas no te vas a acordar de nada. Y no te va a pasar nada. Quedate tranquilo, botija, no te va a pasar nada.

Mi abuelo apareció al poco rato, nervioso y apurado. Agradeció a la pareja con pocas palabras y me condujo al auto; yo no decía nada, ni dije nada a lo largo del viaje o ya en casa. Tomé una hoja en mi cuarto y empecé a dibujar.

Fue después que olvidé.

En el baño el recuerdo trajo consigo una ola de alegría y alivio. Me pareció entender: el hombre me había dado una medicina y yo había podido olvidar gracias a aquella infusión. Eso, sentía, era cierto, era *así*, pero también debió operar *algo más*. Otra faceta de esa cura, la única manera de entender que aquel terror cruentísimo –que bien pudo, por su mera intensidad, difundirse a través de los capilares de mi vida entera y contaminarlo todo– pudiera estar guardado, que ni siquiera entonces, en el baño, pudiera dañarme desde el recuerdo y, por el contrario, apareciese rodeado de algo muy parecido a la felicidad.

No le conté a mi mujer ni tampoco a mi madre. El día que me había propuesto visitar aquella cuadra dejé el auto y tomé aquel mismo ómnibus, el 158, como si de esa manera acaso ingenua el recuerdo que quería terminar de comprender pudiese adquirir una definición mejor. Llevaba el dibujo, doblado cuidadosamente y en el bolsillo interno de mi saco. Me bajé en Burgues y Carmelo, caminé hasta Ramón Estomba, como había hecho tantas veces a la hora de mis clases de piano, y recorrí las cuadras pensando en aquella pareja, en aquel hijo enloquecido y en los viajes hacia lugares ante todo inverosímiles. Había una historia allí, pero ya nadie sabría ofrecerme su verdad última.

Pronto me encontré ante la casa. No había cambiado, nada esencial al menos, pero estaba notoriamente abandonada, con las paredes más sucias, algunos cables caídos y el jardín cubierto de basura, escombros y hojas secas.

El portón estaba abierto. Me metí en el jardín y caminé hasta la puerta. Traté de abrirla, pero no pude. Noté entonces que la ventana, aquella ventana redonda con sus volutas *art nouveau*, parecía carcomida desde adentro, y pensé en el túnel de un gusano.

No había nada que hacer. Salí a la vereda; enfrente estaba la casa de mi profesora de piano y, por un momento, pensé que acaso era buena idea tocar aquel timbre una vez más, entrar por el portón lateral, caminar debajo de la parra, rodear la casa por el fondo, entrar a la cocina y pasar a la sala, oscura casi siempre y dominada por el perfume del piano y la suavidad de sus teclas y su madera. Pero

me arrepentí antes de dar el primer paso. No sabía qué había sido de mi profesora, después de todo. Quizá había muerto o enfermado, o no sería capaz de recordarme. Había tenido quién sabe cuántos alumnos y yo no había sido ni por asomo el mejor.

Entonces noté que alguien me hacía señas desde una ventana. Y lo primero que pensé fue que no recordaba esa ventana, que debía haber sido agregada en una reforma posterior. Estaba enrejada, además, pero aun así dejaba ver una habitación cargada de libros y objetos que no pude identificar a la distancia. Una mujer había corrido las cortinas y agitaba su mano saludándome o tratando de llamar mi atención. Miré con más atención antes de moverme; parecía algo mayor que yo, rubia y de piel muy blanca. Me pareció que la reconocía: era o debía ser una de las hijas de mi profesora, pero a esa distancia no lograba determinar si se trataba de la mayor o de la menor. Así que crucé. La mujer me hizo un gesto demasiado rápido y desapareció, pero no tardó en salir al frente de la casa. Había abierto la puerta principal, esa por la que yo había entrado una vez nada más, la primera, cuando mi abuela me inscribió en las clases.

Me llamó.

–Usted fue alumno de mi madre, ¿verdad? –dijo.

Asentí.

–Federico... usted es Federico. Está igual, está ahí...

Y me dijo su nombre, pero no supe si era el de la mayor o el de la menor. La mujer con la que hablaba podía perfectamente haber sido una fusión del cuerpo de las dos o, mejor, de mis recuerdos. De todos los errores en mis recuerdos.

–Pase, pase...

Entré. Me pareció que las habitaciones habían cambiado de lugar o que la casa había caído en manos de otra familia. Los adornos kitsch habían desaparecido y todo parecía abandonado o, mejor, reconquistado recientemente pero en un proceso que aún no había terminado, como si esa mujer con la que hablaba hubiese tomado posesión de la casa de su madre hacía poco tiempo y empezado a restaurar la casa de sus recuerdos.

–Lo vi... te vi enfrente... un rato, vi que quisiste entrar.

–Sí, quería saber qué había sido. En qué están. Los dueños de la casa, porque hace años que...

Me interrumpió:

–No hay nadie. Doña Mariana murió en 2009, estaba internada. Don Miguel hace más, en 2002. Y de Sebastián no se sabe.

–Yo ni siquiera sabía sus nombres –dije–, lo mío es... bueno, más complicado.

Ella debió interpretar el movimiento que hice para acomodarme como una señal de que quería levantarme e irme. Alargó una mano, como para detenerme y me miró a los ojos.

–¿Vos lo viste, no? Se nota que sí... que lo estás recién ahora recordando. Está ahí. Por eso viniste.

–¿Que vi qué?

–No hace falta, me doy cuenta de que sí. Todos lo vimos. No hace falta negar ni decir. Está ahí.

–Yo no sé nada. No sé más que lo que recordé, y eso hace días nada más.

No supe qué más decir, me quedé callado un momento y de pronto le pedí que me contara.

Habló como si hacerlo le doliera y le diera placer a la vez; dijo que había recordado primero en sus sueños, en los sueños de toda su vida, en los sueños de su hermana. Las imaginé –no, las *vi*– por las noches, sentadas una frente a la otra, al borde de sus camas o en el piso, y una le cuenta sus sueños a la otra y la otra los corrige, le señala qué recordó bien y qué recordó mal, los completa, los enmienda, y el proceso empieza una vez más. Debí haber estado ahí, pensé, buscando esos residuos. Porque ellas recordaban más que yo; habían visto eso mismo que yo había visto, en la casa de enfrente, pero ese olvido que me otorgó el hombre no había operado de la misma manera en ellas. Si había sido la bebida, el efecto no llegó a ser tan fuerte, y año tras año empezaron a soñar, quizá en ciclos, en retornos y dispersiones, momentos en que los sueños aparecían todas las noches y se espesaban en pesadillas y después desiertos en que apenas se aparecía la rendija de una puerta o un zarcillo o una enredadera.

Supe también que la otra hermana estaba internada en un psiquiátrico de Argentina, que había sufrido una crisis depresiva con delirios persecutorios, que había contado todo cuando el recuerdo completo se le impuso. Habían tratado de entrar, también, cuando la casa quedó vacía, pero ya no había nada allí. Y sabían. Sabían que el hombre había traído aquella criatura de alguno de sus viajes y que después había viajado buscando la cura; sabían que el hijo de la pareja fue el primero en enloquecer, que el hombre había dado con una preparación que hacía retroceder los efectos y los disolvía en la memoria, pero que jamás logró curar a su hijo y que incluso para su mujer fue demasiado tarde.

–Como mi hermana –concluyó.

–¿Y hay otros niños... en la cuadra, en el barrio, que...?

No me respondió. Saqué el dibujo del bolsillo, lo desplegué y se lo mostré.

–Esto es lo que vi –dije–, lo que vengo soñando.

Lo miró, me pareció que sin interés.

–Con mi hermana llegamos a pensar que era un extraterrestre. Creíamos que don Miguel lo había traído. Sabiendo lo que era. Una larva. O algo que vino en las cosas que coleccionaba. Y ahí al principio no sabía. Nunca supimos bien. Yo creo que lo que nos curó, o lo que nos ayudó tantos años, no fue el té que nos dio sino las palabras que nos dijo. Yo no las recuerdo y mi hermana tampoco, por más que hace fuerza, pero algo nos dijo. La cosa también nos decía algo, pero lo que nos dijo don Miguel fue como convencernos de no escuchar, de no hacer caso... Pero está todo ahí.

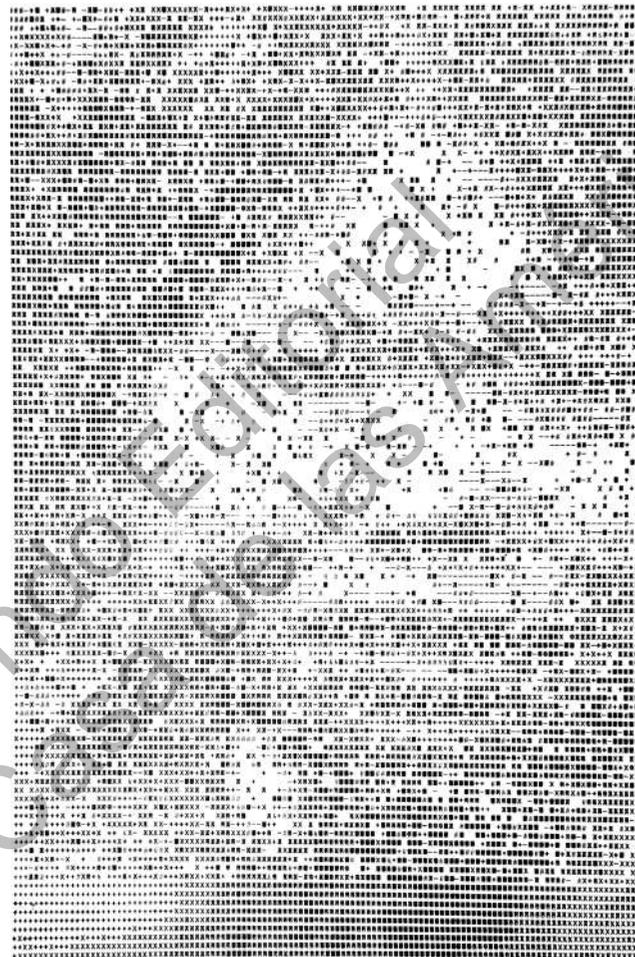
Me devolvió el dibujo y se quedó en silencio. Debí pensar que yo no tenía manera de creerle, que aquello me superaba, que todavía necesitaba tiempo. Me miró como si esperara más de mí o quizá como si no se decidiese a decirme algo más, y volví a preguntarme si era la mayor o la menor, como si por alguna razón eso fuera lo importante.

Se me ocurrió que acaso debía perder el dibujo, dejarlo allí, sobre una silla, sobre una repisa. O hacerlo una bola y arrojarlo al frente de la casa abandonada o a alguna boca de tormenta en aquella callecita empedrada del barrio Atahualpa.

Pero preferí doblarlo y guardarlo una vez más.

La hija de mi profesora había abierto la puerta. De pronto entró el ruido de la calle, me pareció que los gritos y risas y puteadas de un grupito de niños que jugaban a la pelota.

No miré hacia atrás, pero la hija de mi profesora estaba hablando. Decía algo que no entendí o no quise entender. Y me fui. 



WALDEMAR CORDEIRO (Brasil): *A mulher que não é B.B (La mujer que no es B.B)*, 1971. Dibujo generado a partir de algoritmo cibernético. 450 x 300 mm

Alvarado se llama este dolor*

A los padres de Karol Alvarado, a sus hermanos.

*Razones me das para desquererte, San Pedro Sula.
Razones que ahora llegan con nombre y apellido:
Karol Alvarado se llama este dolor.*

*Se levantó a la hora de la bala cuando entraste enloquecida,
ciudad, huyendo de ti misma, perseguida por la sangre
y la codicia. Mal armada venías a enfrentarte a esta muchacha
que solo vino a sentarse con amigos, reírse con amigos,
tener la edad que se debe tener a los veinticinco años.
No se levantó a saludarte, no quería el desamor de ese pie
de foto que habla de la muchacha que quedó tirada en la puerta
del establecimiento. ¿Quién quiere quedar tirado en la puerta
del establecimiento? ¿Quién quiere quedar sin el zapato
en el pie izquierdo en la puerta del establecimiento?*

*Explicame ese zapato, ciudad. Explicame la tristeza
de ese pie izquierdo, más solo que nunca.
La bala hacía daño en alguna parte del cuerpo
mientras tú, ciudad, descalzabas ese pie y sacabas
el zapato izquierdo de la foto. Estas cosas no se entienden.
Hacia poco tiempo Karol Alvarado, estudiante de medicina,
había cruzado la puerta del establecimiento con sus dos zapatos,
sus veinticinco años, su vida trajinada entre libros y sueños
de muchacha. Pero también hacía poco tiempo el tiempo
de Karol Alvarado había comenzado su cuenta regresiva.*

* Escrito a partir de reportes aparecidos en *El Herald*, *La Prensa* y *Diario Tiempo* de Honduras sobre el asesinato de Karol Alvarado en ajuste de cuentas entre narcotraficantes, en San Pedro Sula, mayo, 2014.

*La bala venía de otros días, de años endurecidos
por el terror salido de las bocas del infierno.
De una Sinaloa vomitadora de sangre y codicia se dice
que vino esta tristeza. Pero qué sabía Karol Alvarado
de las Sinaloas que te aterrorizan, ciudad, de las que vinieron
ese día a dejar sus veinticinco años tirados en la puerta.*

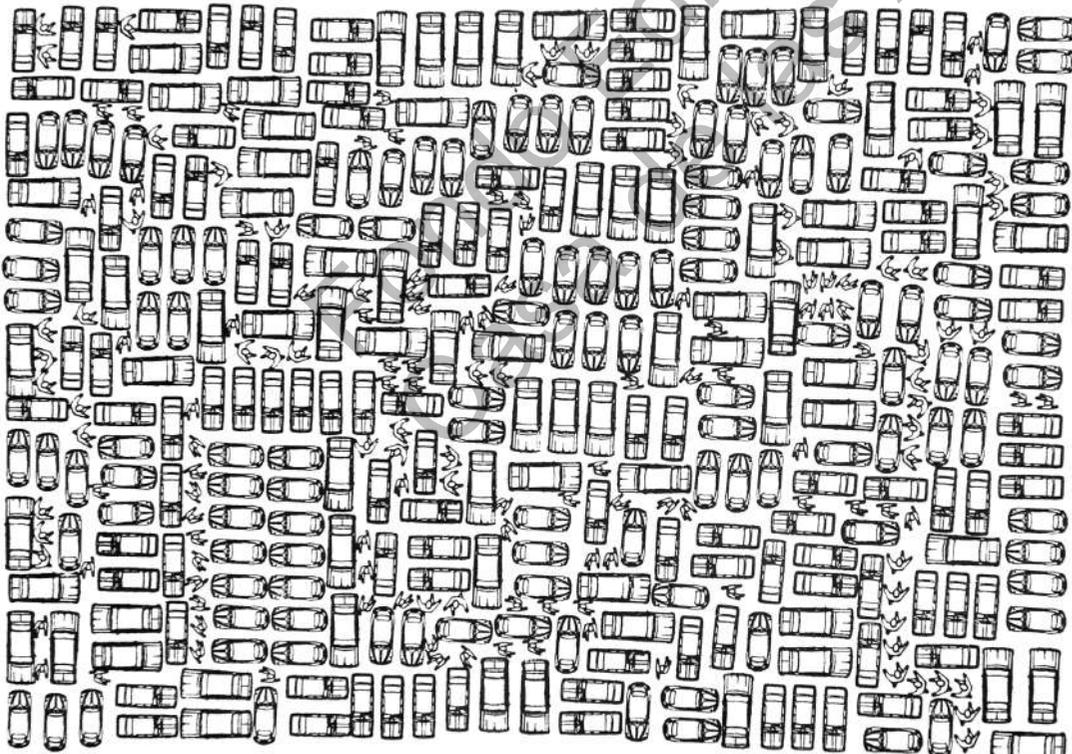
*Yo no quería saber qué arterias rompió esa bala.
No me interesaba que me dijeran por dónde
dejó de ser esta muchacha, alvarada nuestra.
Pero alguien, en su dolor, me lo dice por teléfono
y yo no quiero ese nombre de la arteria destrozada,
quiero a la Karol intacta, con sus miles de arterias,
sus trillones de células. Esa bala, muchachita, le sobra
a su cuerpo. Su madre no le dio jugos y amores por el ombligo
para que usted creciera y fuera mal besada por esa Sinaloa.
Cualquiera puede fabricar balas, pero quién la perfección
de un cuerpo, quién el misterio de un pie desnudo,
quién el prodigio de los diecisiete músculos que usted
necesitaba para reírse en esa tarde con sus amigos.*

*Marco un número y contesta mi hermano, el mayor
de los Alvarado, heredero para siempre de esa bala.
Que está en la morgue, me dice, frente a la puerta
que tantas veces cruzó su hija, estudiante de cuerpos,
futura doctora que ahora está entre amigos, futuros
colegas que ya no serán. Para nombrar en formularios
el rumbo de la bala y devolvérsela cuanto antes al padre
la pasan a la cabeza de la lista; es el favor que le hacen
porque la ciudad les ha traído otras tristezas esta noche.*

*Te disputo esa muchacha, ciudad, y no admito que la reclames
para tus estadísticas; no te valgas de su nombre
para adjudicarte el título de la ciudad más violenta del mundo.
Otras son las estadísticas de esta alvarada: está entre
los seis millones de hojas que le brotan al olmo
en una sola estación, entre las setenta mil especies de coral,*

las veinte mil especies de orquídeas, los ocho millones de veces que un adulto respira al año. Esos son los números de esta muchacha; no la cifra ensangrentada, sino esos milagros que ninguna Sinaloa podría entender.

Cuando se está al otro lado de la bala es muy tarde, ciudad, para comenzar a desquererte; cuando hay muchacha adolorida de por medio; cuando te sobran puertas para dejar tirados tantos veinticinco años. Basta un verbo para desquererte, ciudad, el aborrecible «ultimar», tantas veces masticado por la prensa. Lo conjugaste con Karol Alvarado, quien, reza el titular, fue ultimada. Nada hay al otro lado de ese verbo, esa orilla brutal que detiene vidas a sangre y fuego y las deja en tus malas puertas multiplicadas. En el piso quedó tirada la brutalidad de ese verbo. Mala será para siempre esa puerta aunque vengan a lavar la sangre. La muchacha ya ha salido con su pie descalzo, no está más, comenzó a ser recuerdo, Karol que fue, Alvarado que se llamó. ©



LEÓN FERRARI (Argentina):
Automóviles, 1982.
Xerografía,
260 x 380 mm.
P/A

El pájaro

Día 1

Antes que nada voy a comentar lo que sucede con el pájaro, no vaya a ser que me olvide. El pájaro viene todas las tardes, cuando el sol empieza a ponerse, un sol líquido de queso cheddar, rodeado de nieblas mohosas que brotan de las ramas azules de los pinos muertos. Después de revolotear un rato, el pájaro se posa y picotea los pedazos de carne envenenada que, siguiendo las instrucciones del ente gestor, le dejamos en la tapia para atraerlo. Es un pájaro negro, ni grande ni chico. Con su afilado pico de goma rosada recoge los pedazos de carne y los engulle haciendo gestos exagerados. Mi mujer y yo esperamos a que el veneno haga efecto, o sea, esperamos a que el pájaro se intoxique y muera, pero esto no sucede nunca. El veneno no lo mata: lo hace hablar. Y el pájaro habla con una voz que suena como algo grabado en una cinta muy antigua. Hemos discutido durante horas sobre el origen de esas voces. Porque no es una sola voz. Son muchas voces. Mi mujer ha oído decir que algunos pájaros son capaces de imitar a otros animales y opina que son voces de mucho antes, de otro tiempo, de cuando todavía existían los seres humanos; el canto de este pájaro sería un vestigio, uno de los pocos que aún conservamos, una prueba de que antes de nosotros hubo otra especie parecida, capaz de hablar y de producir pensamientos. Esa especie desapareció misteriosamente del planeta y los científicos no saben cómo interpretar la escasa evidencia disponible. Por eso tampoco sabemos de dónde venimos nosotros, de qué animales descendemos.

Los relojes se reiniciaron en algún momento, dice mi mujer, mirando hacia los pinos muertos, como si supiera algo que los demás no sabemos. Es una supersticiosa.

A mí, en cambio, me da miedo que el pájaro no se muera, que el veneno no haga efecto, como sí ocurre con los demás animales que vienen a nuestro patio. Los folletos del ente gestor en eso son muy enfáticos: el peligro de contagio es muy alto, todo animal debe ser exterminado.

Cuando el pájaro se cansa de hablar, una vez que se ha comido el último pedazo de carne envenenada, alza el vuelo y nuestro bebé llora desde el interior de su capullo de seda azul y roja, donde sigue incubándose. El llanto y la partida del pájaro están sincronizados de algún modo, pero no es posible saber si existe una relación causal o si se trata solo de una coincidencia en el tiempo de dos eventos inconexos.

Ya nos han prometido que nos evacuarán, como hicieron con los primeros. Iremos, si todo sale bien, a un planeta nuevo.

Entretanto, esperamos, sin hacer mayor cosa y somos razonablemente felices. Algunas noches paseamos por el barrio o por el bosque de pinos muertos. De vez en cuando vamos a bailar.

El ente gestor nos dice que nuestra casa será la garantía que nos permitirá tener una vivienda similar en el lugar donde nos realojen.

Las leyes de propiedad en eso son estrictas.

Día 2

Hoy vinieron las inspectoras a examinar al bebé. Normalmente solo revisan el exterior del capullo, comprueban que no haya fugas de baba, que los pétalos carnosos de seda mantengan su textura y color. El contraste de azul y rojo debe ser muy preciso y se mide con un aparato que capta las longitudes de onda específicas. Una mínima variación del tono pondría en riesgo la vida del bebé. Hoy, sin embargo, una de las inspectoras se enfundó el brazo en un guante de látex y lo metió hasta el fondo del capullo a través de la vulva superior.

Cuando terminó de esculcar puso cara de preocupación. ¿Han notado algo raro?, preguntó. Y yo me apresuré a contarles lo del pájaro, aunque no les conté todo porque mi mujer me pellizcó la pierna para que cerrara la boca. No alcancé a decirles que el animal hablaba, por ejemplo, pero sí que nuestro bebé lloraba cuando el pájaro se iba volando cada tarde.

No comentaron nada. Solo anotaron cosas en las planillas oficiales y anunciaron que en los próximos días vendría un exterminador a ocuparse del pájaro.

Mi mujer se enojó conmigo. Dijo que mi imprudencia podría habernos costado un aplazamiento en la lista de evacuación o quién sabe si algo peor. No me habló en el resto del día, hasta que llegó la hora de la puesta de sol y la visita del pájaro, que hoy estuvo especialmente parlanchín. Habló, con su voz habitual de cinta magnética antigua, sobre las ruinas de una ciudad en medio de un bosque. Habló de un jardín en el corazón de las ruinas. Habló de un árbol cargado de frutos dorados en el corazón

del jardín. Esas imágenes debieron de excitar a mi mujer, que me empezó a acariciar los genitales. Así se fueron desplegando y enredándose las antenas y cavidades y alveolos y así se derramaron por el suelo nuestros jugos.

El pájaro nos observó mientras tanto y dijo con su voz grabada: cada cual debe conocer su condena y no confundirla con la condena de los demás.

Ni siquiera dejamos de acoplarnos genitualmente cuando el bebé comenzó a llorar. El sexo mitiga la impaciencia.

Día 3

Damos un paseo en bicicleta cuando cae la noche. Salvo nosotros y otras tres familias, todos en nuestro barrio han sido evacuados. El ente gestor ya ni siquiera se molesta en encender el alumbrado público y no resulta muy agradable andar así, casi a oscuras.

Mi mujer propone una excursión más larga, bajar de la colina, internarnos en el bullicio de la ciudad. Aunque lo de bullicio es un decir, algo que sirve solo para marcar un pequeño contraste entre la desolación absoluta de nuestro barrio y las calles casi vacías del centro, donde al menos hay una o dos personas por cada cuadra.

Paramos en una tienda de licores y compramos cigarrillos baratos, de los que se hacen con alas de polilla. A mi mujer le gustan más que los cigarrillos finos porque te marean un poquito y te ponen locuaz. Andar en bicicleta con ese mareo es divertido. Nos reímos a carcajadas.

A falta de mejores planes, terminamos en el club, bailando. Hay pocas parejas en la pista y el espacio se ve gigantesco: el eco profundo de la música hace que nuestras sacudidas pierdan sentido. Bailar así, con el club vacío, sin el calor de una multitud, es un poco ridículo.

Mi mujer acaba comiéndose los cigarrillos. Así pegan más fuerte. Yo me quedo en la mesa, descansando un poco, pero ella no, ella quiere bailar.

Al cabo de unos minutos la veo genitalizando con una pareja vecina, las antenas de los tres forman una hermosa y sutil ramificación que, bajo el efecto de las luces de colores, empieza a florecer: pronto una nube lechosa de esporas iridiscentes se riega por el espacio. Un tipo que lleva unas bebidas a su mesa atraviesa la pista a toda velocidad y se resbala en los dulces jugos seminales derramados en el suelo. Caer de culo antes de dar una voltereta fabulosa.

Los bailarines lo ayudan a levantarse, entre risas.

La nube de esporas, como un riachuelo rojizo con chispitas de muchos colores, se impregna en todos los cuerpos y altera la consistencia del aire, de modo que la música empieza a sonar más despacio.

Mi mujer vuelve a la mesa, todavía con las antenas desplegadas y goteantes.

Eres una buena mujer, me dice ella, masticando sus cigarrillos con un desdén que solo puedo describir como masculino. Siempre te portas bien, aunque a veces eres muy imprudente. Ayer cometiste un error muy grave con las inspectoras.

¿Me perdonas?, digo. Y ella dice que sí, que me perdona. Que lo importante es aguantar y pasarlo bien mientras llega el momento de la evacuación.

Soy tuya, le digo. Y ella, displicente, contesta que también es mía. De mi propiedad.

El aire está tan denso y pesado que la música avanza con mucha dificultad y los bailarines se mueven muy despacio, lentísimos.

Día 4

Hoy al mediodía nos sentamos a la mesa del patio y abrimos unas latas de conservas –moscas, hormigas culonas, unos gusanos en salmuera. Comida apropiada para la resaca. Con mucha proteína. He estado muy rara en los últimos días, dijo mi mujer inopinadamente, quiero ofrecerte mis más sinceras disculpas. Y al cabo de un largo silencio en el que solo se escucharon la masticación y las succiones alimentarias, ella añadió: me dejé afectar por el pájaro, por las palabras del pájaro.

Menos mal que en la tarde vino el exterminador del ente gestor a acabar con el problema. Primero tuvimos que rellenar unos informes. Esa parte fue engorrosa porque el exterminador perdía la paciencia con mucha facilidad y se irritaba con nuestras preguntas. Luego nos pidió que le enseñáramos el frasco donde guardábamos el veneno. Estuvo un buen rato haciendo pruebas con el líquido en unos tubos de ensayo. Finalmente concluyó que nuestro veneno era óptimo y cumplía con la normativa del ente gestor. Si no funciona es porque hay algo raro con el animal, dijo.

Estuvimos esperando en el patio hasta que el pájaro, cumplido, llegó con la caída del sol. Mi mujer se excitó al verlo posarse sobre la tapia. Vi cómo se le abrían los ojos que ni dos galletas de chocolate derretido, vi cómo se esforzaba para que no se le notara en las antenas. El exterminador, pendiente de su acecho, no se daba cuenta de las humedades de mi mujer.

Entonces el pájaro picoteó los pedazos de carne envenenados y, como cada tarde, habló con su voz de grabación antigua. Recordó de dónde venía: la ciudad en ruinas, con el jardín en pleno centro. Hago mi nido en un árbol que da frutos dorados, en el corazón del corazón de la ciudad en ruinas, dijo el pájaro. Mi mujer, arrebatada por las imágenes, quiso saber cómo eran esas ruinas y, sobre todo, a qué sabían los frutos. Hacía siglos que no existía algo así como un fruto comestible. En los museos solo se conservaban algunos fósiles y por eso sabíamos de su existencia pretérita. El pájaro siguió hablando: los frutos caen al suelo y nosotros dispersamos las semillas por doquier, en nuestros dorados excrementos. Dicho esto, como demostrando con hechos lo que acababa de decir, el pájaro alzó un vuelo breve y rasante para que sus defecaciones se regaran bien por todo el patio.

El exterminador aprovechó esa circunstancia para derribar al animal con un zarpazo certero.

Desde el suelo, el pájaro hizo un último intento de levantar el vuelo pero no fue capaz. Tenía un ala rota. Ahora solo podía caminar torpemente batiendo su ala buena con desesperación y nos miraba sin entender lo que ocurría.

Con ayuda de una escoba, el exterminador acabó su tarea. Luego metió el cadáver del pájaro en una bolsa de plástico negra.

Yo sentí alivio. Mi mujer, en cambio, estaba horrorizada. El bebé, para nuestra sorpresa, no lloró esta vez y yo me lo tomé como una señal del advenimiento de mejores tiempos para todos.

Mientras terminábamos de llenar el papeleo del cumplimiento del contrato de exterminio, nos sentamos los tres a tomar unas bebidas terrosas. Mi mujer no podía disimular la conmoción, así que yo intenté darle charla al exterminador para mantenerlo distraído. Le pregunté para cuándo tenía fecha de evacuación y él, encendiendo el cigarrillo de polillas que le ofrecí, sonrió con una mueca sarcástica que me heló la sangre. A la gente como yo no la evacúan, señora, dijo. Yo lo miré atónita. Obviamente, estábamos ante un bromista, ante un cínico. Y a sus mercedes para cuándo, preguntó, en el mismo tonito. El próximo año, contesté, tajante. Nos vamos en la tanda siguiente.

Qué buena suerte, dijo, soltando una bocanada de humo, a los que son como yo no nos van a re-alojar nunca.

No diga eso, lo reprendí.

En serio, siguió, nos lo comunicaron en una circular hace dos meses.

Lo lamento mucho, fue lo único que pude responderle.

Mi mujer, que había estado callada todo ese rato, le preguntó si no le daba rabia, si no le daban ganas de hacer algo contra el ente gestor. Y el exterminador se encogió de hombros. No sirve de nada, dijo. Y yo me acordé de lo que el pájaro había dicho el otro día sobre la condena que le corresponde a cada uno.

Día 5

El bebé salió de su capullo hoy por primera vez. Anduvo por toda la casa durante media hora, a tientas, eso sí, porque todavía no es capaz de abrir los ojos.

Todo en él es normal, su peso, su color, su tamaño. Yo estaba dichosa con la evolución de la criatura. Cuando volví a meterlo en el capullo la seda cambió de color, como era de esperarse, hacia tonalidades verdes y naranjas.

Mi mujer sigue muy afectada por lo del pájaro y no se interesó en nuestro pequeño proyecto. A veces actúa como si el bebé fuera solo mío.

Debo ser paciente con ella. Debo ser paciente con todo y esperar.

Día 6

La neblina mohosa de la madrugada trajo a nuestra ventana un olor a plástico quemado que no sentía desde que éramos niñas. El perfume de cosas quemadas en alguna montaña cercana durante toda la noche: alguien queriendo calentarse, seguramente. Inspirada por ese aroma evocador, mi mujer pro-

puso que diéramos una vuelta por el bosque de pinos muertos. Anduvimos en silencio por un camino de cuarzos y pequeños caparzones de tortuga petrificados.

Pese a estar muerto, el bosque sigue siendo un lugar hermoso. Rachas de esporas azules y verdosas se enredaban entre las ramas. Mira esto, dijo mi mujer, este planeta quedará a merced de los hongos. Nuevas formas de vida evolucionarán a partir de esta infinidad de esporas. Yo le hice ver que todas esas fantasías habían sido desacreditadas por la ciencia, que la vida era totalmente inviable aquí y por eso se había puesto en marcha el proyecto de evacuación. ¿Adónde van estas esporas?, siguió ella. ¿Y las esporas que producimos ahora nosotros? ¿Acaso no has notado que, de un tiempo para acá, cuando genitalizamos se empiezan a regar estos bancos de esporas? No tuve más remedio que darle la razón.

En esas escuchamos el crujido de unos pasos. De entre los árboles surgió la figura de una anciana ciega, que iba guiándose por la textura de los troncos.

Buenas tardes, abuelita, dije. Y la anciana sonrió. Iba vestida con antiguas pieles de animales remendadas mil veces y en general tenía un aspecto descuidado y sucio, con las astas dorsales llenas de líquenes y el plumaje de las nalgas cubierto de gorgojos blancos. Saltaba a la vista que esta abuela no estaba suscrita a ningún plan de evacuación. Debía de estar infectada.

Mantuvimos una distancia prudente, pero no quisimos ser groseras. Le ofrecimos nuestra ayuda y le preguntamos si quería comer algo. La anciana se puso de cuclillas para descansar. Vengo desde muy lejos, dijo, tomando aire. Perdí a mi pájaro y llevo muchos días buscándolo. ¿No lo habrán visto pasar por aquí? Es un pájaro negro muy inteligente y simpático, le gusta hablar con la gente.

Ambas guardamos silencio, incapaces de mentir, incapaces de decirle la verdad.

Mi mujer llevaba una bolsa llena de hormigas culonas en un bolsillo y se las ofreció a la anciana, que las recibió con una nueva sonrisa de gratitud. Son ustedes dos jovencitas muy amables, dijo. Ahora, si me disculpan, voy a seguir. Tengo que encontrar a ese pájaro.

La abuela se levantó con esfuerzo y, aferrada a los troncos fosilizados, emprendió la marcha.

Nosotras también continuamos por el mismo camino, pero en sentido contrario, internándonos más y más en el bosque. La luz de la tarde se descomponía en los cuarzos y llenaba el camino de reflejos.

¿No te parece que este lugar es muy hermoso?, dije, tanteando el humor de mi mujer. Es muy hermoso, respondió ella, sonriendo con ternura. Casi me da lástima que nos vayamos. **C**

Yo confieso*

Un descubrimiento:
yo atraje todos mis males.
Las manos, las moscas,
el hilo de sangre que me camina hasta el tobillo.
Me juro ser más responsable,
más buena,
no oler a flores,
no tener el culo tan parado por las clases de ballet,
no andar tan machona en guerra de piedras,
no imaginar
tan temprano
que entre las piernas llevo un poder nuclear,
que ese poder se pega a las cosas que digo
con palabras de grandes.

Me encantan las palabras de los grandes,
me pican en las encías.
Una vaca cayó de bruces,
digo,
le tiro la frase a los perros que mueren de hambre,
me vuelvo carne en un plato
en el piso
en un patio cualquiera donde hay perros con hambre.
La parte de acá se llama monte de venus,
otro regalo,
y ellos cada vez más voraces,

* Estos poemas pertenecen al libro
No cuentes pesadillas en ayunas,
de próxima aparición.

*ya están aullando de gula
de arrancarme un pedazo
de la fiebre que les crece en los dedos por mis pezones
que todavía son una roncha gorda y rosada.*

*Siempre caminé al borde de las cosas que se dicen,
se me batían en el cuerpo los verbos que les daban hambre a los perros,
los llamaba para que aparezcan por detrás
impunes a la luz de las cuatro de la tarde
con barba de muchos días
entre escritorios o bastones
con o sin temblores,
flagrantes, eso sí,*

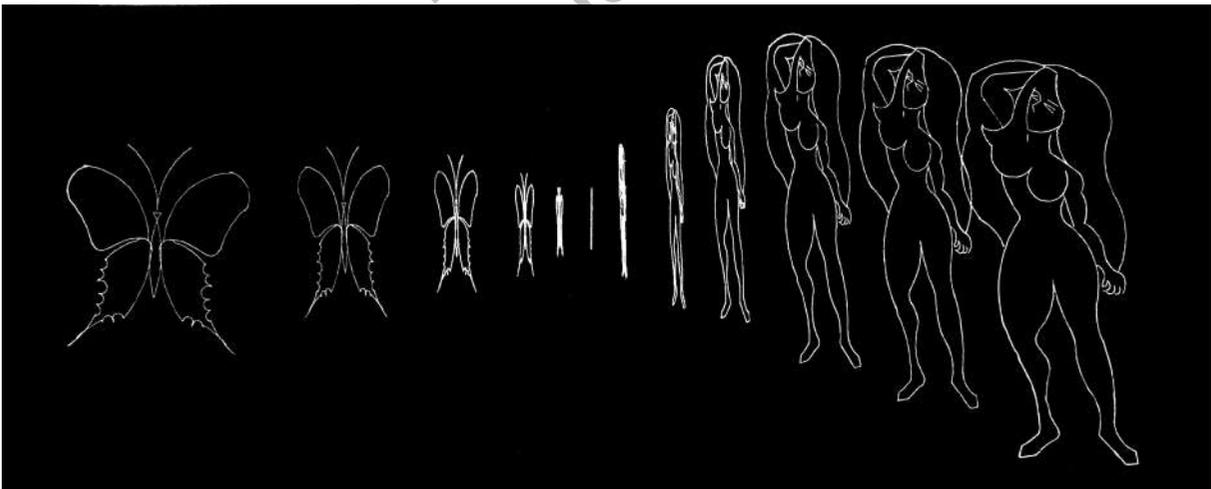
de toda mi culpa.

Punto de fuga

Me cuenta cosas viejas,
que por el barrio pasaba el colchonero
el espectáculo del colchonero
desollando los catres.
Que a cierta hora
la tarde irrumpía en la niñez,
que a la vecina le habían crecido los pechos.
Que a la bicicleta heredada
le quedaba el barro del arroyo
para quitarle lo nena, lo hermana mayor.
Eso
y del afilador, y la ropa de trabajo de los hombres,
la perra de la cuadra

*recién parida
que se comió las bolsitas de los bebés,
así me dice que decían todos,
la tarde metida otra vez,
qué asco, me dice que decían, fascinados.*

*Eso
y el viejo comunista de la esquina
y los gitanos que robaban chicos.
Todo eso, y sin embargo,
le pido lo del colchonero otra vez.
Todas las veces la lana de los colchones peinada
aireada
a fuerza de rastrillo.
Quiero que me lo cuente tantas veces como pueda.
Quiero detalles.
Quiero que alguna vez
en el relato
se le cuele
de entre la lana
aunque sea una
de todas las atrocidades que guardan los colchones. ©*



ANTONIO BERNI (Argentina): Sin título, 1969. Dibujo generado por computadora IBM 1130 e impreso en *plotter* IBM 1627. Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires. 275 x 685 mm

ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ

José Enrique Rodó, entre Próspero y Ariel

A inicios de 1917 llegó al *Hotel des Palmes*, en Palermo, un extranjero muy raro. Desgarbado, meditabundo y con todas las señas de un misántropo, pronto se convirtió en un enigma para los huéspedes y el personal de aquel sitio. Según unos era un aristócrata arruinado, según otros un burgués avaro, aunque la mayoría sencillamente aseguraba que era un loco. Dejó pasar meses sin afeitarse ni recortarse la barba, cada vez más hosco y maloliente. La administración sintió un evidente alivio cuando fue preciso trasladarlo al hospital San Saverio, donde falleció el 1 de mayo de aquel año, de una nefritis mal cuidada. Tampoco las autoridades de su país tenían demasiado interés en el personaje. Tardaron tres años en repatriar los restos a su tierra natal, Uruguay. José Enrique Rodó, el escritor modernista al que solo Rubén Darío pudo superar en celebridad y ediciones en vida, había muerto lejos de la América que quiso proteger de la voracidad norteamericana y refundar bajo la égida de utópicas elites culturales.

Aunque la obra de Rodó es bastante amplia en lo que concierne a prosa reflexiva, a lo que pudieran sumarse sus esporádicas incursiones en la poesía y el teatro, buena parte de su celebridad en vida y de las acerbas críticas que recibirá a lo largo del siglo XX,

estarán asociadas con un libro más bien breve, que dio a la prensa en el año auroral de 1900 con el título de *Ariel*. Se trataba de un ensayo de forma no común, pues su pasaje inicial tenía sabor novelesco y muchas zonas de él se inclinaban hacia la prosa poética, mas su sección central estaba ocupada por una pieza oratoria académica, un discurso en una ceremonia de graduación, ni más ni menos, donde se mezclaban las preocupaciones políticas y sociales con una defensa de la «alta cultura» nutrida de ficciones heteróclitas.

Según la tradición, el joven escritor se indignó en 1898 cuando los Estados Unidos intervinieron en la guerra de Cuba contra España y ocuparon sin muchas dificultades la Isla, así como la vecina Puerto Rico. Para él este suceso representaba el triunfo político del utilitarismo norteamericano y evidenciaba un peligro para las naciones americanas de cultura latina. Era la primera expresión de una voracidad geopolítica que él creyó que podría frenarse con una moderna pedagogía para la juventud del Continente, en la que fueran a la par la altura ética y el culto a la belleza, frente a la bárbara tosquedad de la cultura norteamericana.

Resulta llamativo que uno de los primeros ejemplares de la obra fuera enviado al filósofo y pedagogo cubano Enrique José Varona, cuya ejecutoria bien conocía Rodó, considerándolo un maestro paradigmático; de hecho, en la carta que acompaña al texto lo llama «el Próspero de mi libro» y le reclama que hable «a la juventud en el sentido en que yo he osado hablarle».¹ El escritor camagüeyano no respondió a esa misiva, como tampoco lo hizo cuando recibió en 1909

los *Motivos de Proteo*. Aunque la generación siguiente sí tomó partido a favor del arielismo, hasta el punto de que la cuarta edición del volumen tuvo lugar en 1905 como suplemento de la revista *Cuba Literaria* que dirigía el dominicano Max Henríquez Ureña en Santiago de Cuba.

Al repasar las páginas de *Ariel* se nos hace evidente que no es posible desligar la cuestión estética de la materia política. No debe olvidarse que su autor pertenece a esa generación que abre una nueva centuria y tiene ante sí batallas muy diversas: por una parte, defiende el advenimiento de la modernidad, con su potencial descolonizador, pero por otra rechaza el positivismo y el utilitarismo, y aboga por un «neoespiritualismo» que tiene sus raíces lo mismo en la obra de Ernesto Renan que en las páginas de Carlyle y Emerson, puestas junto a la nueva poesía que conduce Rubén Darío.

En la política práctica, el escritor se inclina hacia las medidas renovadoras del Partido Colorado, con su cosmopolitismo centrado en el poder de la capital frente a las provincias donde predominaban los gauchos. Como periodista, y luego como miembro del Congreso, Rodó defenderá el programa modernizador de Batlle y Ordóñez, su labor centralizadora, su estímulo a la inmigración de europeos, su voluntad de convertir a Montevideo de ciudad provinciana en emporio industrial y comercial, y de impulsar la educación y las artes para emular con la vecina Buenos Aires y con las mismísimas urbes europeas. Un síntoma de ello son las veladas del Teatro Solís, donde a fines del siglo anterior se aplaudieron las primeras óperas compuestas en el país, se acogió a «la divina» Sara Bernhardt y se estrenó el drama lírico *Lohengrin*, de Wagner, que en los albores del xx sigue siendo un templo de la «alta cultura».

¹ Gustavo San Román: «La recepción de Rodó en Cuba», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm04p4>>.

Rodó es eminentemente un escritor ciudadano, no quiere saber de gauchos, ni de autonomía de las provincias. Solo con la fuerza de «los colorados» es posible llevar a buen término la cruzada civilizatoria. Su pensamiento no está lejos del de Sarmiento en su rechazo a una barbarie que engloba buena parte del pasado colonial y del caciquismo iletrado de su tiempo, con su violencia militarista y ambiciones de círculo estrecho, pero difiere del argentino respecto a los Estados Unidos. Para él, esta nación padece otra forma de barbarie, signada por el pragmatismo, la estrechez de miras, el peso que su democracia da al número respecto a la calidad de los ciudadanos y por su embotada sensibilidad para las artes, de las que apenas salva al filósofo Emerson y al escritor Edgar Allan Poe.

Precisamente la tragedia de Rodó es que en el fondo le repugna la praxis política común. Rechaza la de los Estados Unidos, la de los gobiernos militares de su adolescencia, la de los nacionalistas del Partido Blanco y acabará en la oposición a Batlle por sus métodos autoritarios, lo que le costará morir en el exilio. Detesta el positivismo burgués, del que solo admite, parcialmente, la interpretación espiritualista de Renan, pero en modo alguno le complacen las ideas anarquistas y marxistas que llegan al país junto con los inmigrantes. No tiene una gota de fe ni en la cultura forjada en la centuria anterior, ni en las posibilidades de los elementos autóctonos.

Quiere hacerlo todo nuevo en la teoría política, a través de una cultura nueva que debe fundir dos tradiciones antiguas: la que procede de una Grecia imaginaria, muy marcada por la retórica modernista, que no nace tanto de lecturas de los clásicos sino de la *Plegaria sobre la Acrópolis*, de Renan y de las evocaciones de Darío; y la

otra, derivada del Nuevo Testamento, con el cristianismo primitivo, en el momento en que las enseñanzas de Jesús todavía no habían conformado una Iglesia estructurada. En suma, lo que sueña el autor de *Ariel* es un mundo gobernado por una elite del pensamiento, en una especie de democracia regida por «los mejores», que se inspira en el equilibrio de belleza y libertad griego, nutrido en su ética por las parábolas evangélicas todavía no convertidas en dogmas.

Si el autor elige algunos de los personajes de la comedia *La tempestad*, de Shakespeare, no es solo porque conoce y aprecia la obra de este dramaturgo –como evidencian diversas referencias a ella en sus escritos a lo largo de su existencia–, sino porque de algún modo se coloca al amparo de un modelo legitimador procedente de la tradición literaria europea y en tanto ese modelo ha rendido ciertos dividendos no exclusivamente artísticos, sino políticos en tiempos recientes. Es común atribuir esta elección a la lectura de *Calibán*, drama filosófico de Renan, publicado en 1878 como una supuesta continuación de la comedia de magia y donde el filósofo, enemigo expreso de la forma democrática de gobierno, destila su hiel por la actuación de las masas populares tras la caída de la monarquía en Francia, la proclamación de la Tercera República y la Comuna de París. Precisamente en el personaje que da título a su pieza hace encarnar el autor galo el supuesto salvajismo de las clases bajas de la sociedad. Sin embargo, no es usual recordar la presencia mucho más cercana a su ambiente de esos símbolos, como apunta la investigadora Belén Castro Morales:

Mucho más próximo al sentido ideológico del Calibán de Rodó se encuentran otros textos

escritos en el Río de la Plata en torno a 1898 asociando a Calibán y lo «calibanesco» a la nueva barbarie anglosajona. El primero de ellos es la semblanza de Rubén Darío sobre Edgar Allan Poe en *Los raros* (1896), donde presentaba el espíritu sensible del escritor de Boston como víctima del materialismo «calibanesco». Darío facilitaba la fuente de ese neologismo: lo había tomado del ocultista y fundador del Salón de la Rosa Cruz, Joséphin Péladan, que lo había utilizado en sus obras para condenar el triunfo del materialismo y la crisis del mundo latino. Pero hay más: Poe, con su espíritu atormentado, era «un Ariel hecho hombre». El otro texto de Darío es «El triunfo de Calibán» (1898), publicado como reseña de una velada celebrada en el Teatro Victoria de Buenos Aires en defensa de la América Latina y de la dignidad de la vencida España, a raíz de su derrota en Cuba. La *latinidad* estaba representada por el intelectual francés Paul Groussac, director de la revista *La Biblioteca* (y que también adoptará el adjetivo «calibanesco»), el poeta italiano Tarnassi y el político argentino Roque Sáenz Peña, que había refutado junto con Martí el panamericanismo de la doctrina Monroe. La reseña de Darío, que se publicó en *El Tiempo* [Buenos Aires, 20-V-98], y se reprodujo en *El Cojo Ilustrado* [Caracas, 1-X-98] bajo el titular «Rubén Darío, combatiente», desarrollaba mediante una grotesca caricatura la gula carnibal, «calibanesca», de los Estados Unidos.²

2 Belén Castro Morales: «El mundo de José Enrique Rodó (1871-1917)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaO-bra.html?Ref=34050>>.

De hecho, Calibán es el menos visible de los personajes en el libro de Rodó. Es un ente incorpóreo que está asociado a la brutalidad política y cultural de los Estados Unidos, y a los muy diversos representantes de la barbarie en el contexto americano. En último término no encarna una clase social y política específica, ni una nación, sino una actitud ante la vida, marcada por el imperio de los bajos apetitos y por el desprecio a los asuntos espirituales.

En realidad el discurso se sostiene gracias a dos símbolos: Ariel y Próspero, el primero encarna el proyecto utópico de Rodó que es a la vez un sistema político, una corriente estética y hasta, en cierto modo, una religión:

Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia; el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida.³

Próspero, por su parte, encarna la voz literaria. Simulado bajo la caracterización del príncipe, erudito y mago, representa un poder aristocrático que gobierna la naturaleza y a la vez es el maestro, cuya autoridad se refuerza por la vecindad

3 José Enrique Rodó: *Ariel*, Buenos Aires, Editorial Espasa Calpe, 1948, pp. 25-26.

con la representación de Ariel. El pedagogo del texto, aunque sea metafóricamente, participa a la vez de las elites del poder temporal y de la autoridad espiritual, por lo que resulta una especie de pontífice.

Roberto González Echeverría ha destacado la apariencia dialógica del texto. Aunque solo haya una referencia inicial a los encuentros entre el pedagogo y sus discípulos en el estudio repleto de libros, sin embargo:

Hay un efecto dialógico en el *Ariel*, pero la única voz es la del maestro, quien, mediante el truco del montaje dialógico, asume una posición tanto magistral como magisterial. Dada la situación, el lector del *Ariel* se encuentra siempre en *statu pupillari* y, por lo tanto, aunque situado dentro de una estructura dialógica, es necesariamente mudo. El recurso a la forma del diálogo es una manera de situar a la audiencia, de colocarla en una posición subordinada con respecto al hablante. Aunque ostensiblemente la forma dialógica parecería promover la dialéctica, lo que realmente posibilita es una entronización de la voz del maestro, un despliegue monofónico, un discurso, en resumen, que estratégicamente fomenta la impresión de un efecto polifónico: *magister dixit, magister dicta*.⁴

Asimismo, González insiste en que en el texto la tríada «voz, espíritu y aire», que asocia el vuelo de Ariel con el discurso de Próspero,

4 Roberto González Echeverría: «El extraño caso de la estatua parlante: *Ariel* y la retórica magisterial del ensayo latinoamericano», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9s280>>.

se contrapone a «cuerpo, piedra y utilitarismo» como estrategia para reforzar la autoridad de su discurso. Tal cosa es verosímil pero, en último caso, el escritor acude en realidad a una antinomia fundamental: espíritu frente a materia, defiende abiertamente una visión idealista, cuasi religiosa, lo que implica que en su discurso solo se tome en cuenta la dialéctica de las ideas, las peculiaridades de la cultura espiritual y se echen a un lado los factores objetivos para explicar una sociedad: las clases sociales son desplazadas aquí por las jerarquías espirituales, y lo económico es escamoteado por el decorado de una civilización ideal donde hombres perfectos se alimentan de razonamientos sutiles.

¿Desde qué cultura escribe Rodó? Es importante definirlo, aunque sea por negación. Del siglo que acaba de concluir, salva apenas la gesta emancipadora y su resultado inmediato: el nacimiento de las repúblicas americanas y la perspectiva de la unidad. Admira resueltamente a Bolívar, sobre el que dejó un importante ensayo; sin embargo no parece haber para él nada relevante en la etapa colonial, ni escritores, ni pensadores, ni hitos en el arte del Nuevo Mundo, aunque tampoco invoque cosa meritoria alguna de España. Es como si se desembarazara del pasado reciente o un poco lejano, para conectarse apenas con la Europa de su tiempo, asumida a jirones: un poco del positivismo espiritualista de Renan; algo del idealismo de la filosofía clásica alemana, especialmente de Kant y Hegel; una dosis moderada de Nietzsche; un poco de la crítica social de Ibsen, especialmente el de *Un enemigo del pueblo* con su desconfianza de la democracia, siempre acechada por la demagogia; y una mirada a la historia donde se idealizan la existencia ateniense del siglo de Pericles y la

prédica en Palestina de Jesús de Nazaret. Nada hay en su obra que sea equivalente a las páginas de Martí y Reyes sobre las primitivas culturas americanas, y aunque defiende la tradición hispana raramente acude a paradigma alguno, de Cervantes a Valle Inclán, de Lope a Unamuno.

Su humanismo parece girar en una noria más bien estrecha y habría que preguntarse cómo el periodista y futuro congresista, preocupado en su labor pública por asuntos relacionados con la Universidad, la relación política de la capital con las provincias, el rol de los partidos en el poder legislativo, la nueva Ley de Prensa y hasta la legislación laboral, deja a un lado situaciones y conflictos concretos, en pro de una teoría general de la sociedad y el Estado, sostenida en el aire, como Ariel.

Quizá la clave de esto sea que, por una parte, el escritor arraigado en Montevideo, donde se tiene la impresión de que puede hacerse todo nuevo gracias a las fórmulas de la modernidad, y carente de una auténtica visión panorámica de América —a pesar de sus votos latinoamericanistas—, estime que la mayor parte de la historia y cultura del pasado son prescindibles y que, gracias a la amplia inmigración europea, es posible construir una nación y una cultura nuevas, a partir de los que considera elementos importantes de la tradición occidental.

Por otro lado, Rodó no suscribe la totalidad del programa de la modernidad capitalista, le repugna el optimismo positivista, su ingenua fe en la ciencia y la técnica, el pragmatismo de productores y políticos, el embrutecimiento de la clase obrera, y procura formular una solución ideal para los problemas, pero que él mismo no confiaría a la política real, ni a la de la casta privilegiada de propietarios, ni a la de las na-

cientes rebeldías anarquistas o socialistas que se incuban en las protestas obreras. Su solución es intelectual y para intelectuales. En último caso confía en que los cambios espirituales de un grupo pequeño e influyente acaben dominando sobre el vulgar juego político cotidiano; en que la poesía, como la voz de Orfeo, adormezca a las fieras y abra las puertas de los mismísimos infiernos; lamentablemente, no recuerda el final del cantor tracio, despedazado por las fuerzas irracionales de la sociedad. Muy en su papel de Próspero, el escritor al entrar en su estudio deja a un lado su toga política y su pluma de periodista. Asume entonces la voz del profeta y los gestos del mago, sobre la página en blanco que tiene delante puede cartografiar reinos nuevos, desatar tempestades, hacerse servir de los elementos, en último caso se trata de temas esotéricos que solo van a comprender algunos iniciados.

No hay que pedir a *Ariel* o a su libro más maduro, *Motivos de Proteo*, más realismo que a las *Prosas profanas*, de Darío o *Los éxtasis de la montaña*, de Julio Herrera y Reissig. El objetivo último de Rodó era insertarse desde su prosa en la gran corriente del modernismo literario. No olvidemos que en el extenso y polémico ensayo que dedica al citado libro de Darío, redactado en 1899, cuando acaba de concluir *Ariel*, reclama cerca del final:

Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen

de fecundos, a disolverse en concepciones más altas.⁵

Tal vez las líneas finales de ese trabajo, más que al poeta nicaragüense, estuvieran dedicadas a sí mismo:

Acaso, en el seno de esa juventud que duerme, su llamado pueda ser el signo de una renovación; acaso pueda ser saludada, en el reino de aquella agostada poesía, su presencia, como la de los príncipes que, en el cuento oriental, traen de remotos países la fuente que da oro, el pájaro que habla y el árbol que canta [...].⁶

Unos años después, Rubén, que apreció ciertas valoraciones de aquel texto y mal encajó algunos alfilerazos incluidos en él, dedicó una página al montevideano en su ciclo de *Cabezas...* donde el elogio hiperbólico convive con una no disimulada ironía:

Desde sus comienzos, la obra de Rodó se concreta en ideas, en ideas decoradas con pulcritud por la gracia dignamente seductora de un estilo de alabastros y mármoles. Solamente que él pigmalioniza, y el temor de impasibilidad, de frialdad, desaparece cuando se ve la piedra cincelada que se anima, la estatua que canta. Nació con vocación de belleza y enseñanza. Enseñanza, es decir, conducción de almas. [...] *Ariel* señala un nuevo triunfo

de su espíritu y una nueva conquista de sus predicaciones, por la hermosura de la existencia, por la elevación de los intelectos hispano-americanos, por el culto nunca desfalleciente ni claudicante del más puro y alentador de los ideales. Definíase más y más su personalidad, y se hubiera dicho un filósofo platónico de la flor del paganismo antiguo, resucitado en tierras americanas.⁷

No puede negarse la agudeza de Darío cuando asocia la obra del uruguayo con «la estatua que canta». Si recorremos *Ariel* venimos a encontrar que historia, sociedad, arte, son relaborados de forma estetizante, en función de una pedagogía de la belleza. En último caso, más que los urgentes problemas de América y el mundo, está la representación simbólica de ellos como sublimación artística. Así, cuando se refiere a Atenas no está limitándose a la cronología y las referencias de una época, sino reinventándola como *polis* ideal:

Atenas supo engrandecer a la vez el sentido de lo ideal y el de lo real, la razón y el instinto, las fuerzas del espíritu y las del cuerpo. Cinceló las cuatro facetas del alma. Cada ateniense libre describe en derredor de sí, para contener su acción, un círculo perfecto, en el que ningún desordenado impulso quebrantará la graciosa proporción de la línea [III, 47].

¿Será que no leyó al trágico Eurípides ni al cómico Aristófanes?

5 José Enrique Rodó: «Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3p1>>.

6 Ídem.

7 Rubén Darío: «José Enrique Rodó», en *El modernismo y otros textos críticos*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1929, disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv7004>>.

La base de su pedagogía deriva de los filósofos antiguos y de los místicos. La parábola de la estancia secreta del rey de Pilos le sirve para destacar la importancia de la meditación, del recogimiento en sí mismo para el crecimiento espiritual. Asocia la libertad con la preservación de ese refugio interior, lo que viene a acercarlo a los símbolos de Teresa de Ávila en su *Castillo interior*. Por otra parte, se acerca a los ideales de la aristocracia romana al defender un «ocio noble» destinado a «[p]ensar, soñar, admirar» (III, 53). Es evidente que su idea deriva del «ocio con dignidad» ciceroniano (*Pro Sestio*, XLV, 98).

El paradigma de su ideal es el hombre capaz de trabajar con sus manos y de poseer una alta espiritualidad. Él viene a encarnarlo en el filósofo que llama Cleanto y que en realidad es el estoico Cleantes de Aso, discípulo de Zenón de Citio, del que habla Diógenes Laercio en sus *Vidas de los filósofos ilustres*.

Aquel Cleanto que, obligado a emplear la fuerza de sus brazos de atleta en sumergir el cubo de una fuente y mover la piedra de un molino, concedía a la meditación las treguas del quehacer miserable y trazaba, con encallecida mano, sobre las piedras del camino, las máximas oídas de labios de Zenón. Toda educación racional, todo perfecto cultivo de nuestra naturaleza, tomarán por punto de partida la posibilidad de estimular en cada uno de nosotros la doble actividad que simboliza Cleanto [III, 54].

Esto tendría que complementarse con una vivencia estética de la doctrina cristiana, muy en la línea de Renan: «La perfección de la moralidad humana consistiría en infiltrar el espíritu de la caridad en los moldes de la elegancia griega» (IV, 63).

Lo que llevaría, supuestamente, a la armonía social: «La idea de un superior acuerdo entre el buen gusto y el sentido moral es, pues, exacta, lo mismo en el espíritu de los individuos que en el espíritu de las sociedades» (IV, 66).

Si el monárquico Renan rechazaba la democracia, porque creía que en las sociedades así constituidas predominaba la barbarie de las muchedumbres, Rodó no llega a condenarla tan radicalmente, pero repudia la concepción utilitaria que la impregna en los Estados Unidos, más peligrosa, en tanto constituye un modelo para América. A partir de las circunstancias de su propio país teme los resultados de la aplicación de las fórmulas democráticas:

El presuroso crecimiento de nuestras democracias por la incesante agregación de una enorme multitud cosmopolita; por la afluencia migratoria, que se incorpora a un núcleo aún débil para verificar un activo trabajo de asimilación y encauzar el torrente humano con los medios que ofrecen la solidez secular de la estructura social, el orden político seguro y los elementos de una cultura que haya arraigado íntimamente, nos expone en el porvenir a los peligros de la degeneración democrática, que ahoga bajo la fuerza ciega del núcleo toda noción de calidad; que desvanece en la conciencia de las sociedades todo justo sentimiento del orden; y que, librando su ordenación jerárquica a la torpeza del acaso, conduce forzosamente a hacer triunfar las más injustificadas e innobles de las supremacías [V, 76].

En el fondo de esto hay una desconfianza radical en el papel político de las masas populares no instruidas que él explicita sin dificultad:

La multitud, la masa anónima, no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie o de civilización según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral. Hay una verdad profunda en el fondo de la paradoja de Emerson que exige que cada país del globo sea juzgado según la minoría y no según la mayoría de sus habitantes [V, 77].

Y un poco más adelante reclama: «la alta cultura de las sociedades debe precaverse contra la obra mansa y disolvente de esas otras hordas pacíficas, acaso acicaladas; las hordas inevitables de la vulgaridad» (V, 79).

Para prevenir estos males insiste en reformar la democracia a partir de un ideal aristocrático. Una minoría selecta debe ser el núcleo conductor del gobierno. No se trata de una casta privilegiada por tradición, sino una elite intelectual y virtuosa, que se renueva continuamente:

Racionalmente concebida, la democracia admite siempre un imprescriptible elemento aristocrático, que consiste en establecer la superioridad de los mejores, asegurándola sobre el consentimiento libre de los asociados. Ella consagra, como las aristocracias, la distinción de calidad; pero las resuelve a favor de las calidades realmente superiores —las de la virtud, el carácter, el espíritu—, y sin pretender inmovilizarlas en clases constituidas aparte de las otras, que mantengan a su favor el privilegio execrable de la casta, renueva sin cesar su aristocracia dirigente en las fuentes vivas del pueblo y la hace aceptar por la justicia y el amor [V, 88].

La sexta parte del discurso está destinada a señalar el espíritu utilitario de la sociedad en los

Estados Unidos, por lo que considera peligrosa la admiración y copia acrítica de sus instituciones por los latinoamericanos, lo que llama la *nordomanía*. Frente a él, su defensa de las particularidades culturales de la América hispana son semejantes a las que expone Darío en su oda «A Roosevelt».

Tenemos —los americanos latinos— una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener, un vínculo sagrado que nos une a inmortales páginas de la historia, confiando a nuestro honor su continuación en lo futuro. El cosmopolitismo, que hemos de acatar como una irresistible necesidad de nuestra formación, no excluye ni ese sentimiento de fidelidad a lo pasado ni la fuerza directriz plasmante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán el americano definitivo del futuro [VI, 99].

Señala la posibilidad de que ambas Américas conserven su carácter y diferencias, pero puedan tener relaciones solidarias en el futuro:

Así, sobre los dos polos de Atenas y Lacedemonia se apoya el eje alrededor del cual gira el carácter de la más genial y civilizadora de las razas. América necesita mantener en el presente la dualidad original de su constitución, que convierte en realidad de su historia el mito clásico de las dos águilas soltadas simultáneamente de uno y otro polo del mundo, para que llegasen a un tiempo al límite de sus dominios. Esta diferencia genial y emuladora no excluye, sino que tolera y aun favorece en muchísimos aspectos la concordia de la solidaridad. Y si una concordia

superior pudiera vislumbrarse desde nuestros días, como la fórmula de un porvenir lejano, ella no sería debida a la *imitación unilateral* –que diría Tarde– de una raza por otra, sino a la reciprocidad de sus influencias y al atinado concierto de los atributos en que se funda la gloria de las dos [VI, 100].

En la última sección de su discurso Próspero se refiere a la ciudad ideal. Es significativo que aunque su llamado es a la juventud del Continente, de algún modo solo piense en sus elites urbanas y, más aún, esté ganado por la idea de que en su propio país, Montevideo tiene un destino ideal del que no participa el resto de su territorio. Destaca que no se trata de una cuestión de dimensiones; compara cómo para la posteridad la grandeza de Babilonia y Nínive es nada junto a la irradiación del pequeño espacio que va de la Acrópolis al Pireo.

Grande es en esa perspectiva la ciudad, cuando los arrabales de su espíritu alcanzan más allá de las cumbres y los mares, y cuando, pronunciando su nombre, ha de iluminarse para la posteridad toda una jornada de la historia humana, todo un horizonte del tiempo. La ciudad es fuerte y hermosa cuando sus días son algo más que la invariable repetición de un mismo eco, reflejándose indefinidamente de uno en otro círculo de una eterna espiral; cuando hay algo en ella que flota por encima de la muchedumbre; cuando entre las luces que se encienden durante sus noches está la lámpara que acompaña la soledad de la vigilia inquietada por el pensamiento y en la que se incuba la idea que ha de surgir al sol del otro día convertida en el grito que

congrega y la fuerza que conduce las almas [VII, 129].

Reclama una América Latina renovada, libre de utilitarismo, donde los jóvenes –como misioneros– propaguen la riqueza espiritual. Se trata de preparar la apoteosis de Ariel:

Afirmado primero en el baluarte de vuestra vida interior, Ariel se lanzará desde allí a la conquista de las almas. Yo le veo, en el porvenir, sonriéndooos con gratitud, desde lo alto, al sumergirse en la sombra vuestro espíritu. Yo creo en vuestra voluntad, en vuestro esfuerzo; y más aún, en los de aquellos a quienes daréis la vida y transmitiréis vuestra obra. Yo suelo embriagarme con el sueño del día en que las cosas reales harán pensar que la Cordillera que se yergue sobre el suelo de América ha sido tallada para ser el pedestal definitivo de esta estatua, para ser el ara inmutable de su veneración [VII, 141].

En el pasaje final del libro los discípulos se despiden del maestro, salen a la ciudad de noche. Hay una contraposición entre la multitud que los rodea que estorba el éxtasis producido por las palabras de Próspero y las estrellas en lo alto, especialmente el Crucero –o Cruz del Sur– «cuyos brazos abiertos se tienden sobre el suelo de América como para defender una última esperanza...» (Final, 144).

Entonces uno de los discípulos, llamado «Enjolrás»,⁸ dice las palabras finales que resuelven

8 El extraño nombre parece un homenaje al pintor académico francés Delphin Enjolras (1857-1945) cuyos paisajes estaban de moda en la época en que se escribía *Ariel*.

la contraposición multitud horizontal-estrellas altura. En un sentido fecundante, las estrellas, que son el ideal, fecundan, lanzan su semilla hacia los hombres; la que parece una reminiscencia de la parábola evangélica del sembrador en el Evangelio de Mateo:⁹ «Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira al cielo, el cielo la mira. Sobre su masa indiferente y oscura, como tierra del surco, algo desciende de lo alto. La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador» (Final, 144).

Sin lugar a dudas la imagen es hermosa, pero precisamente esa visión de la simiente que viene de lo alto nos remite, inevitablemente, al cierre de otro ensayo capital del modernismo, un pasaje que al menos los cubanos tenemos por muy familiar: «sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva!».¹⁰ Se trata del ensayo «Nuestra América», de José Martí, publicado en enero de 1891, nueve años antes de la aparición de *Ariel*.

Sabemos que Rodó se consideraba un admirador de Martí. Se conserva una carta suya a Ramón Catalá, director de *El Figaro*, en la que refiere su intención de escribir un ensayo sobre el patriota e intelectual cubano, lo que, al parecer, no se materializó. Hay que recordar que en los primeros años del siglo xx la obra martiana está absolutamente dispersa, probablemente Rodó conocía los dos únicos volúmenes de versos publicados: *Ismaelillo* y *Versos sencillos*, algún ensayo y, quizá, algunas de las crónicas que el

Apóstol publicara en *La Nación* de Buenos Aires, pero es posible que el ensayo que citamos estuviera absolutamente fuera de su alcance.

Hacer dialogar «Nuestra América» con *Ariel* exigiría un trabajo aparte. Son dos visiones diferentes del mundo y dos escrituras, ambas insertas en el modernismo, pero de poética y alcance distintos. Martí, gracias no solo a su inquietud intelectual y política, sino a su vida azarosa, tiene un conocimiento más exacto de varias naciones de América, sea la del Sur o la del Norte. En él no hay esa tensión entre política práctica e imagen ideal del Continente. Su Grecia es la de los arcontes, pero injertada en la Grecia americana. Tampoco él se hace ilusiones con el pragmatismo norteamericano, ni con la democracia gobernada por los oligarcas, pero lo que opone a ella no es la minoría ilustrada, sino la masa continental con todos sus mestizajes. Mientras Rodó parece ofrecernos una variante mejor destilada de la contraposición entre civilización y barbarie de Sarmiento, Martí supera la contradicción con la búsqueda del modo de gobierno necesario para el ser de las naciones. Cuando enuncia de manera tajante: «Por eso el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales»,¹¹ tenemos la impresión, aunque sea imposible, de que está refutando de antemano a Rodó.

Desde el punto de vista artístico, aunque se trata de textos en los que la finalidad estética se hace evidente, cada uno de ellos trata con la belleza en una dimensión distinta. «Nuestra América» es un ensayo denso y elocuente, donde el fervor del lenguaje va acompañado por una

9 Mateo 13, 1-23.

10 José Martí: *Nuestra América*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección Clásica, 2005, p. 39.

11 *Ibid.*, p. 33.

intensa exposición de ideas, formuladas con un apasionamiento que se manifiesta en su densidad tropológica, pero que no sacrifica jamás una engañosa naturalidad. En el caso de *Ariel*, el texto evidencia una búsqueda de lo bello desde múltiples acarreo, es deliberadamente hermoso, sofisticado, se nota que son páginas construidas para producir una imagen de altura ideal, de grandeza, como los monumentos conmemorativos norteamericanos de los que se burla en esas mismas páginas.

Resulta innegable que, después de la publicación de *Ariel*, durante aproximadamente tres décadas la obra despertó un auténtico entusiasmo en el Continente y en las Antillas. En Cuba fue defendido y editado por los hermanos Henríquez Ureña, alentó el pasajero optimismo de Jesús Castellanos, quien inauguró la Sociedad de Conferencias con «Rodó y su *Proteo*», y todavía el grupo juvenil que fundara Carlos Rafael Rodríguez en Cienfuegos en 1931 recibirá el nombre del genio alado de *La tempestad*.

Sin embargo, en la medida en que el siglo xx se aproxima a la mitad, la obra martiana va resultando más editada y conocida. Comienzan los tiempos de Martí, y Rodó va colocándose apenas en el sitio de los clásicos nacionales.

Hoy, sin que haya perdido la condición de obra antológica, fundacional, el ensayo de Rodó ha envejecido innegablemente, y no estoy seguro de que muchos jóvenes vuelvan sobre él, salvo por obligación escolar, mientras que «Nuestra América» sigue conservando su fuerza retadora.

El «Caliban» dado a la luz por Roberto Fernández Retamar en 1971, precisamente a cien años del nacimiento de Rodó y continuado por una saga de páginas que actualizan sus reflexiones, es una evidencia de ese cambio de equilibrio en la balanza, más poderosa en tanto el centro del asunto no es atacar las intuiciones del uruguayo, sino buscar derroteros tocados por la amplitud y radicalidad martiana para responder a los nuevos –y también a los viejos– desafíos en el terreno de la política y la cultura.

Mario Benedetti recoge una anécdota contada por Rafael Pérez Petit, amigo y luego biógrafo de nuestro Próspero. Hacia 1897, en plena guerra civil entre *blancos* y *colorados*, ambos trabajan en el periódico *El Orden*, defensor de los segundos. Sus opositores manifestaron la intención de ordenar «una tanda de palos» para toda la redacción. Asustados, los periodistas se armaron con pistolas, y cuenta el amigo: mientras los demás nos apresuramos a llenar con balas el cilindro del arma y a echárnosla enseguida al bolsillo, esperando, heroicos y denodados la agresión, que luego no llegó, sea dicho en honor de la verdad, él, Rodó, empezó a revisar bien el revólver, para cerciorarse de que no portaba cápsula alguna, y así vacío, lo colocó en su bolsillo. «Pero hombre, cárguelo», le observamos. «No, podría escapárseme el tiro», contestó.¹²

Ese es *Ariel*, un arma hermosa, segura... y descargada. **C**

12 Mario Benedetti: *Genio y figura de José Enrique Rodó*, Alicante, Biblioteca Virtual Universal, 2010, p. 29-30.

Recordar la memoria hoy: Rodolfo Walsh ante los retos culturales contemporáneos*

1

El teórico de la comunicación y escritor Aníbal Ford dejó escrito que en 1973 llevó a Rodolfo Walsh a una clase en la Universidad de Buenos Aires. Una alumna le preguntó al autor de *Operación Masacre* por los ideales que lo condujeron a escribir esta obra en 1957, y Walsh respondió: «¿Ideales? Yo quería ser famoso... ganar el Pulitzer... tener dinero...».¹ Resulta difícil saber con absoluta certeza cuánto de verdad y cuánto de ironía se escondía detrás de aquella afirmación, ya que durante el período en que Walsh investigó y escribió *Operación Masacre*, su vida se vio seriamente amenazada por la dictadura militar que gobernaba Argentina desde 1955. En aquel contexto, él tuvo que pasar a un estado de semiclandestinidad para continuar con su investigación periodística sobre los fusilamientos en los descampados de José León Suárez de junio de 1956, haciéndose con una falsa cédula de identidad bajo el nombre de Francisco Freyre. Puede, en todo caso, que su ingenuidad aventurera y una cierta vanidad profesional realmente fueran una parte

* El presente texto se ha completado en recuerdo de los cuarenta años de la desaparición y asesinato de Rodolfo Walsh, así como los sesenta de la publicación de *Operación Masacre* y noventa de su natalicio; pero también en homenaje a los cincuenta años de la muerte de Ernesto Che Guevara, cien de la Revolución de Octubre, y ciento cincuenta de la publicación del primer tomo de *El Capital*, de Karl Marx.

¹ Aníbal Ford: «Ese hombre», en Jorge Lafforgue (ed.): *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2000, p. 11.

significativa del impulso que movilizó su inquietud periodística después de oír aquella mítica frase: «hay un fusilado que vive»; palabras que salieron de una sombra anónima que lo abordó mientras jugaba al ajedrez y tomaba una cerveza en un club de La Plata. Parece ser que algo de esa ingenuidad y vanidad, de algún modo, también lo llevó inicialmente a Cuba para hacerse cargo de los Servicios Especiales de Prensa Latina, bajo la dirección de Jorge Ricardo Masetti, en 1959 –y desde donde descodificaría los cables que el jefe de la CIA en Guatemala enviaba a Washington a propósito de los preparativos que disidentes cubanos realizaban en la hacienda Retalhuleu de cara al intento de invasión de la isla en 1961.² Pero con el paso de los años, aquella ingenuidad y, sobre todo, la vanidad del profesional individualizado, acabarían transformándose a través del compromiso orgánico y militante que Walsh fue adquiriendo en las diversas organizaciones revolucionarias, sindicales y armadas, durante la última década de su vida.

Es curioso observar, sin embargo, que una parte de esa ingenuidad acabara siendo un ingrediente esencial en el significado que adquiriría *Operación Masacre*, ya que el propio Walsh no se planteó en ningún momento, durante su proceso de investigación y escritura, la creación de un género literario como el testimonio. Por el contrario, el

2 El episodio fue recordado por Gabriel García Márquez en su artículo «Rodolfo Walsh: el escritor que se adelantó a la CIA», recogido en Roberto Baschetti (ed.): *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994. Para información exhaustiva y detallada sobre la etapa de Walsh en Cuba y su experiencia en Prensa Latina, entre 1959 y 1961, recomiendo especialmente la excelente investigación recogida en Enrique Arrosagaray: *Rodolfo Walsh en Cuba. Agencia Prensa Latina, militancia, ron y criptografía*, Buenos Aires, Catálogos Editores, 2004.

carácter fundacional de *Operación Masacre* surgió de una absoluta involuntariedad por parte de su autor. Es cierto que Walsh desarrolló la serie de notas periodísticas que componen el libro con un estilo literario conciente que desbordaba los márgenes formales del periodismo de la época, ejemplificado en las revistas *Revolución Nacional* y *Mayoría*, donde aparecieron aquellas notas. Pero estas acabaron unidas en un volumen solo cuando a Walsh se le presentó la oportunidad de publicarlas como tal, con Ediciones Sigla. Para cuando, dieciséis años más tarde, Walsh visitó a Ford en la Universidad de Buenos Aires, con el peronismo recién legalizado y en el poder, su libro más emblemático llevaba ya cuatro ediciones, además de haberse transformado en una película rodada por Jorge Cedrón un año antes en clandestinidad, y en cuyo guion Walsh había participado. Cada una de estas ediciones habían acompañado la evolución política de su autor y, en consecuencia, habían sido modificadas y extendidas de acuerdo a su inmersión en la militancia revolucionaria argentina.

Para entonces, el género testimonial que Walsh había contribuido a instaurar en la América Latina estaba ya ampliamente legitimado en la región. Además, como el crítico literario Gonzalo Moisés Aguilar señalaría,³ más allá de adelantarse en tiempo a la no-ficción del Nuevo Periodismo estadounidense, se erigía frente a esta como un género genuinamente latinoamericano. Por un lado, porque la expresión *testimonio* escapaba a la noción negativa de su contraparte

3 Gonzalo Moisés Aguilar: «Rodolfo Walsh: Escritura y Estado», en Jorge Lafforgue (ed.), ob. cit., p. 71. Ver también Ana María Amar Sánchez: «La propuesta de una escritura (En homenaje a Rodolfo Walsh)», en Roberto Baschetti (ed.), ob. cit., 1994, p. 84.

del norte, cuyo término implicaba la aceptación de la ficción como principal fuente para la creación literaria. Y por otro, porque el testimonio no trataba de ocultar su naturaleza política y sus ambiciones partidistas de justicia social, programa que se reclamaba a través de aquellas voces históricamente marginadas que recogía y daba entrada en el hasta entonces sacrosanto bastión de la cultura. El distintivo proceso y método de trabajo del testimonio, en contraste con la no ficción norteamericana, reivindicaba en definitiva tanto la inmersión orgánica de sus autores en temáticas que exigían una toma de posición definida, como la consecuente transformación de las formas narrativas, que superaban sin anclajes cualquier pretensión de neutralidad, objetividad o equidistancia.

Operación Masacre había pasado a significar, por tanto, un hito en la búsqueda de lo que Benjamin en su día, en un contexto muy diferente, llamó las «formas apropiadas» de la literatura para representar las «energías de su tiempo».⁴ Sin embargo, la legitimación que recibió el testimonio como género literario a nivel regional tuvo que madurar por un tiempo, y habría de darse en un entorno distinto.

2

El reconocimiento de esas «formas apropiadas» que se daban en el testimonio como género literario latinoamericano se concretó en Cuba

4 Walter Benjamin: *Understanding Brecht*, Londres y Nueva York, Verso, 1998, p. 89. La frase pertenece a «The Author as Producer», y está traducida de esta versión en inglés. Más adelante se utiliza la traducción al español de este mismo ensayo de Benjamin realizada para otra edición, como así se especifica.

en 1970, gracias a una *institucionalización* que trataba de dar respuesta a un debate que había alcanzado todas las esferas del mundo cultural de la región. El marco para esto fue el impulso que se le dio al testimonio al ser incluido dentro del Premio Literario de la Casa de las Américas, después de un extenso diálogo en el que participaron Ángel Rama, Isidora Aguirre, Hans Magnus Enzensberger, Manuel Galich, Noé Jitrik y Haydee Santamaría en febrero de 1969. En este ámbito se destacó la necesidad de «dar testimonio de la lucha latinoamericana a través de la literatura» y recuperar la capacidad comunicacional y pedagógica de esta, al tiempo que se reconocía la obsolescencia de ciertos géneros para influir en el espacio popular. Al ser Walsh invitado como jurado de la primera edición del premio —por ser «el autor de una de las obras de mayor calidad, altamente representativa de ese género», de acuerdo a la carta que le envió Galich en febrero de 1970—, el autor de *Operación Masacre* respondió destacando la relevancia de la incorporación del género al Premio. Y calificó aquella decisión de «muy sabia», ya que significaba «la primera legitimación de un medio de gran eficacia para la comunicación popular».⁵

Este reconocimiento de la realidad latinoamericana a través de la literatura, esta réplica a las «energías de su tiempo», se hacía eco de una polémica más amplia y profunda que venía de antes. Como expondría la crítica literaria Claudia Gilman, aquel debate había alcanzado su cima en 1967 a partir de dos acontecimientos de enorme impacto que habían golpeado a la comunidad literaria

5 El debate y otros documentos relacionados con él fueron recogidos por Jorge Fornet en la revista *Casa de las Américas*, No. 200, julio-septiembre de 1995.

e intelectual latinoamericana. Por un lado, la publicación y el éxito en el mercado internacional de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, en mayo, marcaban el agotamiento de la forma de la novela representativa del boom, enfrentando a los autores latinoamericanos a las contradicciones inherentes a la mercantilización de la cultura literaria regional dentro del panorama capitalista global. Por otro lado, el asesinato del Che Guevara en Bolivia, en octubre, había irrumpido como un parteaguas en la escena.⁶ Como dejaría escrito el propio Walsh, la muerte del Che marcaría para él, como para muchos otros, «un nuevo punto de partida».⁷

De este modo, a principios de 1968 el Congreso Cultural de La Habana se situó en el epicentro del debate. La comunidad literaria se veía interpelada en cuestiones relativas a los límites político-prácticos de su propia actividad y la inscripción de los escritores e intelectuales dentro de aquellos movimientos que reclamaban determinación ante la urgencia revolucionaria, más allá del compromiso sartreano que en otro tiempo había parecido *suficiente*. Y en estos parámetros el testimonio –frente a la novela como forma literaria históricamente representativa de los gustos y ambiciones burguesas– incrementaba su legitimación, erigiéndose como propuesta literaria acorde a las tácticas y estrategias revolucionarias que con tanta premura aparecían en el horizonte.

6 Claudia Gilman: *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

7 Rodolfo Walsh: «Guevara», en Rodolfo Walsh: *El violento oficio de escribir: Obra periodística (1953-1977)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008, p. 285.

3

Resulta elocuente recuperar esta controversia y sus consecuencias en el contexto de otro debate histórico, posiblemente más conocido en el ámbito internacional, que, bajo circunstancias muy diferentes, se manifestaba sobre ejes significativamente cercanos: la polémica entre realismo y modernidad que se dio en los años treinta entre, por un lado, Georg Lukács y, por otro, primero Ernst Bloch, y después –sobre todo– Bertolt Brecht y Walter Benjamin. Este debate había surgido condicionado, entre otros acontecimientos históricos, por las consecuencias telúricas que había tenido la Revolución de Octubre en el mundo de las artes y la literatura –a la que Antonio Gramsci se refirió como *La Revolución contra «El Capital»*, la obra central de Marx que había visto la luz cincuenta años antes. Y aquella disputa formal y estética dentro del marxismo se había recrudecido especialmente con el avance del fascismo en Europa en los años veinte y treinta.

Una parte, representada por Lukács, reivindicaba el realismo literario, materializado en la novela realista del siglo XIX, frente al expresionismo alemán como la propuesta adecuada para producir un arte y una cultura de masas, ya que «si el escritor es verdaderamente realista entonces el problema de la totalidad objetiva de la realidad juega un papel decisivo, independientemente en absoluto de cómo el escritor la formule mentalmente».⁸ Al otro lado de la contienda, con Brecht y Benja-

8 Ver Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Theodor Adorno: *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso, 1980, p. 33. Y también Georg Lukács: «Se trata del realismo», en *Problemas de realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 293.

min a la cabeza, se defendía la experimentación formal —que se había dado en el expresionismo alemán, pero también en el formalismo ruso y en el propio teatro de Brecht— como la vía para lograr representar las «energías de su tiempo». Algo que, cabe subrayar, significaba tanto una superación de formas que se consideraban obsoletas como también una profundización en el propio realismo. El arte no podía abstraerse de los avances de «la época de reproductibilidad técnica» y, en su consecuente «pérdida del aura», podía politizarse y dar una respuesta revolucionaria en forma y fondo a los intereses de las masas. Las técnicas modernas podían, por tanto, servir precisamente para reconciliar experimentación y realismo.

En definitiva, se daba un enfrentamiento entre estos dos ámbitos que era también un debate entre el potencial de legibilidad, comunicabilidad y pedagogía de las artes, y sus propiedades formales y estéticas dentro de las estrategias revolucionarias. Y así, de fondo, aparecía una controversia —irresuelta hasta hoy en la izquierda— frente al fenómeno artístico: la contradicción entre *alta* y *baja* cultura —o entre *lo nuevo* y *lo popular*—, donde la primera aparece como «subjetivamente progresista y objetivamente elitista», mientras la segunda se presenta como «objetivamente popular y subjetivamente regresiva».⁹

4

Quizá lo más relevante de la apuesta de la Casa de las Américas por el testimonio como género

9 Las frases pertenecen a la «Presentation II» en Ernst Bloch et. al., 1980. El volumen contiene cuatro presentaciones escritas por Rodney Livingstone, Perry Anderson y Francis Mulhern, pero no se especifica el autor de cada una de ellas o si fueron escritas en conjunto.

literario —entre otros géneros afines que se proyectaron como respuesta a *las formas clásicas*—, y que culminó con su *institucionalización* en 1970, sea la dialéctica con que se afrontó el debate sobre los ejes trazados entre realismo y modernización en la confrontación original entre Lukács y Brecht/Benjamin.

Y es que, por un lado, el testimonio surge en buen grado como consecuencia indirecta de una modernización de los medios de comunicación que, como señaló Gilman, se aceleró a partir de los cincuenta. Aquello permitió en Latinoamérica el paso del escritor —como autor de consumo para las elites— a intelectual, como figura que interviene y condiciona los temas a debate en la esfera pública. Este contexto posibilitó la difusión de la voz y la obra de los escritores latinoamericanos, más allá de la exclusividad de su entorno ilustre y letrado. La renovación de los géneros literarios, de este modo, no se podría haber dado sin la modernización de los medios; un fenómeno específico vinculado a formas de producción, distribución y consumo que fue decisivo en la mercantilización cultural de la época, y que desbordaba notablemente los parámetros históricos en que surgió la polémica entre Lukács y Brecht/Benjamin.¹⁰

Sin embargo, el testimonio como género literario supone también una apuesta por lo que podríamos llamar *más realismo*. Daba entrada al bastión literario a aquellas voces hasta entonces marginadas y excluidas de él, para completar o *totalizar* la representación de la realidad, siendo además una forma que cuestionaba la capacidad de los géneros clásicos de la ficción literaria para

10 Fredric Jameson se ha referido a esta cuestión en «Reflections in Conclusion», en Ernst Bloch et. al., 1980, y con más profundidad en *Marxismo y forma*, Madrid, Akal, 2016.

superar sus limitaciones a la hora de activar respuestas políticas urgentes. De este modo reconciliaba, o hacía compatibles, las disputas de la controversia original.

Además, el debate en el que participa el testimonio se daba dentro de un ambiente literario en el que, por ejemplo, Roberto Fernández Retamar, entre otros, ya hablaba de un «nuevo realismo», y a cuyos dilemas estéticos y comunicacionales Walsh se había referido públicamente para concluir:

Realismo no se opone necesariamente a vanguardia. Cuando el agotamiento de temas o de formas debilitan la pintura de la realidad y su interpretación, el autor realista se vuelve por fuerza vanguardista. La vanguardia es entonces el modo que asume el realismo en una coyuntura histórica de agotamiento. [...] En América Latina el escritor realista está en la vanguardia cuando hace patente lo que esté invisible.¹¹

5

Parece relevante, en este sentido, estudiar la actividad literaria de alguien como Rodolfo Walsh y su relación con el realismo y la renovación formal en conexión con su propia actividad política y militante. Esto se podría elaborar, por ejemplo, a partir de nociones como la del *intelectual orgánico* de Gramsci¹² –en lo relativo a

su sumersión en el sindicalismo revolucionario que daría como resultado *¿Quién mató a Rosendo?*, por citar solo uno de los múltiples casos periodístico-literarios de su actividad durante su última década de vida– o *el escritor operante*, del que habló el propio Benjamin en «El autor como productor», de acuerdo al término acuñado por el escritor soviético Serguéi Tretiákov.

Con respecto a este último término, sería enriquecedor repensar la figura de Walsh y el contexto histórico, intelectual y cultural latinoamericano de los sesenta y setenta descrito aquí a partir de lo que Benjamin expuso en su texto de 1934,¹³ cuando hablaba cómo, desde que Platón pusiera en entredicho la necesidad de mantener a los poetas dentro de la comunidad a la hora de diseñar el Estado, «la cuestión del derecho a la existencia de los escritores no ha sido planteada casi nunca con vigor semejante» hasta ese tiempo que vivía el pensador alemán. Los azotes que la práctica literaria había recibido tras la Revolución de Octubre llevaban a Benjamin a plantear que «un tipo más avanzado de escritor» que «el escritor burgués de entretenimiento» podría percatarse de que su labor se realizaba «al servicio de determinados intereses de clase», y que ese escritor avanzado, dentro de la lucha de clases, debía «ponerse del lado del proletariado».

En este contexto, y de acuerdo a los cambios vividos dentro de la experiencia revolucionaria

11 Citado en Claudia Gilman, ob. cit., pp. 323-324.

12 He desarrollado este análisis en particular en el tercer capítulo, «La esperanza insobornable (Seis tesis, parciales e interesadas, sobre el pensamiento político de Rodolfo Walsh)», de mi libro *Mientras los hombres conquistaban la Luna y daban vueltas alrededor de*

la Tierra: Rodolfo Walsh, el pastor de Girón, Buenos Aires, Patria Grande, 2017.

13 Todas las frases utilizadas de «El autor como productor» pertenecen a la versión incluida en Walter Benjamin: *Escritos políticos*, Ana Useros y César Rendueles (eds.), Madrid, Abada Editores, 2012.

soviética, Tretiákov «distinguía al escritor operante del escritor informante», cuya «misión no es informar, sino luchar; no es observar: intervenir activamente». El ejemplo de Tretiákov le servía a Benjamin para subrayar la necesidad de «repensar nuestras ideas sobre las formas o los géneros de la literatura al hilo de los datos técnicos concretos de la situación actual para llegar a estas formas expresivas que constituyen el punto de partida de las energías literarias del presente», ya que «estamos en medio de un enorme proceso de refundición de las actuales formas literarias, en el que muchas de las contraposiciones en las que estamos acostumbrados a pensar podrían ya perder toda su fuerza».

Es esclarecedor trasladar estas reflexiones a un entorno diferente, como es el de 1970 en Argentina cuando, con una creciente actividad guerrillera, Walsh reflexionaba ante Ricardo Piglia sobre la necesidad de un nuevo arte que, frente a la ficción, aportara una mayor inclinación documental. No se trataba de representar esta misma realidad, sino de presentarla, para así operar en los márgenes de ella y servir a su transformación. Las formas tradicionales debían ser utilizadas de un modo diferente porque, concluía Walsh, «hoy es imposible en la Argentina hacer una literatura desvinculada de la política».¹⁴

En su texto, Benjamin encontraba que el gran ejemplo de este cambio en las formas literarias

podría darse a través del papel de la prensa, porque mediante ella

comprendemos que el formidable proceso de refundición [...] no solo pasa por alto las distinciones convencionales entre los géneros, entre escritor y creador, o entre investigador y popularizador, sino que incluso somete a revisión la distinción existente entre autor y lector.

A pesar de estar la prensa europea en manos del capital, Benjamin seguramente pensando en el medio periodístico desde ideas más próximas a las que Lenin expuso en *¿Qué hacer?*, veía en este libro un enorme potencial para las exigencias de transformación técnica de la literatura de su tiempo. Un aspecto que aparecía también notablemente destacado en el universo de Walsh, quien, además de vincular su desarrollo literario a su oficio periodístico, se paseó la última década de su vida con una copia del *¿Qué hacer?* bajo el brazo.

De acuerdo con Benjamin, este nuevo contexto histórico exigía del escritor no su expulsión, sino una «traición de clase» y un abandono del mito del genio individualizado, requisitos ineludibles para alcanzar un posicionamiento orgánico del lado de la clase proletaria. Así pues, la cuestión que emergía al referirse a la literatura tenía que ver tanto con «exigir de la obra del escritor la tendencia [política] correcta» como su «calidad» literaria. Y especificaba:

[L]a tendencia de una obra literaria solo puede ser correcta en lo político si lo es también en lo literario. O lo que es decir: la tendencia correcta desde el correspondiente punto de vista político incluye una tendencia literaria.

14 Ricardo Piglia: «Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo 1970», en Roberto Baschetti (ed.), ob. cit., p. 70. Piglia, además de compartir amistad con el autor de *Operación Masacre*, logró con esta entrevista uno de los documentos más relevantes a la hora de encuadrar la evolución política de Walsh en su relación con la literatura.

[...] [E]sta misma tendencia literaria que está contenida, implícita o explícitamente, en toda tendencia política *correcta*, constituye sin duda la calidad de la obra. La tendencia política correcta de una obra incluye, como digo, su calidad literaria *por* incluir su *tendencia* literaria.

Hacia el final de su ensayo, después de ejemplificar sus planteamientos a través de la obra de Brecht, al cuestionar si el intelectual «tiene propuestas para transformar funcionalmente la novela, el drama o el poema», Benjamin respondía que «cuanto más firmemente dirija el intelectual su actividad hacia esta tarea, tanto más correcta será la tendencia de su trabajo y tanto mayor también la calidad técnica lograda».

6

Así pues, dentro del debate planteado aquí en el marco latinoamericano de los sesenta y setenta, la dialéctica contenida en la propuesta de Walsh emerge en su obra, por un lado, gracias a una serie de rasgos que la aproximan a los objetivos programáticos de Lukács en lo relativo al realismo; mientras, por otro lado, estas mismas características se materializan a través de medios —«de reproductibilidad mecánica»— surgidos precisamente *por* la modernidad; medios que contribuyeron a poner en crisis la pertinencia de *formas clásicas* como las de la novela.¹⁵

15 Walsh mantuvo una relación particular con la novela que excede los límites y las pretensiones de este texto, pero que he desarrollado en el segundo capítulo de mi libro mencionado anteriormente.

Cabría añadir que, en la presentación de la realidad de las obras de testimonio de Walsh, la estructura fragmentaria con la que abordan la totalidad —forma que adoptaron estos trabajos condicionados por el medio periodístico del que surgieron y la oralidad de la voz popular— las aproximan a las técnicas de montaje que tanto influyeron, de manera muy diferente, en el extrañamiento que Brecht desarrolló en su teatro épico. No en vano, el propio Piglia veía en la «tensión con la ficción» de Walsh un elemento clave de su obra, y concluía que, «conociendo o no [la] polémica» entre Lukács y Brecht/Benjamin, Walsh «la reproduce».¹⁶ Además, Piglia entendía que la labor de este «con el lenguaje» y «su conciencia de estilo» lo acercaban a las ideas de Brecht en *Cinco dificultades para escribir la verdad*, que se expresaban en «el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios» y «la astucia de saber difundirla».¹⁷

Hay que insistir en que la propuesta original de Walsh —esa «tensión con la ficción» que se da tanto en sus novelas testimoniales como en sus cuentos o en sus piezas periodísticas de antropología social— fue elaborada para confrontar, en la práctica, la realidad oculta bajo la verdad oficial. Walsh enfrentaba así un desafío comprometedor tanto desde lo literario como desde lo político, en la intersección entre la ficción y la no ficción. El fin era el de descubrir *la otra verdad*: aquella

16 Hernán Vaca Narvaja: «Piglia habla de Walsh: Una entrevista inédita, 26 años después», en *Revista El Sur*, 26 de marzo de 2017, disponible en <<http://revistaelsur.com.ar/nota/272/Piglia-habla-de-Walsh>>.

17 Ricardo Piglia: «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», en *Casa de las Américas*, No. 222, enero-marzo de 2001.

que debía completar una visión totalizadora de la realidad, donde las voces históricamente subordinadas y marginadas –las del *Otro*– pudieran manifestarse como actores sociales, políticos y culturales a través de su lenguaje y, sobre todo, de sus acciones.

El académico Mariano Mestman se ha referido a este aspecto en relación a la adaptación cinematográfica de Cedrón de *Operación Masacre*, donde la tensión entre la no ficción y el drama encontraban su engranaje en la inclusión de un personaje de la historia original, Julio Troxler. Así, el testimonio de este –acompañado por material de archivo con la intención de enraizar las guerrillas de los setenta en la Resistencia Peronista de los cincuenta– servía para llevar la película fuera de los márgenes de la verosimilitud ficticia y acercarla al argumento histórico propio del documental.¹⁸ Este tipo de aspectos, que en términos notablemente brechtianos se referían a la «épica cotidiana», sirven para situar los esfuerzos del testimonio y su «tensión con la ficción» dentro de aquellas «zonas grises» a las que el crítico cinematográfico Michael Chanan¹⁹ se refirió en la búsqueda de nuevas aportaciones para un cine crítico, y que pueden ser trasladadas a cualquier otra actividad cultural realizada con fines emancipadores.

18 Ver Mariano Mestman: «Las masas en la era del testimonio: Notas sobre el cine del 68 en América Latina», en Mariano Mestman y Mirta Varela (eds.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.

19 Michael Chanan: «The Changing Geography of Third Cinema», en *Screen*, Special Latin American Issue, No. 4, 1997, disponible en <<https://roehampton.open-repository.com/roehampton/bitstream/10142/49679/1/thirdcinema.pdf>>.

7

Vivimos tiempos en que la actividad cultural ha alcanzado cotas máximas de mercantilización, con un crecimiento exponencial de esta muy superior a la que se vivía tanto en los años veinte o treinta como en los sesenta o setenta del pasado siglo, donde se inscriben los debates descritos aquí, que tenían en esta cuestión una preocupación fundamental. Como sugirió el crítico cultural Fredric Jameson, de algún modo parecería como si el desarrollo del capitalismo tardío y su lógica cultural posmoderna hubiera acabado por certificar la ingenuidad que anidaba bajo el mesurado optimismo con que Benjamin y Brecht se posicionaban con respecto al potencial revolucionario de las técnicas y tecnologías modernas para el arte. Concentradas estas bajo el monopolio del capital, la situación podría conducirnos a la recuperación de un pesimismo próximo al negativismo de Adorno o a una noción de realismo anacrónico, a través de una actualización vulgar de las teorías de Lukács.²⁰

Es cierto que la mercantilización actual de la cultura afecta, y en buena medida maniatada, todas sus fases de producción, distribución y consumo. Como resultado, entre la emisión y la recepción cultural, la actividad creativa se abandona a una hiperatomización que obstaculiza la reflexión crítica y limita el efecto colectivo del fenómeno artístico –y, en consecuencia, también su capacidad emancipadora. Sin embargo, ante esta situación no cabe la negación de la realidad

20 Estas ideas aparecen en las obras de Fredric Jameson ya mencionadas. En lo relativo a sus ideas sobre Adorno, ver Fredric Jameson: *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

y un retiro ermitaño, sino una posición dialéctica que enfrente estos aspectos para transformarlos: se hace necesario repensar las tácticas y las estrategias con las que rearmar una cultura contrahegemónica que pueda dar lugar a un cambio en las narrativas colectivas de forma efectiva.

Experiencias históricas como las expuestas aquí han retado los límites tanto de *lo popular* como de *lo nuevo*, y son por ello especialmente relevantes para todo propósito liberalizador de la cultura. El potencial inspirador y esperanzador del pasado reside precisamente en el hecho de que, si las cosas han sido diferentes, las cosas pueden ser diferentes. Por ello, se hace necesario recuperar la utopía y la esperanza que impregnan toda aspiración revolucionaria y emancipadora, sin necesidad de caer en el optimismo idealista. En cómo nos acercamos al pasado reside buena parte de nuestras posibilidades de desarrollar una agenda materialista de cambio *real*.

En este sentido, la senda del testimonio que abrió Walsh, naciese o no del objetivo de ganar el Pulitzer o tener dinero, encarna un tipo de enfrentamiento con la historia como verdad oficial –validada, entre otras cosas, en la palabra escrita y el academicismo monolítico– y propone un plan de acción proyectado hacia un futuro de cambio –por ejemplo, a través de la recuperación de la oralidad segregada. Las narrativas testimoniales interpelan al espectador y cuestionan tanto el sujeto como la propia narrativa de la historia compartida. El pasado no se recupera como parte de una melancolía fetichista de anticuario, sino como ingrediente central de la memoria colectiva intersubjetiva, como parte de una agenda política que no se oculta bajo falsas pretensiones de neutralidad.

Así pues, visitar hoy el testimonio y sus «tensiones con la ficción», su totalidad fragmentaria

y apelación a la intersubjetividad de la memoria, puede ser enormemente enriquecedor a la hora de desarrollar una actividad cultural emancipadora. Al repensar las posibles formas de subvertir la creciente alienación de la propia dinámica cultural –inscrita en la fase actual del capitalismo tardío y narcotizada por el neoliberalismo depredador imperante–, las cuestiones centrales del testimonio aparecen hoy, si cabe, más vigentes que nunca para enfrentar esta mercantilización y atomización dominante. Se trata sin duda de un debate teórico irresuelto –como otros aquí planteados–, ya que solo puede ponerse a prueba y demostrarse realizable en la propia práctica artística. Pero es una controversia que abre múltiples posibilidades para explorar las fisuras de la cultura hegemónica con el fin de crear experiencias tanto emancipadoras como populares, dentro de –utilizando las expresiones de Benjamin– la «tendencia política» apropiada y sin renunciar a la calidad técnica imprescindible que pueda dar respuesta formal y funcional a las «energías de nuestro tiempo».

La situación actual no es, desde luego, sencilla para desafiar estas cuestiones. Pero mientras la proliferación de redes sociales y la digitalización mediática ofrecen una experiencia de la inmediatez donde la cantidad –con una polución acumulativa e inagotable de titulares de prensa– vacía la realidad de contenido cualitativo, el contexto mediático y comunicacional también ha dado referentes como el de Aaron Swartz, proyectos como el de Wikileaks o experiencias mediáticas regionales como la de TeleSur. Por su parte, en el cine, el académico y cineasta Mike Wayne reivindicó la necesidad –haciendo uso de las categorías originales de Fernando Solanas y Octavio Getino– de desarrollar una dialéctica entre el Primer y el Tercer Cine –entre el cine como

espectáculo comercial y el cine militante— con el fin de confrontar los retos de la industria cultural dominante y abordar la «transformación genérica» cinematográfica que permitiera la creación de herramientas adecuadas para la emancipación del espectador y del espectáculo.²¹ La propuesta, además, resultaba una actualización y expansión de otros reclamos históricos del Nuevo Cine Latinoamericano, expresados por ejemplo en el encuentro entre Eisenstein y Brecht en Tomás Gutiérrez Alea,²² o en otras reflexiones de Julio García Espinosa²³ o Glauber Rocha.²⁴ La literatura ha dado también múltiples ejemplos con un propósito similar, entre los que cabe destacar figuras como la de Isaac Rosa,²⁵ quien, a través

21 Ver Mike Wayne: *Political film: The dialectics of Third Cinema*, Londres y Sterling, Pluto Press, 2001.

22 Tomás Gutiérrez Alea: *Dialéctica del espectador*, La Habana, Ediciones EICTV, 2009.

23 Ver, entre otros textos, Julio García Espinosa: «En busca del cine perdido», en *La doble moral del cine*, Bogotá, Editorial Voluntad, 1995.

24 Glauber Rocha: *Cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

25 Isaac Rosa ha manifestado su admiración hacia Walsh, de quien ha destacado su «voluntad por un estilo» fluido, funcional, denso, elaborado y aun así popular para manejar el espacio y el tiempo sin suspender la acción, convirtiéndose para él en uno de los mejores escritores en lengua española del siglo xx. «Prólogo», en Rodolfo Walsh: *¿Quién mató a Rosendo?*, Madrid, 451 Editores, 2010, p. 13.

de una experimentación formal que a menudo recurre a la *novela en marcha*, no renuncia a un posicionamiento político cristalino.

Estos ejemplos pueden servirnos para concebir, no una linealidad absoluta en la influencia de las propuestas testimoniales en la actividad creativa, sino las múltiples posibilidades que estas pueden ofrecer al volver a ellas para repensarlas hoy. Al abordar sus objetivos programáticos y proyectarlos en nuestros días, el testimonio nos exhorta a buscar en la práctica una aproximación al realismo que nos permita entender nuestro ámbito de acción, sin renunciar a la contemporaneidad de esta. Es decir, un realismo que se inscriba dentro de las «formas apropiadas a las energías de nuestro tiempo», y que así nos sirva para elaborar elementos para la crítica de nuestra realidad. Esta *adaptación* no puede, por tanto, renunciar a las posibilidades populares que nos ofrecen aquellos medios que *pueden* aproximarnos a las sensibilidades e intereses de las masas, ya que estos son únicos para la creación de narrativas actuales. A pesar de los duros obstáculos y las lógicas alienantes que acechan a la creación cultural bajo el capitalismo, los recursos para que esta nos sorprenda y descubra algo nuevo sobre la realidad que habitamos, tanto cotidiana como histórica, siguen siendo, hoy como ayer, ilimitados. ©

Helsinki, octubre de 2017

ROBERTO ZURBANO TORRES

Antonio Cornejo Polar y la heterogeneidad cultural: un modelo teórico para redescubrir el campo literario caribeño*

*«Mi raza es un trozo de carbón
ardiendo en la noche, gritando en la madrugada».*

JESÚS COS CAUSSE

Para Claudia Zapata y Lucía Stecher, cómplices y colegas.

En la década del setenta del siglo pasado el campo cultural latinoamericano disfrutó uno de los momentos más creativos de la reflexión histórica, teórica y crítica sobre las letras continentales. Si la creación narrativa disfrutaba del boom y el posboom, la poesía celebraba su momento de mayor impacto social, la canción se cargaba de referencias políticas, la pintura y la gráfica inundaban los muros de las ciudades y el teatro colectivo desnudaba la escena y salía a las calles, solo una década después el pensamiento cultural producido en nuestros países supo dar cuenta de los cambios que venían generándose en la creación literaria, y el ejercicio crítico comenzó a mirarse a sí mismo como parte conciente de dicha creación; surgen valiosas revistas, no ya para la creación narrativa, poética y teatral, sino publicaciones críticas especializadas que abordan las artes y letras desde novedosos emplazamientos epistemoló-

* Leído en la sala Manuel Galich durante el Congreso Internacional «Antonio Cornejo Polar y la crítica latinoamericana», realizado en octubre de 2017.

gicos, antropológicos e historiográficos y, como nunca antes, tiene lugar un sustancioso debate conceptual, metodológico y teórico con protagonistas que, en los más diversos puntos de la región, construyeron un renovado mapa cultural latinoamericano.

Revistas como *Texto Crítico*, dirigida por Jorge Ruffinelli; *Hispanamérica*, con Saúl Sosnowski; o la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, fundada por Antonio Cornejo Polar en Lima, son algunos ejemplos de tales emplazamientos críticos desde donde se construyen textos, debates y encuentros sobre el pensamiento literario de la región. La revista *Casa de las Américas* es otro de los modelos que promueven tal diversidad desde la década anterior, junto a algunas editoriales que comienzan a divulgar a los autores de la nueva crítica literaria latinoamericana: Ángel Rama, Antonio Candido, Noé Jitrik, Roberto Fernández Retamar, Alejandro Losada, Carlos Rincón, Mario Benedetti, Ileana Rodríguez, Nelson Osorio y otras firmas aparecen simultáneamente en dichos espacios y convierten su labor crítica en cátedras y series editoriales, legitimando un pensamiento crítico de significativo peso en la promoción de un campo literario que rebasa los términos del boom, el realismo mágico y el realismo maravilloso, pues explican el hecho literario desde sus contextos específicos y también más allá de su propia condición literaria.

El hispanismo, como disciplina cómodamente instaurada en universidades euronorteamericanas, entró en crisis ante el empuje de temas y autores que comenzaron a liberarse de interpretaciones y glosarios, legitimando personajes, culturas y lenguas que dejaron de ser notas al pie para convertirse propiamente en el contenido principal del texto. La producción crítica

sobre cultura y sociedad en la América Latina se multiplica en instituciones y cátedras que generan tesis, revistas, becas y premios dentro del efervescente campo cultural donde se explayan las nuevas perspectivas del latinoamericanismo. Aquellos críticos literarios devenidos en historiadores, teóricos y ensayistas aportaron algo más: construyeron un nuevo corpus intelectual, tejieron –sin internet– una compleja red para el intercambio de ideas, publicaciones y debates que incidieron más allá de las obras abordadas y las fronteras nacionales.

Asistíamos, pues, a una movilización continental hacia un pensamiento de izquierda que marca el estatus político de esos propios autores, muchos de ellos exiliados de dictaduras suramericanas. Desde varias capitales fundaron un proyecto cultural de bases bolivarianas y martianas, descolonizadoras y antimperialistas que, bajo el influjo de la Revolución Cubana y otros acontecimientos, atravesó el campo cultural latinoamericano impactando en autores y lectores, pero también en los mercados editoriales, debates académicos y políticos del momento, y hasta en el propio campo del latinoamericanismo, aportándole vocación integradora y compromiso social.

Antonio Cornejo Polar era, entonces, un estudioso de las letras peruanas que abordaba textos contemporáneos y fundacionales de la literatura colonial –en esa etapa estudia concienzudamente a un autor con quien coincide desde la crítica y marca su posición frente a la literatura indigenista: José Carlos Mariátegui, innegable influencia en su obra. Desde entonces asume la literatura nacional como un concepto limitado, lleno de exclusiones y mistificaciones de todo tipo. Su obra describe el itinerario que va del estudioso

de altos ejemplos de la literatura peruana a una intensa reflexión sobre el estatuto social de las letras de fronteras geográficas, estéticas e ideológicas, anunciando un campo desconocido que trasciende sus posibilidades como investigador de la región.

Cornejo Polar, fundador de la nueva crítica literaria y cultural latinoamericana, coloca el ejercicio de pensar la literatura en un espacio de mayor complejidad; a él debemos la aproximación conceptual de asuntos y procesos que revela un campo literario más dinámico y contextualizado del que hasta ese momento fuera abordado por una crítica filológica e inmanentista ya en crisis en todo el Continente. Su conocimiento de las letras peruanas, junto a la conciencia de su diversidad, le permiten definir un enfoque epistemológico que rompe la falsa unidad del canon literario nacional y muestra sus contradicciones y diversos sistemas literarios, así como los sujetos y discursos hasta entonces ocultos como objetos de estudio para los investigadores de la cultura, tal y como advertía a finales de la década del setenta del pasado siglo en un texto clásico:

El indigenismo de las naciones andinas, el negrismo centroamericano y caribeño, pero también de alguna manera, la literatura gauchesca del Río de la Plata, y la ligada al concepto de lo «real maravilloso» pueden entenderse como variables del fenómeno que preocupaba a José Carlos Mariátegui. En todos estos casos se trata de literaturas situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas.¹

¹ Antonio Cornejo Polar: «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 7-8, 1978, p. 8.

Pensando en el alcance que solo esbozan las líneas anteriores, me propongo aprehender las tesis metodológicas y teóricas del maestro peruano e insertarlas en el abordaje de las letras caribeñas, un campo literario también atravesado por experiencias históricas coloniales, no solo las de la conquista, sino particularmente las de la esclavización africana que, junto al sistema de plantación, los sistemas afrorreligiosos y el cimarronaje, configuran los fundamentos de una sociabilidad y una nueva cultura que no se funda alrededor del discurso letrado, sino de los discursos oral, musical, corporal y mágico-religioso. Desde esa especificidad del campo literario caribeño es visible la violencia epistemológica que lo letrado y eurocéntrico ejercieron durante años sobre la diversa especificidad cultural del Caribe, instaurándose como discurso homogéneo que aún margina prácticas culturales, sujetos y grupos sociales, eventos y procesos históricos, considerados incultos e inferiores por el canon eurocéntrico dominante en la región desde su colonización hasta hoy.

Desde la percepción anterior intentaremos subvertir la perspectiva metropolitana con que las letras caribeñas han sido leídas históricamente y comenzar a entender con mayor claridad cómo, cuándo y por qué los esclavizados implementaron sus propias estrategias de resistencia y emancipación social que, en su carácter dialógico, han marcado hasta las propias lenguas y culturas metropolitanas. El campo literario caribeño es un entramado de voces, gestos y sonidos que suelen quedar ocultos en muchos de los abordajes críticos tradicionales que obvian esta especificidad. Aún las letras de la región guardan muchos silencios, marginaciones y reducciones que se explican al pensarla como eso que Cor-

nejo denomina una *totalidad contradictoria*. Particularmente me propongo apropiarme de su categoría *heterogeneidad cultural*, establecida según sus propias palabras «para dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se interceptan conflictivamente dos o más universos socioculturales».²

Dicha categoría es un modelo teórico que identifica estatutos socioculturales negados por la crítica convencional que, allende el mundo andino, permite abordar las letras caribeñas y afrolatinoamericanas con sumo rigor metodológico y solidez teórica. Dicho modelo posibilita explicar la producción cultural desde sus propias contradicciones ideológicas, lingüísticas, históricas, clasistas, etcétera, al desmontar el proceso de colonización cultural de los limitados análisis nacionalistas y formales. Puede aplicarse a un contexto heterogéneo como el Caribe, espacio de esclavización que produjo textos no esclavizados, foro de subjetividades y realidades específicas, sin necesidad de usar las lenguas metropolitanas o, mejor aún, apropiándose de estas, tal y como podemos hallar en discursos creolizados (orales o escritos), en la inserción de lenguas y cosmovisiones africanas en las culturas y lenguas metropolitanas, así como en el protagonismo de otros códigos no verbales de frecuente uso en la región.

La literatura cubana, según el consenso de nuestros mejores historiadores literarios, es fundada por un autor canario acompañado de algunos versificadores cubanos *cuasi* anónimos.

2 Antonio Cornejo Polar: *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, pról. de Mabel Moraña, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar-Latinoamericana Editores, 2003, p. 10.

Espejo de paciencia, de Silvestre de Balboa, es la pieza que inicia las letras cubanas, aunque se comenta hace muchas décadas que es fruto de la superchería literaria de un grupo de autores del siglo XIX en busca de la piedra fundacional que diera una entrada espectacular a la Isla en el campo literario hispanoamericano. Casi lo logran, pues usan todos los clichés necesarios para cumplir su cometido. Pero esa es otra discusión que, aunque forma parte del entramado colonial y colonizado de nuestra literatura, no es motivo de este texto.

Resulta curiosa la escasa presencia en la obra de Cornejo Polar del mundo afroperuano, sus prácticas culturales y su presencia en la poesía y narrativa modernas, teniendo en cuenta su profunda mirada hacia el mundo indígena, el indigenismo y la producción verbal de diversos grupos étnicos, así como sus mezclas y estrategias de sobrevivencia. Lo africano marca las músicas, la culinaria y las danzas en Perú, pero también es evidente en la obra de Enrique López Albújar, José Diez-Canseco, Nicomedes Santa Cruz, Julio Ramón Ribeyro, entre otros. Sin embargo, en las escasas notas que hallamos en Cornejo sobre el tema, emerge su conciencia sobre la existencia y complejidad del mundo afrodescendiente y sus prácticas culturales en otros países de la región, aunque no lo abordara.

Pretendo establecer junto al pensamiento de Cornejo Polar una descripción del campo cultural cubano y caribeño que permita verlo como una zona donde se expresa lo que él llamó el doble estatuto sociocultural y también su concepto de totalidad contradictoria para abordar sin recortes ideológicos nuestras complejas sociedades y culturas. La esclavitud en el Caribe y la América Latina difieren solo en la cantidad

de población originaria que es diezmada y la que es importada desde las costas africanas para su explotación en las plantaciones de las colonias caribeñas. Remitémonos a la Cuba colonial, llena de negros esclavizados provenientes de diversos puntos de África, que apenas conocían el español. Según Walterio Carbonell, olvidado estudioso cubano:

Por lo menos hasta 1850 la mayoría de la población negra hablaba lenguas africanas. El porcentaje de los negros esclavos que habían aprendido la lengua española debió de ser muy bajo por esta fecha. [...] Era muy lógico que esto fuese así, ya que en la primera mitad del siglo XIX, la inmensa mayoría de la población negra acababa de llegar. El número de los negros nacidos en Cuba era muy inferior al de los que llegaron durante el siglo XIX [...]. Antes la lengua española no había sido en realidad lengua nacional; era oficial, pero no nacional.³

Así logro incorporar a Cornejo Polar en esa línea descolonizadora de varios estudiosos cubanos. Carbonell es de los pocos que recha-

3 Walterio Carbonell: *Crítica. Cómo surge la cultura nacional*, La Habana, Ediciones Bachiller, Biblioteca Nacional José Martí, 2005, p. 127. En este, su único libro, de 1961, Carbonell desarrolla tesis entonces polémicas sobre una concepción aristocrática y libresca de la cultura frente a otra que asume la cultura popular. Escribió que «[l]a dialéctica negro vs. criollo es más interesante, desde todos los puntos de vista, porque en el seno de esta dialéctica estaban contenidos los elementos realmente contradictorios de la sociedad colonial. No solo porque esclavos y esclavistas eran los agentes principales del devenir histórico, sino porque sus culturas se encontraban en abierta pugna en virtud de que sus valores constitutivos procedían de culturas diferentes» (56).

zan el concepto de mestizaje cultural, surgido del positivismo y de una visión hipócrita que oculta la sangrienta confrontación civilizatoria eurocéntrica, llena de poderosas herramientas desculturadoras, contra indígenas y africanos. Sobre el mestizaje cultural opinó Cornejo que «se trata de un concepto ideologizado en extremo»⁴ y arremete contra la presunta neutralidad ideológica con que aún se usa:

Varias veces he comentado que el concepto de mestizaje, pese a su tradición y prestigio, es el que falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura. En efecto, lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo solo son pertinentes para quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia.⁵

Ya sabemos que Fernando Ortiz y luego Ángel Rama, desde sus respectivos campos de estudio, insistirían en la transculturación para mostrar la complejidad del proceso intercultural que tuvo lugar en nuestras tierras. Cornejo discutí a Rama no la legitimidad del proceso de transculturación, sino su insuficiencia para dar cuenta de la complejidad de procesos simultáneos que tuvieron lugar en nuestras sociedades y se expresan en el campo cultural a través de sofisticados ejercicios del poder colonial. La

4 Ver Antonio Cornejo Polar: «Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes», en *Escribir en el aire. Ensayos escogidos*, sel., pról. y notas de José Antonio Mazzotti, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016, p. 115.

5 Ob. cit., p. 116.

propuesta del peruano descubre las interioridades ideológicas de una obra literaria y ejerce un acto de desmitificación cultural. Advierte que no resulta sencillo desmontar las estructuras asimétricas que configuran nuestras sociedades y que nuestras literaturas, o al menos buena parte de ellas, reproducen impunemente.

Si la crítica andina de la última década viene apropiándose de las obras de Aimé Césaire y Frantz Fanon para entender sus literaturas,⁶ aquí propongo la operación contraria: incorporar el pensamiento de Cornejo Polar a la evaluación de las letras caribeñas que él apenas esbozó. Me concentraré, por ahora, en la literatura cubana y esbozaré diez temas problemáticos donde, al aplicar las tesis de Cornejo Polar, se revelen las características que él describió y se abran nuevas visiones sobre nuestro campo cultural que permitan identificar el valor de las prácticas literarias negras en Cuba. Vale asumir las tesis

6 Me refiero particularmente a la obra de Claudia Zapata, Lucía Stecher y Elena Oliva, quienes desarrollan un proyecto de reivindicación descolonial e intercultural que revalúa las obras de Fanon y Césaire en el mundo andino y colocan en la misma dimensión crítica al pensamiento indígena y afrodescendiente. A propósito las dos primeras han escrito: «El ingreso de la intelectualidad indígena y afrodescendiente a una tradición de pensamiento anticolonialista imprimió a este un sello particular que consiste en evidenciar y discutir las jerarquías culturales que confinaron a negros e indios al lugar de “otros” funcionales a un tipo de hegemonía [...]. Este confinamiento en el lugar de los “otros” explica que para los intelectuales que surgen de esos sectores, las configuraciones culturales e ideológicas se constituyan en lugares privilegiados para la acción descolonizadora». Ver «Representación y memoria en escrituras indígenas y afrodescendientes contemporáneas», en *Casa de las Américas*, No. 280, 2015, pp. 4-5.

de Cornejo Polar como importante contribución (historiográfica, metodológica y epistemológica) a los estudios cubanos y caribeños. Seguidamente ofrezco diez ejemplos del impacto crítico con que su obra descoloniza nuestra mirada a la historia literaria cubana y su producción más reciente. Aspiro a que su impacto llegue más allá de esta muestra.

Primero: Descolonizar los modos en que la historiografía literaria cubana aborda la cuestión racial, pues coloca al sujeto negro y sus problemáticas solo como una representación inferior de los sujetos letrados blancos, sin asumirlos desde su condición autoral (personal o colectiva, oral o escrita), aprehendiendo sus prácticas culturales como formas legítimas, aunque diversas, de la expresión literaria epocal y entendiendo la heterogeneidad propia de nuestro campo cultural. Sería clave insertar el Caribe en nuestra conciencia cultural, así como potenciar más orgánicamente la cultura cubana en este, espacio natural de nuestras dinámicas históricas y contemporáneas.

Muchas prácticas culturales afrocubanas comparten varios códigos culturales no verbales, cuyo estudio exige superar las explicaciones filológicas del discurso letrado y obviar el folclorismo para descodificar, entre otras, las iconografías de la Sociedad Secreta Abakuá, las firmas de la Regla de Palo Monte y la serie de dibujos conocida como Libro de Pinturas de José Antonio Aponte, líder de una rebelión que se expandió por todo el país contra el gobierno español en 1812, por la cual fue ahorcado y decapitado. El volumen consiste en más de setenta dibujos que ilustran la historia del negro desde una visión digna y descolonizada de su condición humana. Sobre el libro de Aponte, poco estudiado y actualmente desaparecido, no existe un consenso

que lo considere un documento fundamental de nuestra historia, por tanto, se advierten pocos intentos de insertarlo en la historia literaria o en la del arte cubano. No se trata de precisar su lugar en un catálogo artístico o literario, sino de reconocer el significado de dicho acto fundacional de (re)escritura nacional, pues rebasa la cuestión cultural y exige claros posicionamientos ideológicos. Descolonizar es desconstruir un complejo entramado socio-histórico de dominación que tiene en la cultura una de sus herramientas más sutiles y eficaces. (Evito abordar la religiosidad afrocaribeña pues se ha convertido en un vasto campo de investigación donde confluyen varias disciplinas y estudiosos, sean practicantes o no. Su objeto de estudio alcanza una densidad sociocultural de saberes y prácticas de fe, rituales, profanas, de sanación, culinarias, lingüísticas, danzarias, comerciales,⁷ etcétera, síntesis de complejos debates transnacionales que desbordan los propósitos de este texto).

Segundo: La oralidad afrocubana, parte sustantiva de una cultura que recrea y mezcla fragmentos de lenguas originales de los grupos traídos de África, además de cumplir su función ritual y

7 En las últimas décadas se insiste en acusar de comercialistas a las religiones negras de la región (santería, candomblé, vodú) justo en medio de un proceso de globalización de estas, la instauración de sus instituciones públicas, la creciente profesionalización de sus figuras jerárquicas y el reconocimiento de sus valores de solidaridad, resistencia cultural y saberes no solo para los afrodescendientes. Todo ello era, hasta hace poco, marginalizado, a pesar de ser religiones practicadas por todas las clases sociales. Dichas acusaciones, curiosamente, no suelen compararse con otras religiones financieramente poderosas, de jerarquía mundial, dueñas de diversas instituciones bancarias, mediáticas, educativas, entre otras.

profana en el universo de nuestras afrorreligiones, forma parte de nuestro corpus literario, siempre que no reduzcamos dicho corpus solo a lo escrito, sino que lo entendamos como otro modo de producción verbal que coexiste junto a la escritura y sobrevive en el habla popular con todos sus códigos verbales, no verbales y performáticos. Dicho patrimonio oral recoge proverbios, cantos y rezos que, expresados en sus lenguas originales o aun españolizados, constituyen un acervo de géneros y formas de pensar solo estudiadas desde limitadas visiones folclóricas, que reducen su universo solo a la religiosidad y congelan dicha producción en la etapa colonial, en ausencia de los diversos abordajes contemporáneos a la oralidad que tienen lugar hoy en toda Latinoamérica y el Caribe, donde se están produciendo otros emplazamientos epistemológicos, antropológicos y lingüísticos que podrían revelarnos mejor las contribuciones de estas prácticas culturales heterogéneas a la cultura nacional.

Aceptemos que todo esto implica un conflicto a resolver frente a la hegemonía de la escritura. No olvidemos que a la conciencia de ese conflicto Cornejo llamó «grado cero de la escritura», refiriéndose «al punto en el cual oralidad y escritura no solamente marcan sus diferencias extremas sino que hacen evidente su mutua ajenezidad y su recíproca y agresiva repulsión».⁸ Un nuevo camino a desbrozar por nuestros lingüistas y antropólogos.

Tercero: Constatar la violencia epistemológica colonial que revela la categoría del doble estatuto sociocultural aplicada a la *Autobiografía del*

8 Antonio Cornejo Polar: *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, p. 20.

esclavo poeta y otros escritos, de Juan Francisco Manzano, y a la obra poética de Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido), los primeros autores negros que entran al campo letrado cubano del siglo XIX, a través de su conocimiento de formas métricas y otras referencias culturales eurocéntricas (latinas, españolas, italianas) de las cuales se apropiaron por vías alternativas y autodidactas. Ellos intentaron superar la visión paternalista con que eran aceptados, tiñendo sus páginas de una identidad que no podían negar, pero tampoco podían explayar en su totalidad de sujetos no blancos, ni aristócratas, sino como voces subalternas, al servicio de una élite esclavista que aprobaba, desaprobaba y hasta rescribía sus obras.

La historiografía literaria cubana, al juzgarlos, los piensa como el par binario Plácido/Manzano, en vez de colocarlos de frente a las principales figuras de la institución literaria colonial llamada «círculo del montino», quienes fraguaban e imponían las normas estético-ideológicas de una nueva aristocracia con ínfulas de modernidad, abanderada de la independencia, pero cómodamente atada a las riquezas de la esclavitud. A pesar del gran esfuerzo de estos autores negros para complacer a un receptor solo interesado en manipular sus obras, domesticar su atrevimiento y controlar sus aspiraciones sociales, fueron acusados y sacrificados ante la represión colonial. Aun así, insertaron sus experiencias de vidas negras (heterogéneas) en las letras cubanas del momento, desenmascarando sutilmente a sus preceptores/victimarios, quienes finalmente los arrojaron a la maquinaria colonial, silenciando a uno y fusilando al otro.

Cuarto: La llamada narrativa antiesclavista cubana del siglo XIX (que también se le denomina antitratista) es una serie caracterizada por un discurso romantizado del sujeto negro en nuestras

plantaciones, escrita por un grupo de narradores criollos blancos, de vocación filantrópica, en una interesada lucha contra el tráfico de esclavos, pero no contra la abolición de la esclavitud. Dichos autores reformistas producen narraciones (novelas, noveletas, cuentos y testimonios) que—salvo excepciones—⁹ falsean la realidad de los esclavizados, usándolos como máscaras que ocultan los reales intereses políticos y económicos de una élite fundada sobre el azúcar.

Entre ellos surge la ciudad letrada cubana. La literatura comienza a convertirse en una poderosa institución que legitima un modo de pensar la nación, marcada por el pensamiento colonial más avanzado del Caribe; desde entonces, este se reproduce, más allá de gustos y prejuicios, sobre la base de una economía depredadora de la naturaleza y de la masa negra esclavizada e inferiorizada, razón por la que aún es posible constatar las raíces de nuestra condición colonial sustentando las bases de muchas instituciones literarias y culturales de la modernidad.

Quinto: El negrismo literario de los años veinte y treinta del pasado siglo XX fue un momento de la poesía nacional, mal llamado vanguardista, donde se elabora una imagen estereotipada del negro cubano, suma de bailes y erotismos donde no hay propuestas de mejora social, sino la apropiación caricaturesca de las voces de un grupo

9 La obra excepcional de esta serie es la novela *Cecilia Valdés* (1882), de Cirilo Villaverde, sobre la cual nos dice el también olvidado historiador cubano Salvador Bueno: «Las notas sobresalientes de esta obra están dadas por la visión totalizadora que su creador ofrece de la sociedad colonial y esclavista, por la importancia que en ella adquieren los mulatos libres y la convincente personalidad que revelan algunos esclavos». Ver su prólogo a *Cuentos negristas*, sel., pról. y bibliografía de Salvador Bueno, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, pp. XV-XVI.

desposeído. Sus poemas, estampas y viñetas fueron máscaras usadas por autores de clase media en un campo cultural homogéneo que banaliza los conflictos raciales y subestima la entrada del negro en la modernidad, condenándolas al espacio del costumbrismo y las falsas postales para el turismo norteamericano. El negrismo expresaba una crisis de representación del sujeto negro y popular en las letras del momento.

Quiero destacar el esfuerzo cívico-intelectual que, en la misma época, desarrollan figuras como Lidia Cabrera, Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré o Alejo Carpentier en rigurosos acercamientos al tema: Ortiz indaga en las causas sociales del racismo y muestra los aportes africanos, Carpentier reconstruye el universo mítico afrocaribeño, Lachatañeré fija los códigos afrorreligiosos y Lidia Cabrera revela las semillas del imaginario afrocubano a través de la sabiduría oral de sus protagonistas. En un sitio de honor coloco al poeta Nicolás Guillén, quien agregó en su etapa negrista la crítica social, celebró la cultura popular —en especial el son cubano— y aportó una visión racial politizada y descolonizadora.

Sexto: El periodismo negro de la República. Valiosa contribución de revistas, columnas y periódicos que recogen la labor intelectual de negras y negros que expresan su pensamiento, no en el campo académico ni en forma de libros, sino en artículos, crónicas, cartas, discursos y ensayos publicados en la prensa plana, apenas recogidos en libros posteriormente. Sus autores fueron abogados, hombres de negocios, líderes sindicales, profesores de secundaria, amas de casa y periodistas sin el estatus académico reconocido por la elite intelectual de la época.

Sin embargo, el periodismo negro fue en Cuba el espacio natural donde se legitimó el pensamiento

negro republicano, allí se presentaban y debatían ideas literarias, económicas, políticas, etcétera, y emergió un discurso antirracista consistente y diverso, muy activo en los debates histórico-sociales de la época, que no ha tenido aún ni la divulgación ni el reconocimiento merecido. Las obras de Juan Gualberto Gómez, Lino Dou, Gustavo Urrutia, Alberto Arredondo, Dámasa Jova, Carmen Piedra, Evaristo Estenoz, Ramón Vasconcelos, Armando Plá, Alberto Arredondo, Salvador García Agüero, Ángel César Pinto, Juan René Betancourt, Sixto Gastón Agüero, Walterio Carbonell y otros nombres olvidados, son las evidencias escamoteadas de una tradición antirracista nacional y de una intelectualidad negra preocupada por los problemas de su identidad y nación. Es difícil encontrar quien los cite, los redite, critique o evalúe; sus obras, generalmente, son desconocidas.

Séptimo: El grupo literario El Puente, primer núcleo de escritores surgido en la Revolución, fundado por jóvenes negros, mestizos y blancos provenientes de sectores populares y afrorreligiosos, quienes marcaron su impronta cultural a través de su propia editorial (Ediciones El Puente), recitales de poesía, traducciones, antologías y acciones comunitarias. Sin embargo, El Puente no está registrado en la Historia ni en el diccionario de literatura cubana. Entre sus miembros estuvieron Nancy Morejón, Miguel Barnet, Eugenio Hernández, Ana María Simo, Rogelio Martínez Furé, José Mario, Georgina Herrera, Gerardo Fullada, Manolo Granados, el peruano Rodolfo Hinojosa, y otros destacados autores cubanos del siglo xx, en su mayoría cómplices de un silencio sospechoso alrededor de la vida de este grupo, disuelto tras una polémica con *El Caimán Barbudo*, revista cultural de la Unión de Jóvenes Comunistas, fundada por Jesús Díaz en 1966.

El Puente, como grupo y espacio literario y cultural, comienza muy tempranamente en la etapa revolucionaria (1960-1968) a replantearse los abordajes a las religiones africanas, la cultura popular y la diversidad sociocultural de la nación, al presentar en sus libros y obras de teatro los nuevos sujetos y conflictos sociales que emergen, liberados, al nuevo proceso social. Sus cuarenta y dos libros y antologías ofrecen un mapa de problemáticas emergentes como las de raza, género, sexualidad, religiosidad y otras visiones alternativas que se extendían hacia el teatro, la música, el baile, el cine, la gráfica y el activismo cultural de su época.

Octavo: Los estudios literarios tienen una gran deuda con las mujeres negras, pues han sido los personajes más degradados en las letras cubanas. La mujer negra no solo es un sujeto marcado por el sexismo o la discriminación racial, sino maltratado por una compleja red de negaciones a su estatus social, incluyendo la violencia física al interior de sus comunidades. La mayoría de las corrientes feministas en Cuba a través de un siglo han construido un feminismo esencialmente blanco, letrado, clasista, obviando la heterogeneidad del campo femenino marcado por varias opresiones, incluso al interior del propio grupo.

Por otra parte, en lo que respecta a la literatura cubana escrita por mujeres negras, suele haber un silencio crítico sobre sus obras que impide relacionar tales experiencias entre sí, tal y como ocurre con más frecuencia con los hombres. A pesar de ello, en las últimas décadas ha crecido la obra narrativa escrita por autoras como Daysi Rubiera, Lázara Castellanos, Marta Rojas, Teresa Cárdenas y otras, cuyas obras resultan una valiosa serie literaria que incluye varios géneros, temas y generaciones que vienen interconec-

tando reivindicaciones históricas y actuales, interpelando fuertemente los nuevos sexismos, racismos y clasismos del siglo XXI con nuevas estrategias de resistencia y dignificación de su rol en la sociedad cubana contemporánea.¹⁰

En este mismo acápite quiero vindicar otra de las zonas estigmatizadas por la mirada homogénea de nuestra crítica sociocultural. Teniendo en cuenta las cercanías con el género, la homosexualidad negra suele ser una zona de silencio y rechazo públicos, donde se cruzan varios tipos de discriminación y se produce un conflicto de gran heterogeneidad sexual, religiosa, racial, de clase y género que solo en las últimas décadas nuestra literatura viene a concientizar, pero nuestros estudios socioculturales no asumen en su *totalidad contradictoria* (para citar a Cornejo Polar), sino en tímidos acercamientos disciplinarios que reducen el análisis a ciertos fragmentos de dicha totalidad. Hay un cruce de emergencias atravesando la obra poética y narrativa de Julio Mitjás, Alberto Abreu y Roberto Carlos Fournier, quienes desmontan los estereotipos sexistas contra el homosexual negro, defienden sus gestos y espacios sociales, así como cuestionan la desarticulación de la lucha antihomofóbica de otras discriminaciones como la racial y la religiosa, para solo poner dos ejemplos. Además emergen las obras críticas y de

10 También viene creciendo una ensayística variada escrita por mujeres negras que, por el momento, resumo en dos libros recién publicados y agotados en Cuba, fruto de un esfuerzo colectivo de investigación del proyecto cultural afrofeminista AfroCubanas: los títulos *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales* (Selección de Daysi Rubiera e Inés María Martiatu Terry) y *Emergiendo del silencio. Mujeres negras en la historia de Cuba* (Selección de Daysi Rubiera y Oilda Hevia Lanier), ambos publicados por la Editorial Ciencias Sociales en 2011 y 2016, respectivamente.

activismo antirracista/antilesbofóbica de Norma Guillard, Sandra Álvarez, Yazmín Portales, Las Krudas, Lugbona Olokoume y el propio Abreu, quienes ejercen una cruzada digital contra tales prejuicios y fantasmas, activando nuevas voces, espacios, propuestas y debates.

Noveno: La presencia/ausencia de El Palenque, grupo literario fundado a principios de este siglo, integrado por siete jóvenes poetas negros, cuya obra presuntamente no tematiza sus preocupaciones raciales, sino que aborda problemáticas universales desde visiones posmodernas y posestructuralistas que descentran variadas subjetividades como género, sexualidad, diáspora, corporalidad y otros asuntos poéticos igualmente universales.

La crítica solía abordar sus obras invisibilizando la condición racial de sus autores –lo que extrañamente no sucede en los abordajes críticos a Nicolás Guillén, Nancy Morejón, Georgina Herrera u otros autores–, colocándolos en un espacio socioliterario ambiguo que ellos gradualmente han sabido esclarecer en los últimos años apropiándose de El Palenque, nombre con que fueron identificados si no despectiva, al menos irónicamente años atrás, para vindicar/visibilizar su labor ante la crítica.¹¹ Hoy resemantizan dicho nombre, haciendo una segunda entrada en colectivo al campo literario cubano del siglo XXI.

11 Hace algún tiempo expliqué quién, cuándo y dónde fue lanzada la «etiqueta» de El Palenque, describí los modos poéticos de cada uno y comenté: «Son poéticas en un alto nivel de tensión e interrogaciones con respecto al lenguaje y a la cultura “nacional” que comparten. Su literariedad los coloca en el otro extremo de la “escritura” de uno de los poetas más polémicos de los últimos años en Cuba: Eloy Machado, “El Ambia” [...]». Ver «El triángulo invisible del siglo XX cubano: Raza, literatura y nación», en *Temas*, No. 46, 2006, p. 117.

El pasado mes de septiembre hicieron su primera lectura pública colectiva en la sala Manuel Gállich de la Casa de las Américas, invitados por el Programa de Estudios sobre Afroamérica de dicha institución.

Décimo: También la categoría cornejiana de *sujeto migrante* aclara una importante zona de las letras cubanas que se producen fuera de la Isla, ateniéndonos a nuestra condición insular y no a la migración rural, que es el origen de dicha categoría. Aquí se trata de marcar la condición afrocubana de autores que no suelen recibir atención crítica cuando se habla de la literatura de la diáspora cubana, considerada eminentemente blanca, sin que la atraviesen los conflictos raciales constitutivos de su cultura de origen. Este sujeto migrante plantea un desplazamiento de las fronteras internas y externas de la literatura nacional, pues reubica la heterogeneidad cultural cubana en otros contextos, igualmente heterogéneos, donde se incorporan y mezclan viejas y nuevas experiencias de marginación, reformulando las fronteras del corpus nacional y superando los tradicionales binarismos (adentro/afuera, pasado/presente, negro/blanco, etcétera).

La categoría *sujeto migrante*¹² aporta una mirada más cercana a aquellas obras, autores y procesos culturales fronterizos que no suelen ser asumidos orgánicamente en el nuevo contexto, pero tampoco son incorporados fácilmente al

12 Me apropio aquí de dicha categoría resignificándola en nuestro contexto a partir de dos textos de Antonio Cornejo Polar: «Condición migrante e intertextualidad multicultural. El caso Arguedas», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 42, 1995, pp. 101-109; y «Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno», en *Revista Iberoamericana*, No. 176-177, 1996, pp. 837-844.

canon literario nacional. En las obras de Evelio Grillo, Lourdes Casal, Esteban Luis de Cárdenas o Pedro Pérez Sarduy asistimos a una complejización de procesos identitarios, atravesados por la experiencia transcultural migratoria, particularmente en los Estados Unidos, sus diferencias y similitudes, así como todos sus conflictos (raciales, políticos, lingüísticos, clasistas, económicos, territoriales, religiosos, culturales, entre otros).

Hasta aquí llega mi exploración cornejiana por la historia y la crítica literaria cubanas, pero si aprendemos a aplicar su valioso arsenal teórico descubriremos muchos otros ejemplos de invisibilidad y marginación que pudiéramos citar, como el que corresponde al discurso del hip hop cubano y su carga músico-oral de reivindicación racial, los modos en que desde la literatura para niños se construye una historia diferente del país, los aportes de la nueva historiografía cubana capaz de reconstruir las voces negras, la significativa labor de figuras solitarias pero imprescindibles como Roberto Friol, Tomás Fernández Robaina, William Luis, Ada Ferrer o Rogelio Martínez Furé, y también la manera en que se viene articulando una intelectualidad negra en un país donde hablar de raza fuera pecado durante más de cuarenta años, pues la categoría central del socialismo es la de clase. Sería muy largo explicar cómo también el colonialismo cultural de izquierda nos ha impedido ver la heterogeneidad cultural que configura, contradice y enriquece nuestra historia y nuestra sociedad.

Vale aclarar, con toda intención, que no se trata de resaltar un modelo de literatura negra frente a un modelo de literatura blanca, porque los criterios raciales (o racistas) no definen las funciones y el peso literario de ciertas prácticas históricamente marginadas, solo su visibilidad.

Pero no estamos hablando de escisiones literarias, sino de aperturas en los estudios cubanos, aún marcados no solo por prejuicios sino por la colonialidad que tradicionalmente los ha acompañado. Aquí se trata de algo más: insertar en el estudio de nuestras letras aquellas prácticas, figuras, eventos y tendencias que fueron marginadas por exclusión o prejuicio del pensamiento epocal de distintos siglos, incorporando estas como parte constitutiva de una misma nación, una misma literatura y una misma sociedad nada homogéneas.

La lección crítico-teórica de Cornejo Polar estimula a abordar concientemente la literatura como espacio de emancipación, entregándonos herramientas conceptuales que esclarecen y evalúan su doble estatuto social y sus dinámicas de producción, historicidad, visibilidad y jerarquización sociales. Su visión historiográfica muestra la literatura como territorio de dominación y resistencia, simultáneamente, sin absolutizar aquellas instituciones culturales del poder dominante que sustentan y justifican este dominio, exigiéndonos encontrar los otros modos y espacios (diversos, heterogéneos) en los que se producen y coexisten otras prácticas culturales. También nos permite entender cómo se construyen el silencio, la devaluación y la marginación históricas, y cómo podrían ser desconstruidos. Su sabiduría crítica se proyecta como ejercicio literario y como acción política, acto de descolonización que revela un crimen cultural aun justificado por razones estéticas, respaldado por formas sutiles de marginación y devaluación social insertas en el modo en que la literatura se enseña, edita y comercializa.

La profundidad y la flexibilidad de las tesis de Antonio Cornejo Polar hablan de la dimensión

universal de su legado teórico, pues dichas ideas pueden ser aplicadas a muchas otras literaturas dentro y fuera del Continente, lo cual corrobora la dimensión universal de su modelo teórico y nos confirma, además, que incorporar la labor crítica y teórica del peruano al pensamiento crítico caribeño y su campo literario, así como a sus dobles y hasta triples estatutos socioculturales, no es un

simple ejercicio crítico-metodológico, sino un verdadero desafío intelectual y político que vale la pena asumir junto a otras propuestas –como la de Fanon, Césaire, et. al.– donde coinciden la búsqueda de la felicidad de todas las sangres y de todos los condenados de la tierra. ©

Octubre-diciembre y 2017, en Centro Habana, Cuba



ROGELIO POLESELLO (Argentina): Sin título, 2007. Serigrafía, 1040 x 1040 mm. P. A

Regresar a la Isla

«**A** bordo de un cuatrirreactor Ilyushin-62 vendido por Aeroflot a Cubana de Aviación (aún con la marca soviética pintada en el fuselaje) la aeromoza ofrece, en lugar de los tradicionales diarios, un suplemento de 64 páginas sobre la vida del guerrillero Camilo Cienfuegos [...]. Estoy en camino a Cuba». Así se inicia el libro que, en 1976, dio a conocer a Fernando Morais más allá de ciertos círculos periodísticos. De hecho, el que lo consagró dentro y fuera de su país. Con *A Ilha: Um repórter brasileiro no país de Fidel Castro* se consolidaba la carrera del periodista y narrador a quien dedicamos la más reciente *Semana de Autor*.

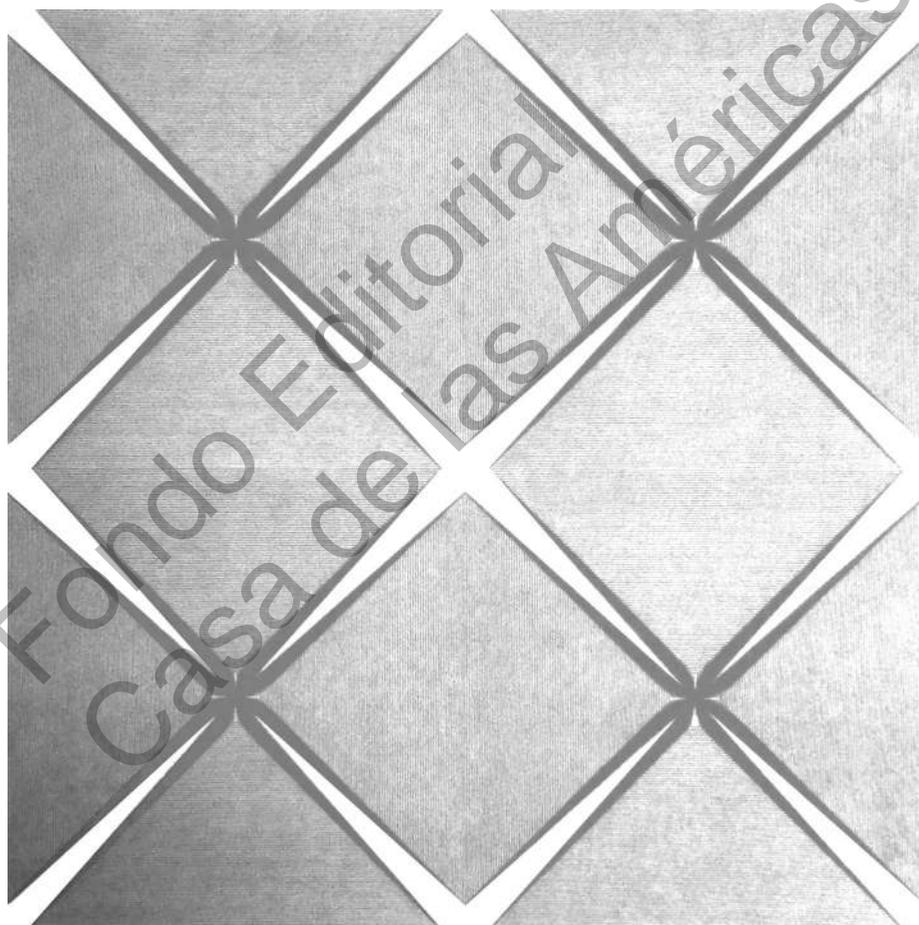
Su prolífica carrera combina la investigación meticulosa y el talento del novelista con la vocación por la verdad y la justicia. Y si algo nos ha enseñado Fernando Morais, después de tantos libros y reconocimientos, es que nunca se da por vencido. En lugar de sentarse a escribir historias «agradables», no se le ocurre sino fundar y llevar adelante un blog colectivo que es provocador desde su nombre: *Nocauté*. Quien llegue desprevenido a él se sorprenderá de encontrar allí los temas más candentes de la actualidad, y de la decisión de plantar cara —a la manera de los boxeadores que no dan ni piden tregua— a la gran prensa y los medios de información dominantes. Porque Morais entiende la

literatura y el periodismo como un espacio que no solo brinda la oportunidad, sino que además tiene el deber, de hablar por los otros.

Este mes de enero, por cierto, se cumplieron cuarenta años desde que Morais llegara por primera vez a la Casa de las Américas en calidad de jurado de su Premio Literario, cuyas palabras inaugurales pronunciaría en 1987. Esa larga e intensa relación entre la Casa y él incluye la publicación, por parte de nuestro Fondo Editorial,

de uno de sus más exitosos títulos: Olga (que, conjuntamente con Los últimos soldados de la guerra fría, ha circulado ampliamente entre nosotros). Esta Semana fue propicia para presentar otro libro suyo editado por la Casa, Historias de un reportero, reseñado en esta misma entrega.

«La noche de Luna Negra» es la única historia de ficción que Morais –basándose en hechos y nombres reales– asegura haber escrito en su vida, y hasta hoy permanecía inédita. ©



MIGUEL ANGEL VIDAL (Argentina): Sin título, 1969. Dibujo generado por computadora IBM 1130 e impreso en plotter IBM 1627. Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires. 365 x 365 mm

FERNANDO MORAIS

La noche de Luna Negra

Amanecer de un día de noviembre de 1937. Una nave del Lloyd Brasileño, repleta de inmigrantes llegados de Europa, entra en aguas brasileñas. En medio de una tempestad, en la región de Abrolhos, un pasajero cae al mar por accidente. Está a punto de morir ahogado (o devorado por los tiburones que infestan el lugar) cuando lo salva otro pasajero, desconocido, que se lanza instintivamente al agua y lo rescata. El valiente hecho casi le cuesta la vida al héroe anónimo, que tiene los pulmones invadidos por el agua de mar y pasa dos días inconciente en la enfermería del navío, entre la vida y la muerte. Solo al volver en sí el joven Alfred Kaufman, profesor de Física en Berlín, descubre que estuvo a punto de morir para salvar la vida de alguien que se le parecía mucho: como él, Eugene Warburg es judío alemán y también había dejado la patria huyendo de la persecución nazi. Entre ellos hay más cosas en común: ambos chapurrean el portugués y ninguno de los dos tiene la más remota idea de cómo va a sobrevivir en Brasil. Lo ideal sería poder continuar en el nuevo país el mismo trabajo que hacían en Alemania: Alfred, que había sido asistente en Berlín de los célebres físicos Otto Hahn y Fritz Strassmann en las investigaciones sobre fisión nuclear, sueña dar clases en alguna escuela brasileña; formado en contabilidad, Eugene se tendría

Revista Casa de las Américas No. 290 enero-marzo/2018 pp. 117-124

por feliz si lograra un empleo en alguna oficina comercial. Cuando el buque atraca en el puerto de Santos, el 10 de noviembre de 1937, los dos se abrazan, emocionados, y cada cual toma un rumbo diferente.

Lo que ni Alfred Kaufman ni Eugene Warburg podían imaginar era que el destino les había jugado una mala pasada. Exactamente el día en que ponían los pies en territorio brasileño, Getúlio Vargas anunciaba la implantación del Estado Novo, una versión tropical del autoritarismo que los había expulsado de Europa: se había cerrado el Congreso, se había colocado a la prensa bajo estricta censura y, en lugar de la Constitución liberal de 1934, Vargas había impuesto al país una nueva Carta Magna –tan dura que recibiría del pueblo el mote de «polaca», en clara referencia a la dictatorial constitución polaca. Dos años antes, el gobierno había logrado sofocar una revuelta armada liderada por el comunista Luís Carlos Prestes, y ahora, con el pretexto de proteger a Brasil de la «amenaza comunista», las autoridades arrestaban y torturaban enemigos reales e imaginarios. Meses después de la implantación del Estado Novo, Vargas reprime otra amenaza de golpe, esta vez desplegada desde la extrema derecha: una tentativa de toma del Palacio Presidencial por los «gallinas verdes», liderados por el integralista Plínio Salgado,¹ es el

1 AIB: Acción Integralista Brasileña, partido fundado en 1832, entre otros, por el intelectual Plínio Salgado (1895-1975), quien había quedado deslumbrado con el fascismo durante una visita a Italia. Sus miembros vestían camisetas verdes (por lo cual los apodaron «gallinas verdes»), adoptaron la letra griega *sigma* como emblema (por ello los llamaban también «sigmoides») y saludaban extendiendo el brazo hacia lo alto. Aunque eran antiliberales, se identificaban con ellos en la defensa de

pretexto que el dictador necesitaba para reprimir adversarios situados a la izquierda y a la derecha.

En el Brasil de la «polaca», todo extranjero es un sospechoso potencial. Diariamente los periódicos dan la noticia de que otra partida de ellos fue expulsada del país con el sambenito de «indeseables» y «nocivos a la seguridad nacional». El coqueteo cada vez más evidente del gobierno brasileño con la Alemania de Hitler estimula la atmósfera de antisemitismo que respira el país. Dos casos ganan celebridad como ejemplos del clima de xenofobia reinante: a pesar de las protestas de organizaciones humanitarias, el gobierno deporta de Brasil a la alemana Olga Benário, mujer de Luís Carlos Prestes y con siete meses de embarazo, y a la rumana Genny Gleiser –las dos, judías, terminarían sus días a manos de verdugos de la Gestapo. Alfred y Eugene sabían que cargaban las dos marcas malditas: ambos son extranjeros, ambos son judíos. Después de padecer durante meses haciendo trabajos diversos, logran por fin instalarse con un poco más de estabilidad. Con la ayuda de profesores brasileños a quienes se acerca, a mediados de 1938 Alfred es ya un respetado investigador en un centro de investigaciones científicas del gobierno, en la ciudad de Sorocaba, en las inmediaciones de São Paulo. Eugene pasa los días viajando por el estado como inspector de la más poderosa aseguradora brasileña, la Sul América.

Además de realizar investigaciones, Alfred pronto adquiere prestigio en el medio académi-

la propiedad privada, y compartían con el gobierno la aversión a los comunistas. Ultranacionalistas, adoptaron la divisa «Dios, Patria y Familia». En 1938 intentaron dar un golpe contra Getúlio Vargas quien, al decretar el Estado Novo, prohibió toda agremiación política; fracasados, Salgado pasó al exilio en Portugal (N. del T.).

co de São Paulo. Imparte clases de Física en la universidad, y se acerca a un grupo de jóvenes físicos brasileños —entre ellos Marcelo Damy, Mário Schemberg y César Lattes. En poco tiempo el profesor tiene ya una hermosa casa en la pequeña ciudad. Retraído y poco dado a conversaciones, dedica las pocas horas libres a interminables y solitarios juegos de ajedrez, a la lectura de compendios de Física y, clandestinamente, a los esparcimientos sexuales con Cidinha, la bellísima mulata analfabeta que se había ofrecido para trabajar como cocinera de su casa en Sorocaba.

Al contrario de él, el expansivo Eugene crea en poco tiempo un amplio círculo de amigos en São Paulo. Declaradamente antifascista, se acerca a grupos de extranjeros que mantenían secreta militancia contra el avance cada día mayor de los grupos nazis en Brasil. Llega a convertirse en amante de la escultora Iara Hilton, brasileña, nieta de ingleses y casada con Fritz Uebele, director en Brasil de la gran empresa alemana Theodor Wille —cuyas oficinas eran sospechosas de ocultar un nido de la quinta columna hitleriana en Brasil.

En poco tiempo el grupo se convierte en una pequeña pero poderosa organización de contraespionaje. Con dinero recaudado entre empresarios brasileños y extranjeros comprometidos con la causa, montan una estación clandestina de rastreo de ondas de radio, a través de la cual toman conocimiento de los atrevimientos de los agentes alemanes en Brasil. Aunque sin descubrir el origen de las transmisiones, pasan a interceptar, e interferir en ellas, las comunicaciones diarias que se producían entre diversos grupos pronazis instalados en Río y São Paulo y las autoridades del Tercer Reich, en Alemania.

Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, en septiembre de 1939, el grupo ya está prepa-

rado para enfrentar la amenaza. Inmediatamente después del inicio del conflicto, se ven ante un desafío: el 7 de diciembre de 1939 atracó en Santos el buque de pasajeros alemán *Windhuk*. Impedido de regresar a Alemania por las amenazas de la escuadra británica, y valiéndose de la neutralidad brasileña, el *Windhuk* decide internarse en aquel puerto brasileño. Los espías de la organización de Warburg descubren que la quinta columna nazi de São Paulo se había encargado de obtener trabajo para la tripulación del navío. A los cocineros, camareros y dependientes los colocan en restaurantes de la comunidad, y a los marineros los llevan a la hacienda Toriba, en Campos do Jordão —propiedad de nadie menos que Fritz Uebele, marido de Iara y director de la Theodor Wille. Agentes infiltrados en la hacienda descubren que los marineros se entrenaban en ella para servir como tripulación de los submarinos alemanes que operaban en las costas brasileñas. Semanas después los trasladan en pequeños grupos hacia Praia Grande, donde tres botes propiedad de Ricardo Chamma —rico inmigrante libanés residente en São Paulo, amigo de Vargas— los llevan hacia alta mar para que los submarinos los recojan en el océano. Warburg y sus amigos descubren también que esos submarinos que operaban en la costa de Brasil eran abastecidos por dos pequeños cargueros propiedad de Chamma.

La actividad política lleva a Eugene a encontrarse con Alfred. El amigo que había salvado su vida ahora ayudaba al grupo de físicos de São Paulo a desarrollar, para la Marina brasileña, el proyecto de un sonar que permitiera la localización de los submarinos alemanes que infestaban las costas de Brasil y que, en el transcurso de la Segunda Guerra, hundirían treinta y dos barcos

mercantes y tres buques de guerra brasileños, y sacrificarían un total de mil cuatrocientas treinta y nueve vidas, entre tripulantes, pasajeros y militares. Encerrados en un laboratorio improvisado dentro de una pequeña cocina en la avenida Brigadeiro Luís Antonio, en el centro de São Paulo, los científicos, con la ayuda de Alfred, llenan y vacían bañeras de agua durante semanas para finalmente llegar al primer sonar brasileño.

Pero una de las mayores aventuras del grupo todavía estaba por suceder. En cuanto comenzó la Segunda Guerra Mundial, un acorazado alemán se convirtió en el terror de los mares. Aunque Alemania se había comprometido, en la firma del Tratado de Versalles, a no construir barcos de guerra con capacidad superior a diez mil toneladas, se sospechaba que el *Admiral Graf Spee* fuera por lo menos 30 % más potente que lo permitido por el acuerdo. Además, había sido construido según una revolucionaria tecnología, solo conocida por la industria naval alemana, que sustituía las chapas de acero convencionales por un blindaje especial, mucho más resistente a impactos. Para trasladarse, el *Graf Spee* disponía de un poderoso sistema de propulsión de ocho motores diesel de siete mil caballos de fuerza cada uno, en lugar de las tradicionales turbinas de vapor. Pero lo que lo había transformado en una temida máquina de guerra era su capacidad de fuego. Instalados en dos torres, tres cañones disparaban granadas de trescientos doce kilos a distancias de hasta veintiséis kilómetros. Utilizando un desconocido sistema de espejos, sus artilleros divisaban las naves enemigas mucho más allá de la línea del horizonte, antes que estas pudieran advertir su aproximación. El poder de destrucción del *Spee* podía ser medido por las bajas provocadas por él en tiempo récord: en

los tres meses que antecedieron al inicio de la Segunda Guerra, el acorazado nazi había echado a pique nada menos que nueve navíos de la armada británica.

A pesar de tamaña invencibilidad, a mediados de diciembre de 1939 el *Graf Spee* queda cercado en aguas del Atlántico Sur por tres cruceros ligeros británicos, el *Exeter*, el *Ajax* y el *Achilles*. Al acercarse a Uruguay, disparos de los ingleses lo alcanzan ligeramente en el timón. Su comandante, el capitán alemán Hans Langsdorff, obtiene de las autoridades uruguayas autorización para atracar en el puerto de Maldonado, justo frente a la ciudad de Montevideo, para ocuparse de las reparaciones en el casco. Uruguay, preocupado por permanecer neutral en el conflicto mundial, da un plazo de setenta y dos horas a Langsdorff para que se realice la reparación. Los tres cruceros británicos permanecieron montando guardia a la salida del puerto de Montevideo, en espera de que el *Graf Spee* dejara el astillero para enfrentarlo. Periodistas de todo el mundo se dirigieron a la capital uruguaya para presenciar lo que ya habían bautizado como «la batalla del siglo». Un clima de tensión insoportable se apoderaba de todos. Una multitud se aglomeraba en las calles que daban al puerto. Miles y miles de habitantes de Montevideo y de ciudades vecinas permanecieron todo el tiempo de plantón, esperando el inicio del espectáculo que imaginaban inolvidable. No obstante, pocas horas antes de vencer el plazo dado por los uruguayos al capitán Langsdorff, centenares de marineros comienzan a dejar el acorazado en esquifes, y desembarcan en el puerto de Montevideo. Cuando el navío está vacío, Langsdorff deja el acorazado, toma un pequeño barco y se dirige a Buenos Aires. Instantes después de su desembarco, el estupor

se apodera de los espectadores: una sucesión de explosiones echa a pique el navío de guerra alemán, que se hunde en pocos minutos. Hospedado en un hotel de lujo de la capital argentina, Langsdorff se dispara un tiro de pistola en la cabeza. El comandante había preferido hundir el *Graf Spee* y matarse antes que revelar al enemigo los secretos de la ingeniería naval nazi.

Junto con el acorazado, las aguas del Atlántico Sur esconderían también un secreto: el fin de la pesadilla de la armada británica había sido decretado a miles de kilómetros de Montevideo, en una estación clandestina de radio de São Paulo. Al saber que el *Spee* estaba acorralado en Montevideo, el grupo de Warburg pasó a hacer transmisiones utilizando un código británico que se sabía que los alemanes ya habían descifrado y entendían. Desde la capital paulista, la red pasó a simular comunicaciones entre navíos británicos y los tres cruceros ligeros que esperaban al *Spee* a la salida del puerto de Montevideo. Fingiendo estar transmitiendo desde los acorazados pesados *Barham* y *Renown*, y del portaaviones *Ark Royal*, dieron a entender que esos tres buques de guerra –de blindaje y artillería superiores a los del alemán– ya se encontraban al sur del Ecuador, en la costa brasileña, camino a la capital uruguaya, para reforzar el cerco al *Spee*. Estos, en verdad, estaban a miles de millas de allí, en las costas de Gibraltar, en el extremo occidental del mar Mediterráneo, sin ninguna posibilidad de llegar a Uruguay dentro de las setenta y dos horas que el *Spee* permanecería en el astillero. No había ningún acorazado inglés en el Atlántico, al sur del Ecuador. Se simuló una conversación de esos navíos con el *Ajax* y con el *Achilles*, en que les daban instrucciones para no ofrecer combate al *Graf Spee*, sino acompañarlo a media distancia,

lejos del alcance de la artillería del acorazado alemán, solo para mantener su localización mientras los pesados acorazados ingleses iban a alcanzarlo. Al ser informado de que el refuerzo británico lo obligaría a una inevitable rendición, lo cual, además de la humillación, pasaría a manos británicas secretos militares alemanes, Langsdorff prefirió hundir su nave y suicidarse.

La red antifascista acerca a Eugene a un personaje singular: el norteamericano Cecil Cross, cónsul general de los Estados Unidos en Brasil. También un destacado y activo antinazi, Cross había sido cónsul adjunto de los Estados Unidos de América en París, de donde había sido expulsado como *persona non grata*, bajo la acusación de ejercer actividades antigermánicas en la Francia ocupada por el Reich. Actuando por cuenta propia, sin conocimiento o autorización del Departamento de Estado –y contando en el consulado solo con la complicidad del agregado militar Orton W. Hoover–, Cross va montando, poco a poco, una verdadera organización de espionaje para contener el avance de la quinta columna alemana en Brasil.

La inexistencia de apoyo oficial significaba también carencia de recursos. Es entonces cuando Cross convence al interventor en São Paulo, Adhemar de Barros, hombre de confianza de Vargas, de abrir licitación pública para la electrificación ferroviaria de un tramo de cien kilómetros de los ferrocarriles Sorocaba, que unía la capital paulista con la ciudad de Sorocaba. Cross sabía que en ese concurso público no participarían empresas alemanas e inglesas, involucradas en el esfuerzo de guerra, ni suizas, que no tenían medios de transportar los equipos hasta Brasil. La disputa se limitó, pues, a dos firmas norteamericanas: la General Electric y la Westinghouse. Cecil Cross invita

entonces a los representantes en Brasil de esas dos firmas a una reunión en el Consulado General de los Estados Unidos, y propone a los empresarios una operación que muchos años después sería conocida en Brasil como «sobrefacturación». Cross decide correr el riesgo y abre el juego con ellos: está envuelto en la lucha antifascista y no tiene dinero. Cuenta que la idea de la obra ferroviaria es suya, y sugiere que tomen un acuerdo secreto e informal: las dos empresas duplicarían el precio a cobrar por la obra. Al vencedor le corresponderían dos tercios de la construcción y el derrotado se quedaría con una tercera parte. La diferencia entre el costo real de la obra y el precio cobrado al gobierno paulista sería destinada a la organización de la red de contraespionaje. El negocio funcionó. Meses después, el dinero dejaba de ser problema.

Uno de los informantes del grupo contó a Cross que un alemán, aparentemente residente en Río, andaba comprando equipos de radiotransmisión en su tienda de material electrónico de la calle Santa Ifigênia, tradicional mercado de productos electrónicos de la capital paulista. Por las características de lo adquirido, se sospechaba que estuviera destinado al montaje de una poderosa estación de transmisión de ondas cortas. Cross, Warburg y el grupo comienzan entonces un minucioso trabajo de rastreo de emisiones en alemán. En poco tiempo descubren que agentes nazis plantados en Brasil pasaban valiosas informaciones en código a Berlín y a los submarinos alemanes estacionados en la costa brasileña. Los mensajes son firmados por dos nombres de código: *Schwarzer Mond* y *Weisser Mond* —«Luna Negra» y «Luna Blanca».

En Sorocaba, Alfred continúa llevando su vida timorata y reservada, rutina de la cual escapa dos o tres veces por semana para viajar a la capital

y encontrarse con los físicos brasileños. La mayor parte del tiempo en Sorocaba lo pasaba en el gran salón de su casa, transformado en laboratorio de Física. Allí dedicaba horas y horas a interminables investigaciones. Todas las noches, invariablemente, se encerraba solo allá dentro, sin permitir ninguna interrupción, para las solitarias partidas de ajedrez contra sí mismo.

A través de la estación de radio de Cross, el grupo de São Paulo pasa a controlar todas las comunicaciones de «Luna Negra» y «Luna Blanca». Estos se comunicaban con los navíos alemanes que operaban en las costas de América del Sur, con los submarinos alemanes que se abastecían en aguas brasileñas y, frecuentemente, con los hombres del almirante Canaris, jefe de la Gestapo, en Berlín. El grupo de Cross descubre que habían sido *Schwarzer Mond* y *Weisser Mond* quienes marcaron días y lugares de encuentro para que los submarinos recogieran a los marineros llevados a Campos do Jordão, y que eran ellos quienes ajustaban los puntos de abastecimiento de los submarinos por los navíos de Chamma. Emitiendo en la misma longitud de onda e imitando la jerga de los alemanes, la emisora de Cross confundía las transmisiones, interceptaba emisiones, simulaba mensajes falsos, provocaba desencuentros entre los navíos de abastecimiento y los submarinos, y desorientaba a los botes que transportaban marineros que los submarinos deberían recoger.

A inicios de 1942 Inglaterra puso su mayor y más lujoso trasatlántico, el *Queen Mary*, al servicio del esfuerzo de guerra, y lo dedicó a recorrer el mundo recogiendo voluntarios para luchar en las fuerzas armadas británicas. El *Queen Mary* llegó a Río de Janeiro en marzo de aquel año, y allí embarcó incontables voluntarios que se

incorporaron a la multitud de ocho mil soldados y civiles que ya se encontraban a bordo. El día 8 de marzo, el *Queen Mary* dejó la bahía de Guanabara con destino a Australia para recoger otros súbditos británicos. Sin embargo, para sorpresa general, la nave retornaba a Río minutos después de zarpar. Lo que nadie sabía es que la misteriosa media vuelta del trasatlántico era resultado de otra maniobra del equipo de Cross: los hombres del cónsul habían oído una comunicación de la radio clandestina de los espías nazis que avisaba a los submarinos alemanes que el *Queen Mary* iba a salir de Guanabara. Los alemanes se habían ocultado fuera de las aguas territoriales brasileñas —que en aquella época eran de solo tres millas, el alcance de un tiro de cañón— para hundirlo. Miles de vidas estaban en peligro. El cónsul general británico en São Paulo, Robert Townsend Smallbones, considerado «un cagón» por los militantes antifascistas, se acobardó una vez más. Alegando que tenía que comportarse «rigurosamente dentro de las normas que un diplomático extranjero debía observar en un país neutral», se negó a tomar cualquier actitud. Desesperados, los hombres de Cross logran comunicarse por radio con el almirantazgo británico, en Londres, que dio órdenes al *Queen Mary* de regresar al puerto de Río.

Con parte del dinero recaudado con la sobrefacturación de la obra ferroviaria, Cross importa de los Estados Unidos, clandestinamente, un equipo altamente sofisticado de rastreo de mensajes radiofónicos, con el cual logra cerrar un poco más el cerco sobre las estaciones transmisoras de los espías alemanes. Ahora ya sabe que una transmite desde Río de Janeiro y otra desde el interior de São Paulo. El diplomático americano pide ayuda a la única autoridad declaradamente antifascista de

São Paulo, el delegado del DOPS² Elpídio Reali. Viaja con él a Río en busca del apoyo de la policía carioca para localizar la estación clandestina. Pero el jefe de policía del Distrito Federal era el capitán Filinto Müller, el mismo hombre que había deportado a Olga Benário, conocido por sus posiciones pronazis. Filinto se desentiende, inventa disculpas y se niega a actuar contra la emisora alemana. Cross y Reali llaman a la puerta del ministro más identificado con la lucha antifascista en Brasil, el canciller Osvaldo Aranha. Sorprendido por lo que oye, el canciller los lleva ante Getúlio. El cónsul y el policía logran convencer al presidente de que la radio clandestina puede ser la responsable de las informaciones pasadas a los submarinos alemanes que continuaban hundiendo barcos brasileños. Como Brasil ya había roto relaciones con los países del Eje, Vargas tiene las manos libres para actuar. Y da órdenes a la policía para continuar las investigaciones iniciadas. En pocas semanas está desbaratada parte de la mayor red del espionaje nazi en el Hemisferio Sur. Era la primera victoria de Cross. La policía descubrió que Hans Christiansen, espía alemán preso en Río, era «Luna Blanca». Ahora faltaba agarrar a su alma gemela, «Luna Negra».

Cross divide con Warburg la tarea de localizar a *Schwarzer Mond*. Después de semanas de

2 DOPS. Departamento de Orden Político y Social, cuerpo policiaco de subordinación estadual creado en 1924 para prevenir y combatir delitos (o supuestos delitos) relacionados con el orden público y social, como la ociosidad, la práctica de la *capoeira* y las manifestaciones religiosas afrobrasileñas. Fue muy activo en la represión contra los opositores a Vargas, primero, y durante la dictadura militar de los años sesenta, después; acudía normalmente a la tortura y el asesinato para alcanzar sus fines (N. del T.).

esfuerzos infructuosos, al alemán se le ocurre acudir al compatriota judío que estuvo a punto de morir por salvar su vida años antes, a la llegada de ambos a Brasil. Viaja a Sorocaba, pero su arribo a la ciudad coincide con una pesada crisis doméstica entre Alfred Kaufman y Cidinha: el científico, desesperado, había acabado de conocer que la muchacha estaba embarazada de él. Warburg llega a la casa en medio de un altercado entre los dos. Alfred quiere que ella se haga un aborto, pero la joven se niega. Warburg se sorprende al oír a Alfred, judío como él, gritarle a Cidinha que jamás permitirá que «de mi propia sangre nazca un hijo impuro, un mulato». Warburg espera a que los ánimos se calmen para contar al amigo lo que lo trae a la ciudad: está tras la huella de un agente nazi, un enemigo de los judíos, responsable de pasar informaciones por radio a navíos y submarinos alemanes –informaciones que ya habían provocado la muerte de cientos de inocentes. Cuenta su participación en la destrucción de la red carioca de espías y pide la ayuda de Alfred. En su condición de amigo de oficiales de la Marina, ¿él no tendría informaciones que auxiliaran en la localización de *Weisser Mond*? El relato deja a Alfred sorprendentemente aterrizado. Nervioso, expresa que no quiere meterse en política, afirma que al final los judíos terminan por ser los chivos expiatorios, le pide a Warburg que no lo meta en complicaciones y, completamente alterado, pone al visitante fuera de casa.

Frustrado y sin entender la reacción del amigo, Warburg regresa al hotelito de Sorocaba donde se había hospedado. Está cerrando la valija para regresar a São Paulo cuando Cidinha llama a la puerta, desesperada. Entre sollozos, cuenta que, minutos después de su salida, Alfred había ido a

la cocina de la casa y se había suicidado tomando veneno contra hormigas. Antes de morir, no obstante, había escrito una pequeña nota en alemán, que pide que Warburg traduzca. En ella, Alfred pide perdón por su gesto y anuncia que dejaba a la joven amante los pocos bienes acumulados en Brasil –la casa y su vasta biblioteca.

El entierro, al día siguiente, es precedido de un misterioso incidente. El único rabino de Sorocaba llama aparte a Warburg y dice que el muerto no puede ser llevado a São Paulo para enterrarlo en el cementerio israelita: al lavar el cadáver, había descubierto que Alfred no era judío. El cuerpo termina por ser sepultado en el cementerio cristiano de Sorocaba. Warburg decide permanecer en la ciudad unos días más, intrigado por las novedades. Cidinha le cuenta que, analfabeta y sin tener nada que hacer con los miles de libros dejados por Alfred, había decidido donarlos a los físicos amigos suyos. Un camión llega a la casa para llevarse la montaña de volúmenes, bajo la mirada de Cidinha y Warburg. Cuando se están retirando los últimos libros de la misteriosa sala donde Alfred se encerraba, los dos advierten que detrás de uno de los estantes hay una puerta falsa, que esconde una enorme estación de radio. A su lado, decenas de cuadernos con anotaciones en alemán que contienen informaciones sobre el *Queen Mary*, sobre posiciones de submarinos alemanes y sobre bases militares brasileñas. Al final de cada bloque de informaciones, dos palabras aclaran el misterio: allí está escrito, en alemán, *Schwarzer Mond*. Alfred Kaufman, el falso judío, era el «Luna Negra». Llegaba a su fin la aventura de Hitler en Brasil. ©

Traducido del portugués por *Rodolfo Alpizar Castillo*

JORGE FORNET

¿Qué nombres no te habrán dado? (apuntes de viaje)

Cagliari¹

El rostro es hermoso y perfecto, demasiado tal vez, casi un perfil sobrehumano en sus proporciones. Me quedo extasiado mirando sus labios levemente entreabiertos, la nariz y los pómulos exactos, el mentón único. Pero al desviar la mirada apenas unos centímetros no puedo evitar el choque que me produce el ojo izquierdo salido de su órbita, o para ser preciso, dentro de ella pero despojado de párpados y carnes que dejan al descubierto el globo, y luego la piel levantada y el cráneo seccionado, como si el estallido de una granada hubiera producido un corte perfecto de ese ángulo de la cabeza. Al lado, vientres abiertos, manos y pies, órganos expuestos, cuerpos mutilados. La luz del sitio es tenue y las vitrinas están iluminadas por unas lámparas minúsculas, algunas de ellas defectuosas. El joven de la puerta me dice que

¹ En la primavera de 2017 fui *visiting professor*, casi sucesivamente, en las universidades de Cagliari (Italia) y de Wisconsin-Madison (Estados Unidos). De ese azar nacen estas páginas. Agradezco a María Cristina Secci y a Luis Madureira su generosidad como anfitriones, y a Luciano Marrocu, Riccardo Badini, Marcelo Pellegrini y Víctor Goldgel algunas de las pistas que me dieron para llegar aquí.

puedo auxiliarme con la linterna del teléfono pero prefiero forzar la vista y descubrir lo que la penumbra pueda ofrecerme. La colección es imponente, y en varias de las piezas se transita en segundos del asco a la fascinación. Me detengo a mirar a los escasos visitantes y advierto las muecas en sus caras; los veo acercarse buscando detalles, señalando, reconociendo en sus propias manos, por ejemplo, el realismo de las manos de cera. Los cortes parecen remitir, en principio, más que a incisiones anatómicas, a formas de tortura. Detrás de ellos no parece encontrarse el bisturí del médico sino el cuchillo del carnicero o el hacha del verdugo.

La sobrecogedora colección es única en el mundo. Con precisión milimétrica, el artista florentino Clemente Susini elaboró, entre 1803 y 1805, veintitantas piezas en las que se reproducen músculos, huesos, órganos, tendones, venas, nervios, vísceras, piel. Uno de los valores que se atribuyen a las «ceras anatómicas» de Susini es que ni una sola de ellas fue realizada sin tener delante un cadáver que le sirviera de modelo. Sabiendo eso, el vientre embarazado es particularmente sobrecogedor. Durante más de un siglo este conjunto fue el auxiliar perfecto para las clases de anatomía. Aunque la colección se exhibe en la Cittadella dei Musei, donde coexisten exposiciones arqueológicas, etnográficas o de arte oriental, pertenece a la Universidad de Cagliari; me lo dice, casi a modo de disculpa, el joven de la puerta, tal vez para que comprenda los problemas de iluminación y lo anticuado de la museografía.

Al salir de allí me deslumbra la intensa luz del mediodía y me detengo un instante a la sombra del arco de entrada para adaptar la vista. Repaso mentalmente la extraña muestra que acabo de

ver mientras camino, medio extraviado, por el laberinto de callejuelas del Castello para llegar al Caffé Tramer, al que he tomado la costumbre de ir en busca de un capuchino, un pastel y el aire de los cafés decimonónicos. El Tramer exhibe orgulloso su año de fundación, 1857, pero ya nada –salvo la desvaída fotocopia de un periódico, semioculta en la estantería– recuerda al más conocido de sus parroquianos, que era en realidad quien me había llevado hasta allí: Antonio Gramsci. Me ilusionaba pensar que en las varias semanas que estaría yo en la isla podría conciliar mis clases con la lectura de sus textos, pero el azar me condujo por otro rumbo. Ahora pienso en la ironía de haber imaginado que venía a Cerdeña buscando a Gramsci y solo haber encontrado el Tramer. Pronto supe que él era respetado por sus paisanos pero muchos le reprochaban que nunca se hubiera interesado por la *causa* sarda. Había nacido en la isla, sí, pero sus preocupaciones poco tenían que ver con ella. Me enteré, casualmente, aquel mismo día, al salir del Tramer y llamar a un colega de la universidad para comentarle mi impresión de las ceras anatómicas.

Quedamos en encontrarnos en un café concurrido donde estaba con otros amigos viendo, me explicó, Sa Sartiglia, una colorida fiesta popular que se celebraba anualmente en Oristano, un pueblo distante una hora de camino. Me sumé a ellos y por un rato intenté concentrarme en la pantalla para ver aquella fiesta cuya atracción principal eran unos jinetes con atuendos de vértigo que intentaban ensartar desde sus caballos, a todo galope, una estrella colgante cuyo orificio central no era mayor de una pulgada. Cuando el ritual comenzó a resultarme reiterativo, aparté la vista de la pantalla, comenté mis persistentes

visitas al Tramer y pregunté por Gramsci. Fue entonces cuando supe que el nacionalismo sardo no había sido una de sus preocupaciones; sí lo era, al parecer, entre mis compañeros de mesa, empeñados en marcar distancias de Italia, como si se tratase de algo particularmente lejano. Uno de ellos, que usaba una barba de anarquista ruso, gesticulaba con tal ímpetu –incluso para hablar de lo más nimio– que en un momento tuve que separar la cabeza ante el riesgo de que fuera a golpearme. En lo único que nos parecemos los italianos y los sardos –dijo entonces– es en que si nos amarran las manos enmudecemos, ni unos ni otros sabemos hablar sin manotear.

Con ellos estaba una mujer de ojos color miel, hermosa y delgada, cuya ropa amplia impedía, sin embargo, adivinar su figura. Tenía un aura un tanto misteriosa que acentuaba su atractivo. Como me tocó sentarme cerca de ella, intenté hablarle en un italiano rudimentario con la esperanza de que mi acento le pareciera al menos gracioso, y ella respondió con una precisión que no dejaba lugar a dudas. Era española, pero no logré ubicar su acento atenuado, sobre todo porque me distraje mirando sus ojos. Aun cuando sonrió me pareció que tenía una mirada triste. Me interrumpió la exaltación de uno, a quien sin duda le atraían las artes de la provocación, que intentaba aclararme que no me dejara engañar por el patriotismo de los otros, que no existía la lengua sarda sino un montón de dialectos, muchas veces incomprensibles entre sí, que cada vez contaban con menos hablantes. A la vuelta de unos años, aseguraba, el sardo sería poco más que un acento y ciertos vocablos incrustados en la peculiar variante del italiano que se hablaba en la isla. Los otros, enardecidos, contrataban. Para restablecer la concordia alguien pidió

una botella de nepente con el argumento de que –parecía citar de memoria– adormecía el dolor, calmaba la cólera y hacía olvidar todos los males, como las aguas del Leteo. Y además, añadió, es una bebida literaria que aparecía ya en la *Odisea*. Brindamos y probé: era un licor delicioso. Miré la etiqueta y leí una frase de D’Annunzio: «*Non conoscete il Nepente di Oliena neppure per fama? Ahi lasso!!*». Por decir algo, para llenar el vacío entre ella y yo, tal vez para impresionarla, comenté a mi compañera de mesa: «entonces esto es lo que D’Annunzio tomaba para escribir *Los novios*». Ella esbozó una sonrisa que no dejaba margen para mucho más, así que devolví mi atención a lo que se discutía en la mesa. Otro aseguraba que Cerdeña debió haber sido española. Dije lo obvio, que de haber sido así hoy estarían renegando de España y peleados a muerte con ella. Naturalmente, respondió el de barba de anarquista ruso, pero dado que no ocurrió de ese modo, preferimos, de las dos penínsulas, a la ibérica. La discusión parecía dirigirse a un callejón sin salida, así que insistí en sacar algo en claro de mi vecina de ojos color miel. Me contó que estaba de paso en la isla pero que había vivido un tiempo en Alghero, una ciudad medieval que en algún tiempo fue catalana, en el norte, a unas tres horas de Cagliari. Me dijo que no debería perdermela, y comenzó a hablar con tal entusiasmo, hasta entonces extraño en ella, que logró contagiarme. De paso me recomendó un lugar donde comer unos deliciosos *spaghetti ai ricci*. Debo haber puesto cara de asombro: ¿*ricci*? Erizos, aclaró, espaguetis con erizos, tienes que probarlos. ¿Y a qué saben? Me di cuenta de que todos escuchaban cuando me dieron una respuesta unánime: a mar.

Los sardos –fue mi única conclusión clara– son incansables, así que inventé cualquier excusa para retirarme y me iba a levantar cuando uno de ellos, tomándome del brazo, me preguntó si estaba al tanto de la extraña aventura sarda de Feltrinelli. ¿Qué Feltrinelli, el editor? El mismo, sí, ¿no conoces esa historia? Yo no tenía idea, en verdad, y allí la escuché por primera vez. La vida tiene esas ironías: vine buscando a Gramsci, rectifico, y me encontré con Feltrinelli. Escuché la historia, que me parecía delirante, y pensé que no podía abandonarla, que debía averiguar más. Ahora era yo el que estaba sentado mientras los otros se levantaban para despedirse, entre gritos y manoteos, cuando adiviné en su gesto que la mujer de ojos de miel quería decirme algo. Me pareció por un momento que la mirada antes triste se tornaba pícaro, acompañada por una levisima sonrisa que iluminaba su rostro; pensé que era una pena el hecho de que probablemente no volviera a verla nunca. Me acerqué, al tiempo que ella se inclinó un poco hacia mí, hasta casi rozar mi oreja con sus labios. *Los novios*, escuché entonces que susurraba, no es de D'Annunzio sino de Manzoni. Volvió a separarse, sonrió una vez más y se perdió entre la gente.

Madison

Viajo con Marcelo, un amigo poeta, a Spring Green, un pueblo a unos sesenta kilómetros al oeste de Madison donde pareciera que nunca ocurre nada, porque quiere que conozca Arcadia. La señal que anuncia la entrada al pueblo advierte que habitan allí 1628 almas. A diferencia de ese sitio apacible, Madison vive la comedia agitación de las ciudades universitarias. Llevo ya varios días impartiendo un curso sobre un tema

que cada vez me interesa más: el de las relaciones entre el intelectual y la revolución. En los últimos años, me doy cuenta, he ido separándome de la literatura a secas, y el cruce entre los escritores y la historia (quizá debería escribir Historia) me atrae de manera particular. Tal vez sea una reacción a ese rechazo que provoca en los escritores de las últimas décadas la idea del compromiso. Mientras más despolitizados se presentan los de hoy, más atractivas me parecen aquellas épocas en que los intelectuales se veían arrastrados por el huracán de la historia y la política, y el modo en que intentaban conciliar una pasión individual con un proyecto colectivo con el que, a menudo, entraban en colisión. Por puro azar yo venía llegando prácticamente de la patria chica de Gramsci. Si bien aprendí poco de él allí, me parecía que aquel podría ser el sitio ideal para hablar de esos temas sobre los que volvería en Madison.

Es curiosa esta ciudad. Su centro y parte de la universidad misma se encuentran en un istmo entre dos lagos. Como es capital del estado, tiene un elegante capitolio cuya planta de cruz griega me sorprende. Los fines de semana se llena de visitantes alentados por visitas guiadas o simplemente atraídos por la majestuosidad del edificio. Decidí hacer por mi cuenta uno de los recorridos que se proponen al turista: el de los fósiles. Alguien tuvo la curiosa idea de proponer ese singular itinerario, el de las huellas del tiempo fundidas en los mármoles. En el tercer escalón de la escalera de la izquierda que conduce del segundo al tercer piso en el lado norte, por ejemplo, puede verse una estrella de mar. Perfectamente pulido por los pasos que día a día se deslizan sobre él, ese animal prehistórico atrapado en la piedra que resistía el paso de los años es el enlace perfecto

entre el pasado y el presente. Me parecía una ironía involuntaria que el sitio donde se suponía que corría la actualidad y se decidían el presente y el futuro, le hiciera constantes guiños al jurásico. Vigilantes, aquellas extrañas criaturas preglaciares dominaban el lugar, y yo imaginaba que en las noches, cuando se vaciaba, se comunicaban entre sí, guardianas del tiempo, sabiendo que si el mundo no se acababa antes, todavía podrían vivir con varias generaciones humanas de cuyo paso serían testigos silenciosas.

Convocados por el sol, que ha salido por primera vez en Madison en muchos días, y sentados en la atestada terraza del Union Center a orillas del lago Mendota, tomo cerveza con un amigo. A un lado nos queda Picnic Point, la estrecha, larga y boscosa península que se adentra en el agua. Agradezco estar aquí en primavera y haberme ahorrado el invierno brutal de la zona, pero me habría gustado ver todo el lago congelado, y haber caminado desde donde estoy hasta la punta de Picnic Point «sobre las aguas», ahorrándome el desvío que el lago impone al descongelarse. Me cuentan, por cierto, que el deshielo produce estruendos de espanto, y cuando los hielos se parten generan pequeños sismos que estremecen los alrededores. Le comento a mi amigo haber leído recientemente –al cumplirse cincuenta años de la tragedia que enlutó al mundo del *soul*– que en el otro lago, el Monona, había caído la avioneta en que viajaba Otis Redding. Pero probablemente no sepas, añadió, quién pasó las últimas décadas de su vida en aquellos edificios al otro lado del agua. No tenía idea, en efecto. Eso que ves allí –señaló hacia unas edificaciones bajas, rodeadas de árboles– es un manicomio, y en él estuvo recluido hasta su muerte Ed Gein. Tuvo que deletrearle el apellido, que aun así seguía

sin decirme nada. Tampoco te dirá nada, seguro, su sobrenombre de *El carnicero de Plainfield*, pero tal vez sí, si te digo que fue el hombre que inspiró a Norman Bates. Lo pensé apenas un segundo: Bates, claro, el personaje de *Psicosis*. Al parecer, la madre de este señor (así le decía mi amigo, señor) era una mujer posesiva y dominante a la que su hijo quería con devoción, y cuando la señora murió (así dijo mi amigo, señora) Gein selló la habitación, conservándola tal y como ella la había dejado, por supuesto, sin la madre dentro; lo demás pertenece a la imaginación de Hitchcock. Después de eso Gein se dedicó a profanar las tumbas de mujeres recién enterradas y robaba los cuerpos para curtir las pieles. Comparado con eso, los macabros asesinatos que cometió, concluyó mi amigo, parecen triviales. Visto desde este lado, donde unos niños jugaban tirando piedras al agua y en que todo parecía bello, era difícil imaginar que hubiera habitado allí un ser tan siniestro.

Ed Gein. Volví a acordarme de él en el camino a Spring Green. Unos kilómetros antes de llegar con mi amigo poeta nos desviamos; quería mostrarme el American Players Theater. El sitio es célebre por sus temporadas de Shakespeare, y también por sus puestas de Bernard Shaw, Chéjov y Molière. Tanto, que de ciudades más o menos cercanas, de otras un poco más alejadas del medio oeste, y hasta de Nueva York, viajan multitudes para ver sus espectáculos. Visitarlo en abril, cuando aún no ha comenzado la temporada teatral, puede ser sorprendente. Su anfiteatro al aire libre y una sala menor bajo techo se encuentran regadas en un bosque levemente montañoso en que los árboles y la topografía no permiten extender la vista a mucha distancia. Así que el poeta y yo decidimos traspasar la entrada y ascender por

un sendero en medio de la vegetación, cuando de repente nos topamos con una aparición escalofriante. Un tipo enorme, de larga barba trenzada, vestido apenas con unas botas altas y una saya, cavaba una fosa. Mi amigo y yo nos detuvimos en seco; por un segundo me cruzaron la mente decenas de imágenes semejantes, y hubiera preferido no ser testigo (o víctima) de lo que podía suceder. Mi compañero también enmudeció pero no pudimos evitar que el sujeto, que más que un asesino serial recordaba a un vikingo, nos sintiera llegar. Levantó la vista, dio unos pasos hacia nosotros, elevó el pico lentamente hasta apoyarlo sobre su hombro, y sonrió. Adelante, nos invitó, me llamo Elliot, ¿quieren conocer el teatro? Aceptamos, alentados por su sonrisa, y Elliot nos hizo un recorrido por el lugar, nos llevó a conocer el enorme anfiteatro y nos contó el programa previsto para la temporada que comenzaría en junio. No, a pesar de su aspecto, nos dijo, él no era un actor del grupo (y mucho menos un asesino, pensé), sino el electricista, y estaba soterrando los cables eléctricos. Prefería hacerlo en estos días tranquilos en que no venía nadie, ni siquiera sus compañeros de trabajo.

Spring Green, al menos durante este fin de semana primaveral, es de una tranquilidad asfixiante. Ninguno de sus mil y tantos habitantes se ve en las calles, los comercios están cerrados, los parques vacíos. Solo parece haber vida en la librería Arcadia, cuyo dueño, fanático de Tom Stoppard, tomó el nombre de una obra suya. Pequeña pero excelentemente surtida, Arcadia muestra una mínima agitación que parece un tornado en medio del silencio y la quietud aplastantes de su entorno. Recorro los estantes, acaricio los lomos de los libros, hojeo alguno que otro y topo con una graciosa frase que decora una pared: «*Books*

are no more threatened by Kindle than stairs by elevators». Esa tarde, además, presentan un libro escrito a cuatro manos entre un profesor de algún recóndito *college*, y un *native American*. Hablan y responden preguntas políticamente correctas de los asistentes, una docena de ancianos que terminan comprando el libro. A nuestro lado, una mujer cortés y de belleza declinante nos recuerda que la próxima semana presentarán un libro que, según cree, puede interesarnos. Le explico que será difícil regresar y me pregunta si ya conozco el lugar y sus alrededores; insiste, sobre todo, en que no nos perdamos Taliesin, un idílico sitio que hemos dejado atrás, muy cerca del American Players Theater. Al regreso, insiste, vale la pena desviarse un poco para visitarlo. Le sonrei a modo de despedida, y cuando nos íbamos me preguntó si, por cierto, tenía yo alguna idea de quién había vivido allí.

Alghero

Yo conocía algo, claro, de las relaciones de Giangiacomo Feltrinelli con Cuba, su presencia –como la de muchos otros italianos ilustres (Einaudi, Luigi Nono, Rossana Rossanda, Francesco Rosi...), fascinados con la Revolución Cubana– en el Congreso Cultural de La Habana y, sobre todo, la leyenda de que fue él quien lanzó al mundo una de las fotos más famosas de la historia. Y sabía algo también de su trágico final, pero lo ignoraba todo de aquella historia delirante que la mayoría de mis conocidos sardos había escuchado al menos una vez. Busqué varios días después en la librería de Via Roma (sí, precisamente en la Feltrinelli) la biografía que escribió su hijo Carlo y pude ir atando ciertos cabos. Supe, por ejemplo, que durante años no

se le permitió la entrada a los Estados Unidos por haber sido militante del Partido Comunista Italiano (PCI). Supe también que en 1958 una nueva solicitud de visado fue respondida afirmativamente en pocas semanas, seguramente como consecuencia del «efecto Pasternak». Esta otra parte de la historia es mejor conocida: fue él quien propició la salida clandestina de la Unión Soviética del manuscrito de *Doctor Zhivago*, su traducción al italiano y su primera edición mundial en 1957. La resonancia de la novela, que hasta 1960 había vendido ciento cincuenta mil ejemplares, derivó en una conocida versión cinematográfica, un Premio Nobel para su autor, la ira del PCUS, la expulsión de Feltrinelli del PCI y la bienvenida a los Estados Unidos, donde estuvo con su esposa Inge, pasando por México, desde las navidades de 1958 hasta abril del año siguiente, para conversar con los editores de aquel país sobre su autor más exitoso. Allí los sorprendió la noticia de una revolución triunfante en Cuba. Aprovecharon entonces para viajar brevemente a la Isla en busca de Hemingway; ella lo había conocido tres años antes y ahora quería presentarlo a su marido. En La Habana encontraron el entusiasmo y el caos de una revolución naciente, con los barbudos armados en las calles y una amalgama multirracial que los sorprendió.

Leo y tomo notas en Alghero, a donde he viajado un fin de semana para conocer el lugar que tanto me recomendó la mujer de los ojos de miel. Leo lentamente, alternando la vida del editor con los paseos por una ciudad tremendamente hermosa. Me pierdo por sus callejuelas, camino luego por el paseo junto al mar, me detengo ante un torreón en que estuvo prisionero durante años Vincenzo Sulis, uno de esos héroes-traidores sobre quien he leído algo que no logro precisar. En

una plaza inesperada en medio del abigarramiento de la ciudad medieval, veo que se trata –según recuerda una placa– de un sitio bombardeado durante la Segunda Guerra Mundial. No se dice nada de quién realizó el bombardeo, provocado más como parte de la guerra psicológica que la real, en una ciudad y una isla irrelevantes desde el punto de vista militar. Ante el enigma, recordé que en su *Historia natural de la destrucción* Sebald comentaba la culpa terrible con la que el pueblo alemán soportó las toneladas de escombros –no digamos ya las víctimas civiles– provocadas por los bombardeos aliados. Así, el vacío dejado en lo que era hoy una placita en Alghero parecía el fruto de una bomba salida de ninguna parte, como forma de expiar el pecado de estar en el lado equivocado.

Vuelvo a Feltrinelli para descubrir que su verdadera relación con Cuba se inició unos años después de aquella primera visita. Su aventura en la Isla –dice Carlo y lo repite Inge en una entrevista que leo después– se divide en dos fases: la primera tuvo lugar entre 1964 y 1965, cuando el editor propuso gestar un gran libro, un *best seller* a la altura de *Doctor Zhivago*: las memorias de Fidel Castro. Al parecer, Carlos Franqui sirvió de mediador entre Feltrinelli y el líder cubano; y, según la versión del hijo del editor, estaba previsto que fueran Valerio Riva y Heberto Padilla quienes sirvieran como *ghost writers* para dar forma al material que surgiera de las conversaciones entre Feltrinelli y Fidel, que luego sería revisado por este. El hecho es que en febrero de 1964 Feltrinelli estaba en La Habana para conocer al Primer Ministro cubano y empezar a trabajar con él. Según ha contado Inge, estaban hospedados en la Casa de Protocolo número uno, una fabulosa mansión que

había pertenecido a un «barón del azúcar», en la que poco antes se había hospedado el enviado soviético Anastas Mikoyán.

Durante una semana los Feltrinelli esperaron en vano la visita de Fidel, así que Inge convenció a su marido de irse a la playa, con tan mala suerte que ese mismo día apareció Fidel a saludarlos. Luego les reclamaría por teléfono que no lo hubieran esperado pero regresó esa misma noche para el primer encuentro. Casualmente estaba también en La Habana, como jurado de la Casa de las Américas, Italo Calvino. Había regresado por primera vez a la ciudad cerca de la cual había nacido y en la que, aquella misma noche, tenía prevista una lectura de «El camino a San Giovanni». Ahora que tengo noticias de esa coincidencia releo el hermoso y medio adolorido texto (la versión de Aurora Bernárdez que publicaría la revista *Casa...* en aquellos días) en que Calvino vuelve sobre una rutina que lo acercaba y lo alejaba de su padre, un trayecto por el campo que era también la historia de un trayecto y un desencuentro vitales. Feltrinelli lamentó no poder escuchar esa noche la pausada y conmovedora historia de Calvino, arrastrado por la vorágine de su primer encuentro con Fidel. Fue, según todos los testimonios, una conversación larga y relajada en que este le confesó a su interlocutor haber leído *Doctor Zhivago* en tiempos de Batista, publicado por *El Diario de la Marina*. Feltrinelli se quejó de que «esas ratas» hubieran pirateado la novela, si bien en el transcurso de su relación con el líder cubano terminaría concordando con él en la necesidad de abolir la propiedad privada intelectual, que Fidel planteaba como condición para que los cubanos accedieran a todos los libros.

Aquella noche en que se encontraron por primera vez, Fidel desafió a Feltrinelli a ver cuál de los dos preparaba los mejores espaguetis. Desde entonces, aquel iba cada mañana a casa del editor a trabajar en el libro, dictando o utilizando el método de preguntas-respuestas sobre los más variados temas, incluidas las discrepancias, como el reproche de Feltrinelli a la obsesiva homofobia de las autoridades cubanas. En los descansos, subían a jugar básquet al techo de la casa donde Inge se ocupó de tomar algunas fotografías que han quedado como testimonio. En ellas se ve a Fidel, balón en mano, mientras el editor lo observa medio perplejo con esa cara que uno no sabe bien si se parece a don Quijote o a Groucho Marx. Tras un mes de sesiones Feltrinelli volvería a Milán y dejaría a Riva en La Habana encargado de ordenar el material. Al año siguiente regresó con una versión del libro. Esta vez le tocó alojarse en el Habana Libre, y como conocía la tradición de tener que esperar para reunirse con Fidel sin saber cuándo, optó por colgar en la puerta de su habitación un cartel que decía: «Huelga de hambre». A la media hora vinieron a avisarle que el Primer Ministro lo recibiría la noche siguiente.

La «huelga» de Feltrinelli me hizo darme cuenta de que hacía horas no comía nada. Salí a buscar algo, mientras el *maestrale*—que soplaba intensamente desde esa mañana y calaba los huesos— me obligaba a avanzar despacio. No me resigno a entrar en cualquier lado sino que busco el sitio que me recomendó mi efímera amiga de los ojos de miel, donde encontraría unos espaguetis con erizo que no olvidaría. Confirmando que tenía razón, y mientras lo paladeo vuelvo a pensar en la historia del editor exitoso, de familia adinerada, al que la Revolución Cubana le tuerce

o, al menos, le corrige el rumbo. Entiendo que los escritores de hoy quieren mantener distancia de esas pasiones arrasadoras, sobre todo porque saben que al final del camino no se halla el paraíso prometido, pero aun así esa entrega me fascina. Y sé, desde luego, que en sus vueltas y revueltas –pese a tantas decepciones– llegarán otros también apasionados y dispuestos a involucrarse en la marea de la historia.

Aquellas memorias, como se sabe, nunca llegaron a término pero en 1967 comienza una nueva etapa, ahora mucho más políticamente militante, de Feltrinelli con Cuba, Latinoamérica y la causa de la revolución mundial. A partir de entonces publicó, entre otros libros, la oración fúnebre de Fidel a la muerte del Che, el *Libro rojo* de Mao, los discursos de Ho Chi Minh, las estrategias del general vietnamita Vo Nguyen Giap, *Para leer «El Capital»*, de Althusser y, entre los autores latinoamericanos, a Asturias, Sábato, Carlos Fuentes y Vargas Llosa. La suya fue, además, la primera traducción a cualquier lengua de *Cien años de soledad*. Por si fuera poco, en agosto de aquel año publicó el primer número de la revista *Tricontinental*, órgano de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (Olas), en cuya incendiaria Conferencia, recién celebrada en La Habana, se proclamó que «el deber de todo revolucionario es hacer la revolución». En un nuevo viaje a La Habana en abril del 67 Feltrinelli había conocido a Korda. Este le mostró varias fotos de su archivo, incluida una del Che tomada el 5 de marzo de 1960, durante el discurso de despedida de los mártires de la explosión de *La Coubre*, en que Fidel pronunciara por primera vez la consigna clave de la Revolución: «Patria o Muerte». Fue así como dieron con *Guerrillero Heroico*, la foto que un

año más tarde comenzaría a darle la vuelta al mundo y se convertiría en una imagen icónica de la lucha revolucionaria, mucho antes de ser fagocitada por el mercado.

En enero del 68 Feltrinelli regresó a Cuba por tres semanas para asistir al Congreso Cultural de La Habana. Durante su estancia –cuenta el hijo– trabajó en un ensayo sobre la situación italiana y la guerra de guerrillas, donde hablaba de la estrategia a seguir en su país. Existe un testimonio adicional de aquellos días habaneros contado por otro editor, Carlos Barral, en sus *Memorias*. Recuerda allí Barral que su primer viaje a La Habana había tenido lugar en 1963, para «negociar un cuantioso pedido de libros de mi catálogo en la que ha sido, creo, la única operación verdaderamente comercial que he hecho en mi vida». Gracias a esa operación de envergadura –que Barral dice haber coordinado desde el despacho de Valerio Riva en la sede de la editorial Feltrinelli, en Milán– circularon en Cuba miles de ejemplares de Seix Barral, incluida la recién aparecida novela *La ciudad y los perros*. Recuerda Barral, además, que durante el Congreso Cultural, en una de las fiestas paralelas, estaba Feltrinelli, quien «predicaba de corro en corro su absoluta fe en la revolución perfecta y su voluntad de colaboración y de exportación del modelo». Y añade el catalán: «Fue probablemente en aquellos días cuando se forjaron los extremos ideales políticos que lo llevaron hasta la muerte en acto de servicio, en la voladura de una torre eléctrica de su Lombardía natal».

El 20 de mayo del 68, mientras París ardía, los estudiantes cubrían las paredes de ingeniosos grafitis y nueve millones de obreros franceses se iban a la huelga, Feltrinelli recibió un mensaje

urgente de La Habana. Al aterrizar supo que el *Diario del Che* en Bolivia había llegado a manos del gobierno cubano en el mayor sigilo, y que Fidel –en una estrategia de distribución mundial– había previsto entregárselo a él, al editor francés François Maspero, a Arnaldo Orfila para la editorial mexicana Siglo Veintiuno, y además a la revista chilena *Punto Final* que, se sabría después, había servido de intermediaria para que el diario llegara a Cuba. En dos noches, encerrado en una casa de El Vedado, Feltrinelli tradujo el diario del Che para la que resultaría ser su primera edición a una lengua extranjera. Aquella edición apareció con un llamado en la portada advirtiendo que todas las ganancias se destinarían a los movimientos revolucionarios en la América Latina y estuvo acompañada por miles de carteles con la foto de Korda.

La historia me tenía enganchado porque formaba parte, precisamente, de esas relaciones entre el intelectual y la revolución que cada vez me interesaban más y de las que yo intentaba hablar en mis clases. Las lecturas de aquellos tres días en Alghero me orientaron y me permitieron entender mejor tanto una época y a algunos de sus protagonistas como un tema que me resultaba cautivante. Pero ni en la biografía escrita por el hijo de Feltrinelli, ni en otras fuentes que me irían cayendo en las manos, se mencionaba una sola vez la historia que había descubierto en aquella conversación con los amigos sardos, y de la que yo quería saber más: su pretensión de organizar en Cerdeña –aprovechando lo que incluso el más modesto manual llamaría las «condiciones objetivas y subjetivas»– una guerra de guerrillas, promover la toma del poder y a partir de ella incendiar el entorno. Convertir a Cerdeña, en pocas palabras, en una Cuba del Mediterráneo.

Taliesin

Taliesin está construida en una breve colina junto al río Wisconsin, sobre un terreno a pocos minutos de Spring Green. Es una casa hermosa, de líneas sobrias en discreto contraste con el entorno, y fue la residencia principal de Frank Lloyd Wright –además de servirle de estudio y escuela– durante casi cincuenta años, es decir, la mayor parte de su vida. Hasta llegar a este sitio yo identificaba a Wright sobre todo con sus obras más célebres: el museo Guggenheim de Nueva York, la casa de la cascada y dos o tres más que, por cierto, había concebido y proyectado aquí. Ni siquiera estoy seguro de haber visto antes más que un par de fotos suyas. No tenía idea tampoco de que Wright hubiera nacido en Wisconsin, que el estado y la propia Madison estuvieran salpicados con decenas de obras suyas, ni que estudió (aunque nunca llegara a graduarse) en la misma universidad en la que ahora me tocaba enseñar. Fue tan prolífica su producción a lo largo de tantas décadas, que me cuentan que todavía, de cuando en cuando, se descubren casas proyectadas por él, cuya autoría era desconocida. Que Frank Lloyd Wright, el hombre que en gran medida había contribuido a revolucionar la arquitectura de los Estados Unidos, y que disfrutaba del protagonismo y las apariciones públicas, rehuyera asentarse en sus grandes ciudades modernas (tal vez Chicago, a pocas horas de camino) y prefiriera este ambiente bucólico, no dejaba de sorprenderme. Se cuenta que una vez debió comparecer en un juicio en el que se presentó a sí mismo como el mejor arquitecto de los Estados Unidos. Cuando su esposa le reprochó el comentario, Wright respondió: «No podía hacer otra cosa, querida, estaba bajo juramento».

El edificio más imponente de cuantos diseñara para Madison es un centro de convenciones, el Monona Terrace, situado al borde del lago. Fue diseñado en 1938 pero solo pudo construirse sesenta años después. No es un edificio hermoso, en verdad, aunque ciertos tics que uno asocia con el estilo de Wright –esos balcones sinuosos que son la señal de identidad del Guggenheim, por ejemplo– están allí, menos elaborados. Me pareció un hallazgo, sobre todo, el modo en que el edificio conecta el lago con el capitolio. Más que arquitectónico, el proyecto me parecía un logro urbanístico. El día que visité el lugar, dicho sea de paso, había cierta algarabía y, sobre todo, una pequeña invasión de niños atraídos por telescopios, experimentos y demostraciones didácticas organizadas por un grupo de científicos espaciales. La atracción mayor era una piedra lunar que había traído la Apollo XV en 1971. Me acerqué entre la inquieta multitud y vi el pequeño fragmento fundido dentro de una pirámide de un material transparente. La presencia de los niños, que tocaban y se pasaban la pirámide de mano en mano, más risueños que asombrados, le quitaba a la escena cualquier atisbo de trascendencia. Lo que pudo haber sido inimaginable para el hombre que ochenta años antes se había atrevido a diseñar este edificio, era groseramente natural para los niños que hoy correteaban por sus pasillos y salones.

La accidentada historia de Taliesin –cuyo nombre, me explican, tomó Wright de un bardo galés– comienza en 1911, con una primera casa que resultó destruida por un incendio. En 1925 concluyó una nueva versión, y debido a problemas financieros estuvo a punto de perderla dos años después, pero gracias a la ayuda de amigos logró recuperarla y conservarla por el resto de su

vida. Si en los primeros tiempos utilizaba la casa fundamentalmente como museo para su colección de arte asiático, a partir de 1922 funcionaría como su lugar de residencia y centro de operaciones. Diez años más tarde Wright y su tercera y última esposa, Olga Ivanovna, conocida como Olgivanna, establecieron en la casa el *Taliesin Fellowship*, una escuela informal donde estudiaban entre cincuenta y sesenta aprendices. En 1940, ambos y el yerno, William Wesley Peters (quien fue el primero de aquellos aprendices), crearon allí la *Frank Lloyd Wright Foundation*, que el mismo Peters presidiría entre 1985 y 1991. Una tragedia se cernió sobre los tres cuando en 1946 la hija de Olgivanna, hijastra de Wright y esposa de Peters, Svetlana, así como su hijo Daniel, murieron en un accidente automovilístico cerca de la casa. A Peters el destino le tenía preparado otro giro inesperado.

Hurgando un poco en aquella historia cuyas primeras noticias tuve en la librería Arcadia descubro que en junio de 1937 Wright viajó a Moscú, invitado al Primer Congreso de la Unión de Arquitectos Soviéticos. Aquel no era su primer contacto con la Unión Soviética. En 1932 había respondido brevemente para *Pravda* algunas preguntas muy generales sobre cómo la crisis económica afectaba la arquitectura en los Estados Unidos. Y un año más tarde el mismo periódico volvió a preguntarle sobre la situación de los intelectuales en su país como consecuencia de la Depresión. Para llegar a Moscú en 1937, Wright viajó con Olgivanna por carretera de Taliesin a Chicago, en tren a Nueva York, en barco a Cherburgo, en tren a París y luego a Berlín, y continuaría en otro tren hasta la frontera soviética. Era una época particularmente convulsa. La Alemania que el matrimonio atravesó fue la de un Hitler que se preparaba a marcha

forzada para lanzar su guerra contra Europa. El Moscú al que llegaron, por su parte, era ya el escenario de los primeros juicios contra viejos militantes bolcheviques, mientras Stalin desataba la colectivización forzosa de campesinos a un costo humano incalculable.

Pero las relaciones de Wright no iban mucho más allá de las sostenidas con la comunidad de arquitectos. En cuanto al congreso propiamente dicho, la pregunta que lo motivaba era cuál debía ser la función social y qué forma debía tomar la arquitectura en el socialismo, si bien ya antes de la inauguración del encuentro *Pravda* había establecido la postura oficial, y advertido sobre el deber de liberar a dicha arquitectura del formalismo. Wright hizo su intervención el último día, antes de la ceremonia de clausura. En pocas palabras, lamentaba allí lo ocurrido en los Estados Unidos, donde se había entronizado una megalomanía ajena a la arquitectura orgánica que él preconizaba: «Nuestro más aclamado logro: ¡los rascacielos! ¿Qué representan? Ni más ni menos que una victoria de la ingeniería y la derrota de la arquitectura». Wright expresaba en sus palabras la esperanza de que la Unión Soviética creara una nueva y genuina arquitectura y una urbanización que ya eran imposibles en los Estados Unidos debido a la interferencia de los intereses económicos. Por si fuera poco, Wright expresó sus puntos de vista en el artículo «Concerning the U.S.S.R.», así como en otro preparado para *Izvestia* donde respondía a la pregunta sobre las diferencias entre las culturas bajo el fascismo y en la Unión Soviética. Cuando sus textos fueron leídos en los Estados Unidos causaron consternación; Wright fue acusado de comunista o simpatizante de los «rojos».

Desde entonces, muchos han intentado explicarse por qué el más renombrado de los arquitectos estadounidenses, autor de una obra personalísima, viajó a Moscú en 1937. Entre las muchas explicaciones que se han barajado se encuentran la de que le gustaban y revitalizaban los lugares «exóticos», o que era una oportunidad para que Olgivanna regresara a la lengua y la cultura de su infancia. También se ha dicho que Wright quería ver con sus propios ojos los experimentos soviéticos de los años veinte y treinta, que entendía como un desafío a las culturas muertas de Occidente. En aquellos años, para cualquiera que cuestionara el sistema norteamericano, distorsionado más aún por la Depresión, el viaje a la Unión Soviética —se ha dicho— era una propuesta irresistible. Es conocido, además, que tanto Wright como su esposa disfrutaban mostrándoles películas, muchas de ellas rusas, a los jóvenes del *Fellowship*. Cuando alguien se lo reprochaba, respondían que, como ciudadanos del mundo, aquellos aprendices tenían que explorar todas las culturas, y que a fin de cuentas las películas soviéticas no eran más panfletarias que los *westerns*. Hay quienes encuentran razones más profundas en aquel viaje, asociadas con el ideal filosófico sobre el que se sostenía el *Taliesin Fellowship*. Al parecer, dicho ideal estaba muy cercano a la noción griega de *paideia*, que Wright conoció gracias a su esposa, y que se basaba en un sistema de trabajo en común, altamente organizado, con poco espacio para la expresión individual. En eso el *Taliesin Fellowship* no se diferenciaba mucho del *kibbutz* ni, menos aún, del *koljós* soviético. No deja de resultar paradójico que un artista como Wright, dueño de un estilo reconocible y potente, fomentara un riguroso método de convivencia y de creación colectiva. No era un accidente, por tanto, el que lo había llevado

a Moscú, sino toda una concepción que en aquella casa encontraba similitudes con el experimento social que otros estaban llevando a cabo a miles de kilómetros de distancia.

Yo entonces ignoraba toda esta historia que fui armando poco a poco, a partir de aquella visita a Taliesin. De nuevo allí, mientras recorría la casa, o más precisamente, mientras daba vueltas por sus alrededores, al pie del hermoso bosque de muchos verdes en aquella tarde primaveral, volvió a mi mente la pregunta que me formulara la elegante señora de la librería Arcadia, la que poco antes me había recomendado con insistencia que no me perdiera esta visita: ¿Tiene usted idea de quién vivió allí, además de Wright, quiero decir? ¿Allí?, le pregunté a mi vez, y añadí no sin cierta ironía, ¿en la apacible Taliesin? Sí, concluyó, en ese sitio en el que nunca pasa nada vivió la hija de Stalin.

Orgosolo

Convertir a Cerdeña en una Cuba del Mediterráneo fue probablemente el más enloquecido de los proyectos de Feltrinelli. En apenas diez años este pasó de ser el exitoso editor que lanzaba al mundo *Doctor Zhivago*, a convertirse en un activo militante que intentaba llevar a la práctica el mensaje de Olas de que el deber de todo revolucionario era hacer la revolución. De manera que cuando regresó de aquel último viaje a La Habana en 1968, Feltrinelli viajó a Cerdeña para realizar tal propósito, convencido de que la isla cumplía ciertas condiciones básicas favorables. Su distancia geográfica y cultural de la península, su relativa pobreza, sus inquietudes políticas y cierto nacionalismo parecían generar un caldo de cultivo que podía tornarse explosivo. Pero faltaba algo más im-

portante: quiénes serían los encargados de llevar adelante la lucha y protagonizar el cambio social. Fue ahí donde Feltrinelli encontró una singular tradición que le pareció clave para desencadenar la revolución; una tradición que lo llevó directamente a Orgosolo.

A mi regreso de Alghero me detengo allí solo para conocer un poco el pueblo. Husmeando en algunos sitios digitales, el nombre del lugar aparece una y otra vez, porque fue un punto de partida esencial. Obviamente no hay a simple vista nada que recuerde la historia que apenas voy desentrañando. También me hablan de la existencia de una película llamada *Una Cuba mediterránea*, que no logro ver, en la que tres personajes viajan a Cerdeña con un curioso fin: hacer un documental sobre la tentativa de transformar la isla en un laboratorio de la revolución europea. Hoy Orgosolo mantiene viva la tradición del mural político, así que muchas de sus paredes están cubiertas con imágenes, escenas y ocurrencias trampantojos. Muchos de ellos son excelentes o ingeniosos pero ninguno de cuantos vi en el par de horas que estuve allí pareció remitirme a la tradición que convenció a Feltrinelli de viajar a este sitio hacía casi cincuenta años. No pude quedarme más tiempo; debía volver a Cagliari para encontrarme con otra profesora que recién llegaba y que en cierto sentido me sustituiría, así que quedamos en hablar, con la esperanza de pasarle al menos un par de consejos que pudieran serle útiles. Antes de emprender la vuelta a la ciudad ya tenía yo algunas cosas más o menos claras sobre esta historia en la que me había metido.

Por lo pronto, supe que el independentismo sardo organizado, que por largo tiempo estuvo reducido a una elite intelectual, amplió sus bases

y tuvo éxito electoral después de la Segunda Guerra Mundial, con la *Lega Sarda*, de tendencia radical, y ganó fuerza a finales de los años sesenta. Entre ese momento y principios de la década siguiente Orgosolo se convirtió, al parecer, en teatro de resistencia al Estado italiano. De hecho, en el mismo año que Feltrinelli llegó a Cerdeña se constituyeron organismos paramilitares como el *Fronte Nazionale de Liberazione de sa Sardigna*, inspirado en ETA, y el *Movimentu Nazionalista Sardu*, de tendencia filofascista. Pero no fue a ninguno de estos grupos a los que acudió el editor, sino a otro de mayor tradición, raigambre popular y, si se quiere, también literaria.

Feltrinelli tenía su fe depositada en un grupo de presuntos militantes de izquierda y símbolos de la autodeterminación y del independentismo sardo para realizar su utopía. Fue por ello que decidió contactar a Graziano Mesina, quien con apenas veintitantos años se encontraba fugitivo y estaba en camino de convertirse en «el más famoso bandido sardo de posguerra». Mesina capitaneaba un grupo heredero de una genealogía de bandidos que asolaban la isla desde hacía más de un siglo. Tales bandidos, que en otras latitudes alimentaron la literatura y el cine —y en quienes se mezclaba la delincuencia común con cierto espíritu justiciero a lo Robin Hood—, eran para él los encargados de llevar adelante la revolución. Enemigos de clase de la burguesía, tanto como el propio Feltrinelli era traidor a esa misma clase, por un momento pareció que el proyecto podía llegar a buen puerto. Pero el encuentro entre el intelectual y el bandido fracasó, en principio porque Mesina y sus hombres estaban más lejos del idealismo revolucionario que de la praxis delincencial. Muchos años después se sabría, según documentos de una Comisión creada por el Ministerio del Interior

italiano y desclasificados en 1996, que Mesina no había sido contactado solo por Feltrinelli sino también por los servicios secretos, que lo presionaron para abortar la iniciativa.

Desde antes, la historia de Mesina —que había sido arrestado por primera vez cuando tenía apenas catorce años— formaba un prontuario policial de delirio. En 1962 fue condenado a veinticuatro años de cárcel, acusado de homicidio, pero cuatro años más tarde escapó de la cárcel de Sassari, en una de sus más famosas evasiones. Leo que con sus arrestos de entonces la era de renacimiento del bandidismo sardo llegaba a su fin. Después de eso, alternarían en su vida largos períodos de detenciones y de fugas, hasta alcanzar más de veinte, y cerca de cuarenta años preso, más otros diez de arresto domiciliario. En 1992 fue liberado y abrió una agencia turística en su zona de acción, convertida —por obra y gracia suya— en parque temático del bandidismo en la isla. Pero en 2013, es decir, cuarenta y cinco años después de ser contactado por Feltrinelli, Mesina volvió a ser arrestado por tráfico de drogas. Pienso en el rocambolesco destino del bandido y en el trágico final de Feltrinelli como líder de los *Gruppi di Azione Partigiana* que él mismo había fundado, muerto en 1972 por la bomba con la que pretendió destruir una torre de alta tensión en las afueras de Milán. Paradójicamente, Feltrinelli había leído en clave romántica lo que debió haber entendido en clave realista. De hecho, parecen haberse confundido en él sus convicciones políticas con la vena de lector y editor a quien la literatura había enseñado la capacidad transformadora del sujeto oprimido, del bandido, en este caso. Mesina, sea como fuere, no pudo ser el vehículo que convertiría Cerdeña en la Cuba mediterránea.

He pasado mi estancia más pendiente de esta historia que de ninguna otra cosa y pienso en la posibilidad de que, de no haber visto la exposición de ceras anatómicas, pude no haberme encontrado con aquellos sardos exaltados y la hermosa mujer de ojos de miel. Y, en tal caso, tal vez no hubiera tenido noticias de la aventura sarda de Feltrinelli. Ahora que la conozco y que, en alguna medida, he podido ir armando algo del rompecabezas, me parece que ese relato cierra el círculo de las semanas que pasé allí. Regreso a Cagliari justo a tiempo para encontrarme con la profesora que me sustituirá. En torno a un café conversamos sobre sus tareas, le explico algunas gestiones que debe hacer y le hago sugerencias que pueden ayudarla. No le comento nada, dicho sea de paso, de este relato que por el momento prefiero reservarme con la ilusión de escribir algún día sobre él. Ya es poco lo que me queda por hacer en la isla, aparte de recoger mis cosas y despedirme de los amigos. Se lo digo a mi colega, y añadido sin ánimo de sorprenderla que lo único que quiero hacer antes de irme es comer por última vez espaguetis con erizo. ¿Con erizo?, reacciona de inmediato, y entonces me doy cuenta de cuánto había ido naturalizando yo mismo lo que hace unas semanas me parecía extraordinario. ¿Y a qué saben?, pregunta con una cara que oscila entre el asombro y el desagrado. No lo pienso ni un instante. Simplemente digo: «A mar».

Spring Green

Aquella noticia fue toda una revelación. Que en ese perdido pueblito del *midwest*—más aún, en la misma casa—hubieran vivido el gran arquitecto y la escurridiza hija de Stalin me dejó estupefac-

to. En verdad, por razones cronológicas, nunca coincidieron bajo el mismo techo puesto que él murió en 1959 y ella llegó en la década del setenta. De alguna manera, los dos habían ido a dar a este sitio huyendo: él del bullicio y la agitación ciudadanos; ella de su pasado, de su país y del peso de su nombre, que no en vano había cambiado desde hacía años.

Basta teclear en un buscador de internet cualquiera de ellos para encontrar fotos que se reiteran: la niña Svetlana, sonriente, en brazos o sobre las piernas de su padre. En otra, con este al fondo, se encuentra en el regazo de Lavrenti Beria. Al siniestro responsable de la NKVD y de buena parte de los crímenes y atropellos del estalinismo se le ve serio, mientras la niña parece feliz. Tal vez la única hija de Stalin (tuvo un hermano mayor que fue apresado y muerto por los alemanes durante la guerra) vivió una infancia más o menos común. Buena parte de su vida, de hecho, parece un esfuerzo por borrar lo que en ella había de extraordinario. Leo, entre otras especulaciones, que su madre se suicidó, aunque la versión oficial es que murió de alguna enfermedad. No me distraigo en esos datos, tal vez reales o fruto de la interpretación paranoica de la realidad que propiciaba el propio estalinismo. Me interesa avanzar para explicarme cómo fue posible que la hija de Stalin terminara en Spring Green. Paso a toda carrera por el hecho de que en 1945, con solo diecinueve años, tuviera un primer hijo, y que en 1949 se casara por segunda vez. En esta ocasión, por cierto, lo hizo con un hijo de Andréi Zhdánov, el ideólogo del realismo socialista, con quien tuvo una niña. Tras la muerte de Stalin en 1953 y, sobre todo, de las denuncias contra él por parte de Jrushchov en el XX Congreso del PCUS, Svetlana Stalina adoptaría

el apellido materno (Alilúyeva), y se dedicaría a trabajar como maestra y traductora. Diez años después de la muerte de su padre se enamoró de un miembro del partido comunista de la India. Esa relación produjo un nuevo giro en su vida, fundamentalmente a raíz de la muerte de él en 1966. Svetlana obtuvo entonces permiso para viajar a la India. Llevaba consigo las cenizas del hombre para entregarlas a la familia y verterlas en el Ganges. En el tiempo que estuvo en la India pudo cumplir los deberes funerarios y madurar la idea que daría el vuelco a su vida: el 6 de marzo de 1967, Svetlana Alilúyeva, la única hija de Joséf Stalin, se presentó en la embajada de los Estados Unidos en Nueva Delhi y pidió asilo político.

La noticia, como es fácil imaginar, resultó un escándalo, pero lo más sorprendente comienza para mí tres años más tarde. Entre un momento y otro, Svetlana se estableció en el nuevo país, escribió una autobiografía, *Veinte cartas a un amigo* (1967), y luego el libro *Only One Year* (1969). Tal vez la resonancia que ambos tuvieron contribuyó al extraño ofrecimiento que recibiera en 1970. Fue entonces cuando Svetlana supo de la invitación de Olgivanna, la viuda de Frank Lloyd Wright, para que la visitara en su casa de Arizona. Allí el arquitecto había construido una segunda casa que, para diferenciarla de la de Spring Green, había bautizado como Taliesin West. Y aquí es donde la historia toma un rumbo inesperado. Olgivanna, como sabemos, había perdido a su propia hija (la otra Svetlana) y a su nieto en un accidente en Taliesin en 1946. La insólita propuesta de la viuda de Wright, en pocas palabras, era que la recién llegada se quedara a vivir con ella, tal vez para ocupar el lugar de la hija perdida.

Cuando tuve noticias de esta historia me pareció una coincidencia enorme el cruce de las vidas de Wright y la hija de Stalin, y más extraño que esta aceptara la sorprendente invitación de la viuda del arquitecto. Pero mirado con frialdad le encuentro lógica a la historia de la emigrada rusa que desea conocer y eventualmente acoger a la nueva y célebre exiliada, al tiempo que en un plano más personal encontraba en ella esa tardía hija sustituta. Para Svetlana, por su parte, podía ser más atractivo encontrar un hogar que tenía el encanto adicional de haber pertenecido a uno de los grandes arquitectos del siglo. El hecho es que esta no solo aceptó la idea. En un nuevo e inesperado giro en una historia que no terminaba de sorprenderme, se casó con William Wesley Peters, el discípulo y primer aprendiz de Wright y, como he dicho antes, yerno de los Wright y viudo de aquella Svetlana, la hija muerta en el accidente automovilístico. Entonces Svetlana Alilúyeva cambiaría nuevamente su nombre, esta vez por el de Lana Peters. La residencia de la pareja oscilaría entre Taliesin West, para los inviernos, y la Taliesin original, en Spring Green, para los veranos. En otra vuelta del bucle, a la hija que ambos tuvieron le pusieron el nombre de Olga. En 1984, ya separada de su esposo, Svetlana regresó con su hija a la Unión Soviética, recobró la ciudadanía, se estableció en Tiflis y expresó ante la prensa que en Occidente no había disfrutado ni un solo día de libertad. Fiel a esos vaivenes de su vida, dos años después volvió a los Estados Unidos, donde vivió hasta su muerte en 2011, en un hogar para ancianos en el propio estado de Wisconsin.

Aquella historia me fascinaba y, sin quererlo, me remitía a la experiencia recién descubierta en mi estancia en Cerdeña. Más allá de las obvias

diferencias, aquel fallido encuentro entre el editor y el bandido, motivado por la posibilidad de la revolución, volvía una vez más a mi mente. Primero, con el viaje de Wright a Moscú en 1937, y el encuentro que ello suponía entre el intelectual y la revolución, y luego al entrar en escena, tardíamente, la hija de Stalin, que de algún modo planteaba una de las posibles respuestas a las inquietudes del arquitecto y la sociedad que él llegó a imaginar en la lejana Unión Soviética. Tal vez fue por eso que recordé unos versos de aquella «Oda a la Revolución» escrita por Mayakovski en Petrogrado, en fecha tan temprana como 1918, cuando apenas habían transcurrido unos meses de la Revolución bolchevique. Mayakovski formulaba lo que, para mí, se convertiría en La Gran Pregunta, la que regresa una y otra vez porque en ella se cifra el sentido de todo un proyecto que atraviesa como un rayo las vidas de millones de seres, arrastrados muchos de ellos por la pasión, otros por el horror:

*¿Qué nombres no te habrán dado?
¿Cómo devendrás aún con el tiempo,
recia arquitectura constructiva
o simplemente un montón de ruinas?*

La metáfora arquitectónica me parecía especialmente apropiada pensando en Taliesin y en el insólito cruce de vidas que allí se produjo entre el gran arquitecto y la hija de uno de los protagonistas de la revolución. No un protagonista más sino el que representa su lado más oscuro y que, en consecuencia, ha condicionado un modo de responder (negativamente) la Pregunta: ¿recia arquitectura constructiva o simplemente un montón de ruinas? Recordé también a Pasternak y uno de los fragmentos de *Doctor Zhivago* que más deben haber irritado a las autoridades sovié-

ticas; aquel en que un personaje comenta: «Ha ocurrido muchas veces en la historia. Lo que había sido concebido como noble y alto, se ha convertido en tosca materia. Así, Grecia se convirtió en Roma; así, el iluminismo ruso se ha transformado en la revolución rusa». Es una cuestión que vuelve una y otra vez, siempre que la pasión cede paso a la inevitable mediocridad de la vida cotidiana, y que no termina nunca de responderse, tal vez porque ni siquiera el espanto de miles de cabezas cortadas alcanza a ahogar la vocación por la libertad, la igualdad y la fraternidad, o porque de las ruinas surge una y otra vez, de cuando en cuando, la convicción de cambiar radicalmente el mundo.

Al regresar de Spring Green –aún con esta historia muy en ciernes pero ya con algunas interrogantes dándome vueltas– le pido a Marcelo que me deje en la entrada principal del campus. Camino por el borde del lago hasta Picnic Point y avanzo por la estrecha lengua de tierra que se interna en el agua. Todo es tan tranquilo y tan verde que me cuesta imaginar el lago congelado y las sacudidas sísmicas de los hielos al quebrarse. Aún quedan mil cabos sueltos en esta historia de la que apenas he comenzado a vislumbrar algunas coincidencias sorprendentes. Pensando en ello llego hasta la punta de la península y piso la pequeña placa de bronce engastada en una piedra, en la que puede leerse: «*Touch here for an official Picnic Point run*». Me acerco hasta el borde mismo del agua y tomo la piedra más achatada y lisa que puedo encontrar, la froto para quitarle la tierra adherida y la lanzo con fuerza, lo más cerca posible a la superficie del agua. Rebota dos, tres, cuatro veces sobre aquel espejo, antes de ir a ocultarse al fondo del lago. **C**

La Habana, agosto de 2017.

CRISTINA FIGUEROA VIVES

Arte digital latinoamericano, una historia por contar

Cuando en 1959 Haydee Santamaría, fundadora de la Casa de las Américas, impulsó el proyecto de hacer una colección de arte latinoamericano, solicitando donaciones a los amigos e instituciones internacionales allegadas a la Casa, nadie podía imaginar el alcance que dicha propuesta tendría. Lo que comenzó siendo un quimérico sueño se convirtió en una de las colecciones de arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX más importantes de la región. Por avión, barco, correo postal, o en el equipaje de amigos iban llegando poco a poco las obras. Muchos artistas exponían sus piezas y luego las dejaban en la Casa, otros las producían en la Isla al calor del momento. De esta forma la colección fue creciendo y formándose casi junto con los artistas, quienes en su mayoría eran entonces jóvenes y poco conocidos, y la Casa les brindaba un espacio de promoción y apoyo. Muchos de esos jóvenes entusiastas de ayer, hoy se han convertido en los referentes de la historia del arte latinoamericano y su legado es conservado en esta institución gracias a esa visión de salvaguarda que siempre la acompañó.

Contar la historia de cómo se fue conformando la Colección Arte de Nuestra América Haydee Santamaría requeriría un ensayo que superaría estas páginas, pero las cifras ayudan a resumir parte de ella: más de dieciséis mil obras entre pintura, grabado, foto-

grafía, escultura, arte popular, libro objeto, instalación, entre otras, enriquecen nuestros fondos. Dentro de este vasto conjunto existe una pequeña pero muy representativa selección de los inicios del arte digital en Latinoamérica, el cual surgió a mediados de la década del sesenta del siglo pasado en Europa y los Estados Unidos simultáneamente, cuando comenzó a democratizarse el acceso –muy limitado hasta ese momento– a las nuevas tecnologías. A grandes rasgos, el término agrupa aquellas obras generadas a través de medios digitales, principalmente por computadoras, aunque su definición hoy sigue siendo imprecisa y es centro del debate, pues involucra de forma simultánea a la matemática y la informática, entre otras ciencias; así como adquiere sus bases científicas del arte concreto, cinético y óptico.

El boom del arte digital internacional fue alcanzado a principios de los años noventa con la llamada Revolución Digital y la llegada de internet; no obstante, Latinoamérica carece de una historiografía y metodología que valore su participación dentro del desarrollo de las corrientes foráneas, aunque cuenta con varios pioneros de este lenguaje desde los años sesenta, que son, aún hoy, poco o nada conocidos en nuestro contexto.

La exposición *Pioneros del Arte Digital en la Colección Arte de Nuestra América*¹ surge a partir de la constante labor investigativa y

1 Inaugurada en la Galería Latinoamericana el 22 de enero de 2018 como parte de la edición 59 del Premio Literario Casa de las Américas, con curaduría de Cristina Figueroa. Incluye obras de los artistas Luis Fernando Benedit, Antonio Berni, Gregorio Dujovny, León Ferrari, Eduardo Mac Entyre, Hector Cattólica, Rogelio Polesello, Osvaldo Romberg, Miguel Ángel Vidal y Norma Tamburini, de Argentina; Waldemar Cordeiro y Abraham Palatnik, de Brasil; Abel Martín y Eusebio Sempere, de España; Juan Downey, de Chile, y Manuel Felguérez, de México.

de revisitación de los fondos de la colección, buscando visibilizar a un grupo de artistas latinoamericanos iniciadores de este lenguaje en el Continente. Ellos emprendieron un camino azaroso y desconocido que sufrió la incompreensión y el resquemor de buena parte de la crítica y las instituciones culturales de su época. Sin embargo, sus obras se inscriben hoy indiscutiblemente dentro del lenguaje vanguardista e innovador que siempre ha caracterizado al arte latinoamericano.

El investigador peruano de nuevos medios José-Carlos Mariátegui (nieto, por cierto, del «amauta») ha considerado el arte digital como un «término de transición», y es así como debe ser visto el generado por estos precursores: como una práctica de transición hacia el llamado, posteriormente, arte de los nuevos medios que se abrió paso entre corrientes artísticas latinoamericanas entonces dominantes como la neofiguración, el neoconcretismo y el expresionismo abstracto, entre otros.

La asimilación de los medios tecnológicos en la América Latina siempre ha estado marcada por la idea de que este es un territorio receptor y consumidor, no productor. El propio Mariátegui, en su ensayo titulado «El aparato dialéctico: Entre los soportes electrónicos y la expansión tecnológica del arte», señala que el desarrollo acelerado, y en ocasiones desmesurado, de importantes metrópolis culturales de la América Latina en la segunda mitad del siglo xx (São Paulo, Ciudad de México o Buenos Aires), las convirtió en escenarios idóneos para la vertiginosa penetración tecnológica. También reconoce que estas megasociedades, como consecuencia de su propio crecimiento, mutaron en espacios de lucha encubierta entre importación, recepción y transformación de tecnologías.

Esta particularidad, junto con los altos costos de adquisición, los grandes formatos de los primeros equipos electrónicos y la necesidad de conocimientos especializados, influyó en la forma de inserción de la tecnología en la sociedad y el arte latinoamericanos.

Hasta que no dejemos de definir la ciencia y el arte tecnológico en términos técnicos, es decir, es más poderosa o más perfecta la sociedad que está mejor desarrollada o que tiene más recursos técnicos (por ende más poder), no podremos dejar de importar esquemas. Sin embargo, es quizá esta pobreza técnica la que nos ha hecho más creativos e ingeniosos y la que ha posibilitado que broten propuestas tan diversas desde la América Latina.²

En esta reflexión de Mariátegui se encuentra la clave de la producción digital en la región, que es precisamente su capacidad de reinventar y subvertir procesos importados. Para 1970 los tres países latinoamericanos con mayor concentración de computadoras eran Brasil (setecientos cincuenta y cuatro), México (quinientas setenta y tres) y Argentina (cuatrocientos cuarenta y cinco), localizadas en universidades y centros de investigación. No es de extrañar entonces que fueran estos países los que primero generaran las más interesantes investigaciones en torno al arte digital en el Continente.³

2 José-Carlos Mariátegui: «El aparato dialéctico: Entre los soportes electrónicos y la expansión tecnológica del arte», en *Una teoría del arte desde América Latina*, Badajoz/Madrid, MEIAC/Turner, 2011, p. 360.

3 Melanie Lenz: «Early computer art in Argentina», en *Journal of Design History*, Oxford University Press, disponible en <<https://academic.oup.com/jdh/advance-article/doi/10.1093/jdh/epx035/4617701>>.

Una de las figuras imprescindibles en la historia de esta corriente en Latinoamérica es el artista brasileño Waldemar Cordeiro, fundador del movimiento concreto en la América Latina y padre del arte electrónico en Brasil. En la temprana fecha de 1969 realizó sus primeros trabajos en computadora, en colaboración con el físico e ingeniero Giorgio Moscati, utilizando un ordenador IBM 360 de la Facultad de Física de la Universidad de São Paulo. De esta época son las conocidas series *BEABÁ* –la cual consistía en un generador de palabras al azar– y *Derivadas de una imagen*, donde imágenes figurativas cuidadosamente seleccionadas eran escaneadas y sometidas a un proceso de derivación, resultando en una nueva imagen, manipulada cibernéticamente.

Pero la importancia de Waldemar Cordeiro no radica solo en sus revolucionarias metodologías artísticas, sino también en impulsar el desarrollo y la promoción de este tipo de práctica en la región. En marzo de 1969 escribe las palabras al catálogo de la primera muestra en la América Latina de *Computer plotter-art* que tuvo lugar en la Mini Galeria do USIS. En este breve texto expone su visión sobre el futuro y las directrices estéticas del arte con la llegada de las computadoras. Cordeiro fue un defensor de las posibilidades de la tecnología al servicio del arte, y al mismo tiempo fue conciente de la necesidad de una integración armónica y coherente en la cual siempre las demandas del arte fueran la razón primera de la creación.

Otro de sus grandes aportes fue la redacción del manifiesto *Arteônica*, con motivo de una exposición de arte por computadora que organizara en 1971 en la Fundação Armando Alvares Penteado, de São Paulo. *Arteônica* es un visionario

análisis de la importancia que adquirirían los ordenadores en la manera de producir y consumir la creación artística, frente a la obsolescencia de las «formas tradicionales» de asumir el arte. La temprana muerte de Cordeiro en 1973, a los cuarenta y ocho años de edad, truncó la trayectoria de una de las más promisorias personalidades del arte digital latinoamericano, quien con sus investigaciones dejó sentadas las bases de este movimiento estético en la región.

A mulher que não é B.B (1971) –*La mujer que no es B.B.*, haciendo referencia a Brigitte Bardot– es la pieza de Cordeiro perteneciente a la colección de la Casa de las Américas. Se trata de un icono dentro de su obra, ya no solo por el uso del lenguaje electrónico como herramienta, sino por la fuerte denuncia política y social contenida en ella. La pieza descubre de manera casi puntillista con lenguaje electrónico una imagen tomada de la prensa que revela el rostro de una mujer vietnamita víctima de la guerra, obra realizada en el momento de pleno desarrollo del conflicto bélico entre los Estados Unidos y Vietnam.

En Argentina, por su parte, el arribo del arte digital estuvo impulsado por el crítico, curador y gestor cultural Jorge Glusberg, quien fundara en 1968 el Centro de Estudios de Arte y Comunicación de Buenos Aires, luego devenido en Centro de Arte y Comunicación (CAyC). Su objetivo era apoyar y desarrollar la experimentación y la investigación en las áreas del arte, la ciencia y la comunicación, con un enfoque interdisciplinario que involucraba a artistas, arquitectos, diseñadores, músicos, matemáticos. Entre los años 1960 y 1970 el CAyC fungió como una importante plataforma para posicionar el «nuevo arte» argentino internacionalmente.

En agosto de 1969 Glusberg realizó la primera exposición del Centro titulada *Arte y cibernética*. En esta precursora muestra, que tuvo lugar en la galería Bonino de Buenos Aires, se reunieron obras de artistas norteamericanos, ingleses y japoneses, junto a un importante grupo de creadores nacionales como Antonio Berni, Luis Bénédict, Ernesto Deira, Eduardo Mac Entyre, Rogelio Polesello, Osvaldo Romberg, y Miguel Ángel Vidal, entre otros. Estos últimos trabajaron con ingenieros y programadores realizando dibujos con la primera máquina IBM, propiedad del Centro de Cálculo de la Escuela Técnica ORT de Buenos Aires.

Este proyecto fue una de las primeras experiencias multidisciplinares y colaborativas en Argentina, generadas a partir de la relación arte, ciencia y tecnología. La computadora se convirtió en un medio más para estos artistas, y el resultado respondió a las estéticas particulares de cada uno de ellos, que iban desde la neofiguration de Antonio Berni hasta el arte generativo de Miguel Ángel Vidal o el óptico de Rogelio Polesello. Luego de este suceso, varios de estos artistas no volverían a incursionar en el arte digital, lo que convirtió a estas piezas en una *rara avis* dentro de la producción personal de cada uno; y al conjunto, en un valioso documento histórico del arte digital latinoamericano. La Casa de las Américas y el Victoria & Albert Museum de Londres conservan los fondos más completos que fuera de Argentina se tienen de esta paradigmática exposición.

El caso de México fue diferente, pues a pesar de ser uno de los países que en la década del setenta tuvo mayor recepción de tecnología en el Continente, no generó un fuerte movimiento de arte digital. Fue con la incursión de Manuel

Felguérez en esta corriente, a principios de esos años, que comenzó a hablarse de esta manifestación en México, siendo, contradictoriamente, una de las etapas menos conocidas del pintor. Felguérez fue pionero en investigar y desarrollar un *software* de programación que generaba diseños a partir de análisis matemáticos y patrones compositivos. En 1975, tras la obtención de una Beca Guggenheim, fue comisionado por la Universidad Nacional Autónoma de México (Unam) para proseguir en el *Laboratory for Computer Graphics and Spatial Analysis* de la Universidad de Harvard. Allí continuó con sus investigaciones sobre la producción «infinita» de nuevos ideogramas a través de un programa derivado de la aplicación de la teoría de Identificación de Sistemas.⁴

Estas investigaciones de Felguérez le permitieron llevar a cabo una de las más interesantes experiencias de arte digital de los años setenta, las cuales fueron recogidas en dos imprescindibles publicaciones de la época, *El espacio múltiple* (1978), y *La máquina estética* (1983), ambos editados por la Unam, y donde es representado todo el proceso cibernético que luego transmitiría a su obra gráfica y pictórica de forma constante.

Como se sabe, puede dotarse a una computadora de inteligencia artificial que le permita tomar decisiones inteligentes. Pues bien, si en este caso en el proceso de alimentación del aparato la mayoría de las órdenes corresponden a juicios estéticos, o sea a decisiones de orden emotivo, podemos afirmar que fue

posible dotar a la computadora de una sensibilidad artificial.⁵

Pioneros del Arte Digital... incluye también algunos precursores del arte electrónico, en clara alusión a la influencia que tuvieron en el posterior desarrollo de esa práctica. Entre estos artistas se encuentra el cinético brasileño Abraham Palatnik, con sus incursiones en el campo de la luz y el movimiento; y León Ferrari, quién se convertiría en un referente para el arte contemporáneo a partir de sus conceptos de reproductibilidad y circulación de la obra de arte. Sus xerografías, como en las series *Licopodio* y *Homens* –ambas de la década del ochenta–, y sus libros-objeto de ediciones múltiples digitales sentaron la base sobre los principios del arte digital y de nuevos medios tecnológicos.

También se incluye la obra del chileno Juan Downey, considerado el padre del videoarte en Latinoamérica, aunque también incursionó en el arte interactivo. Su obra *Video Trans Americas* es una de las primeras videoinstalaciones de la región y consiste en una serie de dibujos, fotos, grabaciones de audio y videos realizados por Downey a lo largo de sus viajes, entre 1973 y 1976, por diversas comunidades de Perú, Bolivia, Chile, Nicaragua, México, Guatemala y Venezuela. Esta obra lo conectó con sus raíces y fomentó una identidad transnacional latinoamericana en un momento de profunda crisis política en el Continente. La obra de Downey que conserva la colección de la Casa, *Video Trans Americas en México y Guatemala*, 1973, reconstruye un

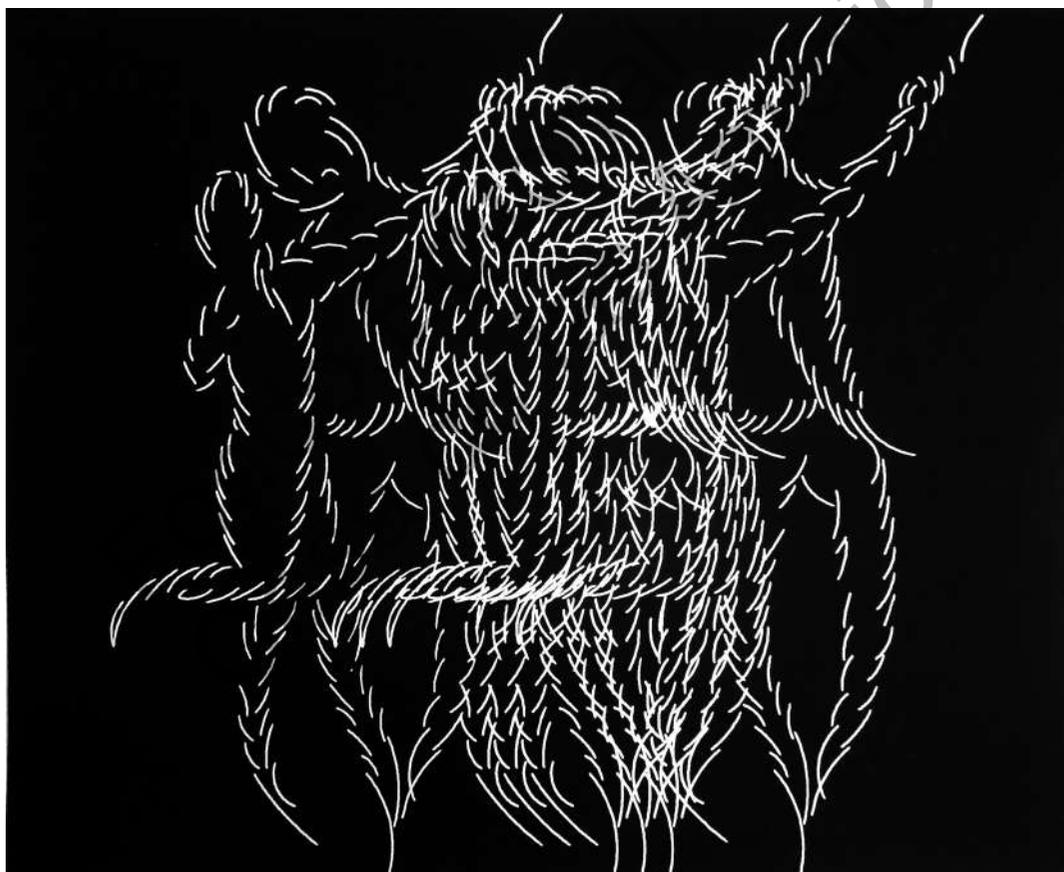
4 Este proyecto lo trabajó junto al ingeniero en sistemas Mayer Sasson, de Nueva York.

5 Manuel Felguérez y Mayer Sasson: *La máquina estética*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 9.

mapa de su período de investigación en estos dos países.

Aunque el arte digital latinoamericano representa un pequeño segmento dentro de la vasta colección de arte de la Casa de las Américas, su valor estriba en la alta representatividad de sus autores y obras, así como en la visión que tuviera la propia institución al conservar desde fechas tan tempranas este tipo de producción

artística. Las poéticas y técnicas presentes en la exposición permiten establecer un panorama representativo de los inicios del arte digital en Latinoamérica, una historia plural y aún dispersa. *Pioneros del Arte Digital en la Colección Arte de Nuestra América* reconoce y valora uno de los episodios menos conocidos pero, a su vez, más apasionantes de la historia del arte latinoamericano. ©



GREGORIO DUJOVNY (Argentina): *El tango*, 1969. Dibujo generado por computadora IBM 1130 e impreso en *plotter* IBM 1627. Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires. 395 x 490 mm

MAITÉ HERNÁNDEZ-LORENZO

«Un pesimista profundo e incansable»*

Agradezco a los organizadores de esta Semana y en primerísimo lugar a Fernando Morais la posibilidad de presentar este nuevo libro del Fondo Editorial porque he escrito estas palabras como la periodista que me gusta ser: contra reloj, con una hora de cierre, como si estuviera en una redacción de prensa, entre ruidos de teléfonos, con la gente hablando a mi alrededor, tomando sorbos de café a cada rato y releendo notas, cotejando. Así me gusta mi oficio.

En la nota de presentación de *Historias de un reportero*, volumen publicado por el Fondo Editorial Casa de las Américas –y que en estos días viajó, con cierta dificultad, desde Holguín, donde fue impreso, hasta La Habana–, su autor, Fernando Morais, aclara que los textos que introducen los seis reportajes que integran el libro los escribió con el fin de responder las preguntas que

* Fernando Morais: *Historias de un reportero*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2017. Esta reseña sirvió de presentación del libro durante la Semana de Autor dedicada a Morais.



usualmente le hacían jóvenes periodistas y estudiantes de comunicación: «¿Cómo se hizo el reportaje? ¿Fue pauta suya o del periódico? ¿En qué circunstancias se desarrolló el trabajo? ¿Cuánto tiempo le llevó conseguir esta o aquella entrevista? ¿Qué dificultades enfrentó? ¿Qué dilemas éticos? ¿Había censura? ¿Cómo era el Brasil de aquella época?».

Estas interrogantes no son, como podría suponerse, solo curiosidad de principiantes o de candidatos a periodistas. Estas preguntas, que Morais responde consecuentemente ante cada material, son algunos de los principios básicos que rigen el oficio. Detrás de esas respuestas, los lectores, y esos mismos noveles profesionales, pueden descubrir la radiografía de una vocación, de un ejercicio de la verdad, de riesgo y de creatividad. En cada una de esas elecciones no predomina el capricho o el deseo baladí de contar una historia interesante. Cada uno de estos reportajes, leídos hoy, luego de haber compartido estas jornadas con su autor, adelanta al hombre político, comprometido y peleador que sigue siendo, para bien de todos, un pesimista profundo e incansable.

Publicado en la colección Nuestros Países, en la serie Testimonio, *Historias de un reportero* atrapa, a través de disímiles situaciones, personajes y lugares en más de un centenar de páginas, un período relativamente reciente que toca algunos hitos de las décadas del setenta, ochenta y noventa. Un trayecto peculiar donde se transita por un secuestro a un rico empresario brasileño en el que el victimario se humaniza; una entrevista a Humberto Ortega y a Somoza, años antes del triunfo sandinista, que tuvo su semilla preparatoria durante el Premio Casa de las Américas de 1978; un viaje a la República Árabe Saharaui Democrática que nos invita a repensar los caminos y los destinos de una resistencia cultural y política apenas conocida; un recorrido turístico por la costa Este de los Estados Unidos y por el gran imperio de *El ciudadano Kane* que estrenó a Morais como «periodista de turismo»; una entrevista a Frei Betto en la cual el militante político y defensor de la Teología de la Liberación se nos muestra en sus más remotas y contradictorias historias gracias a las preguntas de su entrevistador; y un perfil, casi doble, del juez español Baltasar Garzón y de Augusto Pinochet en un escenario que me hace pensar en Julian Assange, Snowden y los papeles de Panamá.

Como puede notarse, un variopinto, vasto y enriquecedor panorama reporteril donde el periodista es el vehículo, la puerta para tocar a los sujetos de esas historias. Leyendo ahora estos materiales publicados hace algunos años, me pregunto cómo hubiera potenciado *Nocauté*, y otras plataformas de comunicación digitales, la aventura del encuentro con Ortega o con el primer ministro saharauí Mohamed Lamine Ahmed en una tienda de lona en medio del desierto.

Este ejercicio de imaginación me lleva a pensar en el hecho de que Fernando Morais se ha construido y ha conquistado, gracias a su capacidad extraordinaria como intelectual, militante político, a su inmenso talento para contar historias –lo hemos comprobado aquí en estos días–, el derecho de estar en el lugar preciso y hacer lo que se requiere en ese momento. Muchos tienen ese privilegio, por diversas razones, pero no todos tienen la agudeza, la fibra y energía que solo posee el verdadero reportero, para ver lo que otros no ven. Esa capacidad de hacer visible el detalle, lo que suele pasar inadvertido, de poner en contexto personajes y situaciones, de emplear recursos más apegados a lo literario pero efectivos en la narración y en la exposición de los hechos, hacen de este volumen un valioso ejemplar del periodismo que al menos a mí me gustaría leer más en nuestra prensa.

Los textos están desbordados de esos detalles, breves iluminaciones que acercan la historia, la humanizan, la ponen en una perspectiva en la cual el lector se acomoda y agradece el gesto. En cada una de las historias hay un gozo del lenguaje, un noble cuidado por describir y colocar en primer plano las sutilezas, las diferencias que vuelven la crónica o el reportaje únicos. Así es la relación entre Willy, el empresario secuestrado, y Compañero, su guardián; así se relata el viaje desde Managua al recóndito lugar donde Humberto Ortega espera a Morais para brindarle la entrevista y entran, casi por casualidad, la historia de Nora (la abogada guerrillera), o la del reconocimiento –casi vemos la sonrisa en su rostro– de sus compañeros de jurado del Premio Casa de las Américas de dos años antes, Sergio Ramírez y Ernesto Cardenal, sentados en la Presidencia

durante la celebración del primer aniversario del triunfo sandinista.

«Cien kilos de oro», «La guerrilla en Nicaragua», «República fantasma», «Confesiones de fraile», «Entre Kan y los malditos de la Beat Generation» y «Él metió preso a Pinochet» son pasajes de un gran fresco, resultado de una profunda investigación factual, contrastada; pero también, y aquí entra eso que llamamos el olfato del periodista, de la subjetividad en el estilo y el lenguaje con que se narran los sucesos. Ello aporta al volumen, lo he mencionado antes, un valor incalculable para describir eso que han llamado periodismo literario, pero cuya mayor contribución, a mi juicio, no reside en la calidad literaria de los textos o en la excelencia de su escritura, sino en la complejidad de ese lenguaje, en la profundización de los hechos o personajes, en la huella personal que el propio periodista deja en la escritura, en la transparencia y honestidad en que expone su experiencia ante el hecho.

Historias de un reportero es un título que podría confundir al lector. En puridad, es cierto, son historias contadas por un reportero. Pero también son lecciones de vida, la experiencia de un oficio que su autor ha dignificado con su práctica ininterrumpida. Ayer desde *Jornal da Tarde*, *Veja* y otros más, hoy desde *Nocaute*, desde su página en Facebook, desde una patana en la Amazonia o desde ese espíritu incendiario que está dispuesto a dar tiros si es necesario. **C**

SILVIA LLANES

Visto en la Casa por Adelaida de Juan*

Es un privilegio la aparición *Visto en la Casa de las Américas*, de Adelaida de Juan, autora de imprescindibles textos dedicados a la crítica de arte que han acompañado la formación de varias generaciones de curadores, historiadores y críticos. Este hecho nos ha dado la fortuna de ser sus lectores –para muchos la de haber sido, además, sus alumnos–, lo que impulsa mi memoria a recuperar experiencias personales, recuerdos de su magisterio, mezclados por la evocación que me ha provocado la relectura de las reseñas que conforman este volumen.

Adelaida de Juan se ha consolidado, por más de cinco décadas, como una autora para el estudio del arte cubano y latinoamericano, inolvidable en textos como *Pintura cubana. Temas y variaciones*; *Pintura y grabado coloniales cubanos: contribución a su estudio*; *Caricatura de la República*; *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*; *Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas*; *Abriendo ventanas*; *En la Galería Latinoamericana*, entre otros.

Visto en la Casa de las Américas es una publicación perteneciente a la serie Galería de la colección Nuestros Países, del Fondo Editorial Casa de las Américas. Como apunta su autora en la nota introductoria, constituye una edición

* Adelaida de Juan: *Visto en la Casa de las Américas*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016.



ampliada de *En la Galería Latinoamericana* (1979), pues ambos textos ofrecen el excepcional punto de vista de quien ha estado vinculada por años a esta Casa y ha sido partícipe y protagonista de una época y del espíritu creativo de nuestro Continente.

El libro se erige como un homenaje a la plástica en Latinoamérica, con discursos fundamentales para comprender las especificidades de las artes visuales de la región, a través de la perspectiva de los creadores, de los lenguajes y diversas manifestaciones del arte latinoamericano. De Juan ha compartido, con minuciosa fidelidad y conciencia de la historia, la formación de la Colección Arte de Nuestra América Haydee Santamaría, resultado de la relación y amistad de la Casa con los creadores de la América Latina y el Caribe, revitalizando así el valor de estas producciones artísticas y amplificando su difusión.

Organizado en tres partes —a las cuales se añade una «Galería de imágenes»—, el libro está conformado por varios textos referidos a exposiciones realizadas en diferentes espacios de la Casa de las Américas entre 1965 y 2016, incluyendo además la reseña de los libros *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, *Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, y *Muralismo mexicano, 1920-1940*; al tiempo que concede una especial atención a los años temáticos celebrados en la institución.

La primera parte ofrece una mirada a la historia de la Casa a través de importantes exposiciones y eventos de carácter colectivo, salvo el texto

«“Yo no pinto, muerdo”: Matta», dedicado al artista chileno Roberto Matta, quien llegara a la institución tempranamente, en 1963. Las reseñas de exposiciones colectivas dejan memoria de importantes sucesos acaecidos en la Galería Latinoamericana, la Galería Haydee Santamaría y otros espacios expositivos de la institución; al tiempo que permiten valorar la solidez de una colección, conformada por donaciones de artistas e instituciones, que muestra la permanencia de las relaciones solidarias entre Cuba y los artistas del Continente.

La visión abarcadora de Adelaida de Juan recorre las diversas manifestaciones de las artes visuales, desde la pintura, el grabado, la fotografía, el dibujo, la caricatura; e introduce a los lectores en los eventos que conformaron la historia visual de la Casa de Las Américas. En este punto resulta imperioso citar «Tres años de la Exposición de La Habana», que recoge sus remembranzas de los concursos de grabado que organizó la institución entre los años 1965 y 1971, y que trajeron a la capital cubana las estampas de grabadores de la talla de Seguí, Onofrio, Gamarra, Piza, Fontecilla, Bresciano, Frascioni o Leonilda González, los que expusieron sus obras en diálogo con lo mejor del grabado cubano de estas décadas: Contino, Vidal, Canet, Zarza, entre otros.

La lectura de este primer apartado permite explorar una representativa muestra de las producciones artísticas de diversos países: México, Argentina, Colombia, Costa Rica, Venezuela, Brasil, Uruguay, Cuba, Chile, Perú, Jamaica, Haití, Puerto Rico, Panamá, República Dominicana, moviéndose en lo que podríamos considerar los dos ejes fundamentales —aunque no exclusivos— de la colección de la Casa: la

abstracción (óptica y cinética, pero con excelentes ejemplos de abstracción expresionista) y la Nueva Figuración, distinguidos específicamente en los textos «En Casa, del arte óptico al cinético» y «Nueva Figuración en la Casa». Dichos artículos se refieren específicamente a dos de los años temáticos organizados por la institución entre 2006 y 2016: el Año Cinético (2009) y el Año de la Nueva Figuración (2012). Su valoración del Año del Dibujo (2015-2016) queda expuesta en otros dos que cierran el primer grupo de reseñas: «Año del Dibujo» y «La Casa, el dibujo y Quino».

Es admirable el aporte de su visión crítica sobre estas megaexposiciones que permiten entrecruzar ambos momentos de la configuración de la colección con una perspectiva actualizada del conjunto de artistas y obras que la conforman. Por otra parte, en el segundo bloque amplía el mosaico de manifestaciones artísticas: a la pintura, el dibujo, el grabado y la fotografía, añade la escultura (véanse especialmente los textos «El huevo, el blanco, Krasno» y «Negret: del espacio como forma») y ofrece también la excelente lectura de la obra de Martha Le Parc, motivación para discutir sobre las relaciones entre arte, artesanía y diseño, desplegadas en el texto «Las creaciones de Martha Le Parc», que apareciera en el número 271 de la revista *Casa de las Américas*, correspondiente a abril-junio de 2013, y donde comentara las exposiciones de esta artista que tuvieron lugar paralelamente en la Galería Mariano de la Casa y en el Centro Hispanoamericano de Cultura, bajo el título «Martha Le Parc: ¿artista o artesana? Homenaje al pueblo de Cuba».

El tercer bloque incluye el diseño gracias a la reseña «La América Latina, el Caribe y

su diseño» del ya citado libro *Historia del diseño en América Latina y el Caribe...* y la expresión de lo que posiblemente sea uno de los acápites más difundidos de la historia del arte de Latinoamérica: la pintura mural, en este caso a través de su visión particular de esta expresión pictórica en México, valiéndose para ello del recurso de reseñar el volumen *Muralismo mexicano, 1920-1940*. Entre otros aspectos a destacar, es necesario subrayar la permanencia y actualidad de estos textos: personalmente he regresado con especial atención a «África en la plástica caribeña», «El Caribe en la plástica: 1920-1980» y «Grabados en la Casa».

Esta edición ampliada ofrece la posibilidad de esas revisitaciones y puntualiza algunos de los intereses de la institución que estimula e impulsa los estudios especializados de arte y cultura caribeños, y la presencia de África y los afrodescendientes en el Continente. En relación al trabajo de edición, reordenamiento de los textos y fotografía de portada, se agradece el cuidado de los detalles, el adecuado diseño que permite una lectura fluida y fácil, y la posibilidad de la referencia visual. También el equipo de edición, diagramación, diseño y fotografía asumió este libro como un merecido homenaje a su autora.

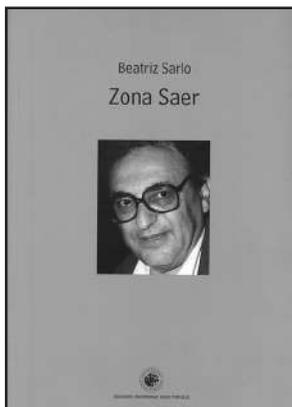
Finalmente quisiera darle las gracias a Adelaida de Juan por permitirnos acceder a este conjunto de memorias. Este agradecimiento será dado con las palabras de un artista, de un amigo –Roberto Matta–, quien regresa hoy a la Casa de las Américas de su mano, a ofrecer «el sol para quien sabe reunir». ©

Juan José Saer, ¿el gran escritor de la segunda mitad del siglo xx argentino?*

Zona Saer, de la reconocida ensayista argentina Beatriz Sarlo, comienza con una sentencia tajante: Saer es el gran escritor de la segunda mitad del siglo xx argentino. La autora reconoce lo polémica que resulta la frase, pero para ella «un orden canónico es interesante si tiene una fuerte carga de discusión estética». Su interés no es establecer jerarquías, sino plantear la cuestión conflictiva de toda opinión artística. En la introducción declara haber escrito el texto sin releer sus trabajos anteriores y sin lenguaje académico; así, *Zona Saer* puede equipararse a un diario donde Sarlo recuerda y analiza a uno de sus escritores preferidos, a la vez que parece zanjarse una deuda consigo misma. Cada capítulo arroja luz sobre un aspecto diferente, y todos pueden leerse como ensayos independientes.

En las primeras páginas, la ensayista recrea brevemente el panorama literario latinoamericano de inicios de los setenta, contrastando el apogeo de los autores integrantes del boom con el desconocimiento que por aquel entonces se tenía de Saer, situación reforzada por la propia postura

* Beatriz Sarlo: *Zona Saer*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.



que mantuvo este autor al permanecer siempre en Francia y enjuiciar severamente este movimiento literario. Al respecto, Saer acusó a la crítica literaria de hablar de los libros más vendidos o más publicitados en vez de hacerlo «de los buenos libros [...], de los libros que trabajan deliberadamente contra su tiempo y no de los que tratan de halagar a toda costa el gusto contemporáneo» (citado por Sarlo, 15). Tal sentencia fue claramente dirigida a la atención que recibían ciertos escritores como Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez y Carlos Fuentes, cuyos estilos –según él– no se identificaban con una «verdadera» identidad latinoamericana.

El contexto de la cita anterior es la novela *Zama*, de Antonio Di Benedetto, que pasó inadvertido en el momento de su publicación. Para Saer, *Zama* merece los epítetos que le adjudicaban a las novelas de aquellos cuatro prosistas y, cuando opina de esta manera, lo hace para indirectamente decir lo mismo sobre sus propios libros. El espíritu a contracorriente de Saer era tal que Sarlo parece no desestimar la idea de que, en caso de que el sentir de la crítica y la prensa hubiese sido a la inversa, Saer hubiese criticado *Zama* y alabado *Cien años de soledad*. Esta rebeldía abarcaba también su conducta social, pues voluntariamente no participó de la vida pública literaria en la cual las relaciones con diversas personas eran casi tan necesarias para la divulgación y buena acogida de sus textos como la propia escritura.

Cuando *El limonero real* fue publicado en 1974, Sarlo fue una de las pocas críticas que lo reseñó, integrando así el pequeño círculo de lectores que tenía Saer, lo cual le permitió establecer contacto directo con él cuando visitó Argentina por aquellos años. Esta participación de la ensayista como protagonista en la vida literaria de la época, además de su propia investigación posterior, hacen de *Zona Saer* un libro valioso no solo para el interesado en el Saer-escritor, sino también para los curiosos sobre su personalidad, sus manías literarias, sus autores admirados —u odiados—, y las batallas que sucedían en la agitada «zona culta» argentina.

No podría faltar en un ensayo sobre Saer y su lugar en el canon argentino un capítulo dedicado a Borges, sobre todo si este último es el «gran escritor» de la primera mitad del siglo. Para Sarlo, la relación entre el santafecino y el porteño fue la misma que entre el autor de *El Aleph* y José Hernández: «No se puede matar a un gran predecesor, ni es posible escribir simplemente instalándose en su territorio» (29). En esta línea, la autora superpone las poéticas de ambos mediante el contraste entre «La intrusa» y «Palo y hueso», donde la relación precursor-sucesor se manifiesta de forma similar a la que Borges establece con el *Martín Fierro*, a través de su cuento «El fin».

Tanto en «La intrusa» como en «Palo y hueso» se narra la historia de dos hombres de campo con lazos familiares —en son hermanos, en el otro padre e hijo— cuya relación se ve amenazada por la presencia de una mujer objeto de deseo. El desenlace borgeano propone un regreso al orden original de las cosas al eliminar violentamente a la joven; en el de Saer queda claro que el orden no es sinónimo de bienestar, no hay esperanza

posible ni un «estado natural del mundo». Este detalle en la resolución del conflicto representa la gran diferencia poética entre ambos: la obsesión por el orden de Borges es lo contrario a lo que nos encontramos en Saer, en quien «la materia narrada tiene una incertidumbre que no se resuelve por un reordenamiento, sino por el apego extremo a la visión de un desorden inevitable» (35).

Es de esta manera como Saer «mata a Borges» de acuerdo con Sarlo, según anuncia el título del segundo capítulo. El santafecino admira al autor de *El Aleph*, pero la escritura de aquel no deja huellas visibles en su obra, como sí pueden rastrearse de forma más evidente en otros escritores de su generación. Esta forma de parricidio constituye una de las razones por la cual Sarlo lo considera el «más grande» escritor argentino de la segunda mitad del siglo pasado. Y es que, como resulta habitual ver en las historias literarias organizadas por generaciones o de forma cronológica, quien ha ganado la cima lo ha hecho debido a que en su literatura ha logrado una incorporación de lo anterior que contiene a iguales dosis el rechazo y la admiración.

En el siguiente capítulo, «Arte poética», la autora señala que las narraciones de Saer están habitadas por innumerables haikus escondidos en la prosa. La prueba la presenta comparando algunos de estos poemas japoneses traducidos —del francés— por él mismo, con oraciones de sus novelas. El apego a la forma no se evidencia solo en pequeños versos intercalados, sino en su estilo literario. Como Roland Barthes también notara, Saer asume el haiku como «un argumento breve que obliga a ver lo que generalmente se pasa por alto» (45). La ensayista argentina no limita el capítulo a la influencia de este metro

japonés; también aborda el resto del lenguaje poético tradicional. La poesía de Saer se encontraba alejada y en pugna con el coloquialismo en boga en este género en la Argentina de los sesenta. Su modelo nacional era Juan L. Ortiz y, por otro lado, Rubén Darío, quien en esos momentos entraba al olvido en la escena bonaerense.

No es hasta el cuarto capítulo, dedicado a la aparición de temas políticos en la obra de Saer, que Sarlo utiliza más asiduamente los argumentos de novelas o cuentos de este para evidenciar su punto, especialmente *Responso* (1964), *Glosa* (1986) y *La ocasión* (1988). Al igual que Faulkner, Saer construye un grupo de personajes que veladamente se entrelazan en sus novelas y viven en el mismo pueblo, aunque el propio autor negara en repetidas ocasiones, según es testigo Sarlo, ya fuera en conferencias o entrevistas, que se trataba de un gesto deliberado. Sin embargo, las notas tomadas mientras escribía sus novelas, las cuales fueron sacadas a la luz póstumamente, demuestran la intencionalidad de estos entrecruzamientos. Además, en su último libro, *La grande*, inconcluso y publicado tras su muerte, Sarlo encuentra los destinos finales de sus personajes recurrentes. La ensayista tampoco deja de notar que «hay algo terriblemente a contrapelo en Saer: la insistencia heroica en armar una Obra en un momento en que la misma idea de “obra” y, por tanto, de autor, era demolida por los héroes culturales de la filosofía francesa» (94). Quizá en la actualidad esas ideas hayan pasado de moda, o hayan sido matizadas por otras escuelas, pero Saer vivía en Francia y gustaba de afirmar su modelo cuando este era contrario al consenso.

La última sección de *Zona Saer* está centrada, en parte, en la función que el autor le asigna a la descripción. Quien haya leído *Nadie nada*

nunca, por ejemplo, recordará el singular tempo que adquiere la narración debido al protagonismo de esta. Saer, al decir de Sarlo, libera a la descripción de su trabajo esclavo, rol que ha cumplido –salvo su distintivo empleo por algunos autores en el siglo xx– desde el realismo y el naturalismo en la centuria anterior. Al pasarla al primer plano, Saer afirma su función poética. Los orígenes teóricos de este uso los encuentra Sarlo en Sartre y el *nouveau roman*, aunque nunca puede igualarse su utilización en este movimiento con el estilo de aquel.

La descripción, la conversación –sobre todo alrededor de un asado–, y los lugares comunes donde transcurren las historias de Saer, aparecen en las últimas páginas como el centro de atención de Sarlo. Sin hablar de estos temas a profundidad, como si repasara cosas ya dichas, la ensayista trata estos tópicos, pues Saer

ha encontrado su respuesta a una pregunta de la literatura moderna: ¿qué hacer cuando no se hace nada? La gente camina, se sienta en bares o en patios y habla. O, para decirlo de otro modo, comparte diálogos, comida, espacios. Estas son las acciones básicas de las narraciones de Saer [111].

Con algunos mapas topográficos que visualizan los escenarios reales empleados por Saer para sus novelas, termina la autora su libro. Al hacerlo, nos percatamos de que la disposición de los ensayos en él va introduciendo al lector al mundo saeriano de forma lógica. Tanto para el que se acerca por vez primera a una exégesis sobre el autor, como para el catedrático, *Zona Saer* debería ser imprescindible, por la validez de sus ideas, la síntesis y temas que cubre. **■**

DIANA FERREIRO

Los afectos: el buen silencio de Rodrigo Hasbún*

Después de la Segunda Guerra Mundial, los Ertl, como muchas otras familias, abandonaron la recién derrotada Alemania para comenzar una nueva vida. Algunas de esas familias se exiliaron en otros países de Europa, algunas en los Estados Unidos, otras en Argentina. Los Ertl se fueron a Bolivia, y allí, años después, comenzaron a desintegrarse.

Al inicio, una nota aclaratoria: si bien se trata de personajes y hechos reales, *Los afectos*, libro de Rodrigo Hasbún que cuenta la historia de los Ertl, es una novela. Aunque advertido, el lector cae en la trampa. Ciento cuarenta páginas de incertidumbre, de preguntarse, de imaginarse, de dudar, de especular cuánto de lo que Hasbún está contando es cierto, en qué medida fabula acerca de los principales acontecimientos que dan cuerpo a la trama, cuánto de ficción hay en el viaje a Paitití, capítulo que da inicio a la historia.

Una trampa exquisita, además.

A partir de entonces, la novela transcurre desde la voz de los personajes. Heidi y Trixi, dos de las hermanas, toman turnos para narrar parte de la historia, esa que describe a una familia que no se adaptó nunca a La Paz, al clima, a la

* Rodrigo Hasbún: *Los afectos*, La Paz, Editorial El Cuervo, 2015.



dinámica de una sociedad absorta en sus propios conflictos —la trama se desarrolla entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado—, quizá ajenos a una familia de inmigrantes europeos. Desde el padre, Hans Ertl, cuyo pasado como camarógrafo en Alemania lo relaciona con Leni

Riefenstahl y, por tanto, de alguna manera con los nazis; hasta Aurelia, la madre, a quien uno supone una mujer ya francamente agotada por los delirios de descubrimiento del marido, de sus expediciones a lo más recóndito de un país lleno de secretos y quimeras.

Será Monika, la otra hija, quien herede el carácter aventurero, aun cuando no es hasta la segunda parte de la novela que este nos sea completamente revelado. Los primeros capítulos, desde las voces de Heidi, Trixi y algún narrador más, nos llevan al interior de los Ertl, recurso que caracteriza parte de la literatura de Rodrigo Hasbún, uno de los narradores contemporáneos más importantes del Continente. Como en *Los días más felices*, *Cuatro*, o *El lugar del cuerpo*, Hasbún viaja en *Los afectos* al interior de sus personajes, construyendo caracteres sólidos —Monika es la más sobresaliente—, sin excederse además en lo que pone al descubierto sobre ellos. Es virtud importante en *Los afectos* todo lo que no se dice. Es en los silencios, en las omisiones, en aquello que queda en el subsuelo donde mejor se lee esta novela.

Él mismo lo diría en una entrevista publicada en la revista digital *Zafra Media*:

Siento que las palabras son una gran herramienta del escritor, obviamente, pero también lo son los silencios. Yo le doy tanta importancia al silencio como a las palabras. // Lo visible pero también lo invisible, la historia y lo que está debajo de la historia, y todo esto está muy bien vinculado con el espacio del lector, y con ofrecerle la posibilidad de que se involucre y rellene los huecos y participe y construya junto a los escritores el relato.

Rodrigo Hasbún consigue decir, diciendo muy poco.

Y luego está Reinhard. Narrador en dos ocasiones que va a revelarnos a una Monika como eje de la novela a través de un discurso interpelado vaya uno a saber por quién —¿un periodista, las autoridades, un alter ego del propio Hasbún?—, y que pone al descubierto no solo la paulatina radicalización que la llevara eventualmente a formar parte de la guerrilla boliviana, sino también su intimidad, sus desafectos.

La primera parte de la novela pudiera funcionar entonces como prólogo: esto fue lo que dio paso a todo lo demás. El inicio del fin, si se quiere. Los hechos que narran la desintegración de los Ertl y que ocupan poco más de la mitad del libro. Para cuando la página advierte que comenzarás a leer la segunda parte de una historia que sí, es ficción, lo recuerdas bien, pero aún no imaginas qué pudo haber ocurrido exactamente como lo cuenta el autor; ya sabemos las inconformidades, los sufrimientos, los anhelos y las pasiones de cada uno de los personajes involucrados. Y sus miedos. Sabe-

mos sobre todo sus miedos. O los intuimos, que funciona igual.

Pero es a partir de esta segunda parte cuando de veras transcurre la novela. Cuando nos tropezamos con los guerrilleros a punto de ser masacrados, según el sueño de Inti [Peredo], y viajamos nuevamente a la selva boliviana, al centro de la lucha, de la cual, sin embargo, no se hablará demasiado. Lo suficiente como para llegar nuevamente a Monika, y conocer, muy de a poco, el papel que desempeñara en este período por el cual llegó a ser conocida como «la vengadora del Che Guevara».

Esta revelación —que no aparece explícitamente en *Los afectos*— puede llevar a más de un lector a preguntarse cómo Hasbún fue capaz de rechazar un personaje tan violentamente seductor como Monika y, en cambio, contar *Los afectos* desde los Ertl, desde todos ellos. Quiero decir que, de haber sido yo la narradora, hubiese caído en las redes de la mayor de las hermanas Ertl, y mi historia hubiese sido solamente su historia. Hasbún resiste, por suerte. Cuenta con la lucidez suficiente como para ver en el padre obsesivo, la madre enfermiza y las hermanas que, desde su narración, también la descubren un poco, la síntesis y los antecedentes de lo que fue Monika, de lo que será a lo largo de toda la historia. Es así que va creando un personaje tan sólido que cuando se nos presenta por primera vez, en segunda persona, es ya un motivo de fuerza mayor para seguir leyendo.

Sobre la construcción de sus personajes, el escritor ha dicho en la entrevista citada anteriormente que quiere

entender qué están viviendo, qué están sintiendo, cómo se enfrentan a esos conflictos

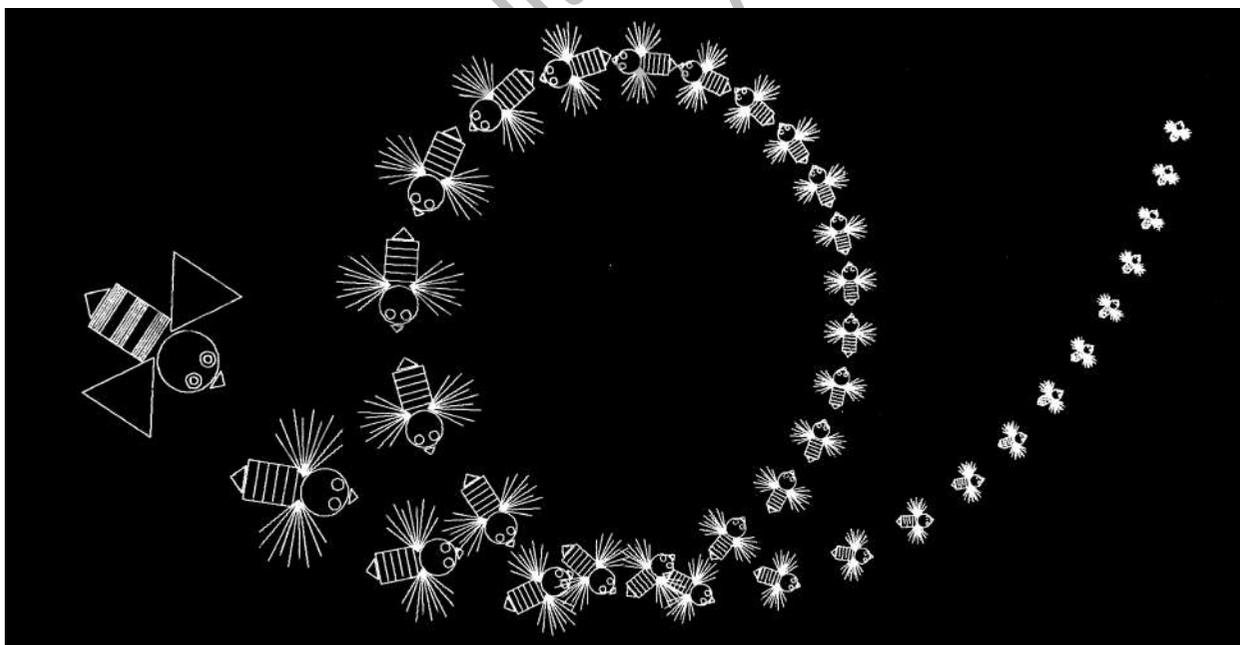
que van surgiendo en sus vidas [...]. Para mí la escritura es casi un arte de la persecución [dice], estoy persiguiendo a estos seres imaginarios intentando entenderlos, y en ese proceso me hago preguntas más grandes como qué significa estar vivos, [...] cómo funcionan los afectos, cómo mutan con el tiempo, cómo funcionan nuestras libertades, todas esas grandes preguntas que nos hacen tener a los personajes lo más cerca posible.

Y esto Rodrigo Hasbún sabe muy bien cómo hacerlo. En muchos de sus relatos, el escritor boliviano se coloca dentro de sus personajes, y los narra en primera o segunda persona. Se mete dentro de la epidermis y sufre y goza a la par. En *Los afectos*, más que los hechos en sí,

son sus protagonistas quienes dan forma a un relato desprovisto de artificios y simulaciones. La historia es buena, quien(es) la cuenta(n) también.

Los afectos es, pues, un silencio revelador. Una novela en la que no falta el amor, la inseguridad, la belleza, las ansias de ponerte en el lugar de los personajes, o de caminar junto a ellos para descubrir a dónde te llevará toda esta lectura. Una lectura que, como la memoria misma, transita por lugares insospechados. Y obedece a sus antojos. Para ponerlo en palabras de uno de los narradores: «No es cierto que la memoria sea un lugar seguro. Ahí también las cosas se desfiguran y se pierden. Ahí también terminamos alejándonos de la gente que más amamos».

Para entenderlo no hay más que llegar al epílogo. 



LUIS FERNANDO BENEDIT (Argentina): Sin título, 1969. Dibujo generado por computadora IBM 1130 e impreso en *plotter* IBM 1627. Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires. 285 x 370 mm

El primer año sin Fidel

Así tituló el politólogo argentino Juan Manuel Karg la nota difundida el 1 de diciembre en su blog, la cual reproducimos para nuestros lectores:

La noticia nos conmovía a todos los latinoamericanos, un año atrás. Aquella figura que muchas veces creímos inmortal se iba físicamente a sus noventa años, satisfecho del deber cumplido y con una Cuba que ya no era «mala palabra» en el ámbito de las relaciones internacionales, tal como lo demuestra, año a año, la votación en relación al bloqueo en la Organización de Naciones Unidas. Los millones de cubanos que durante aquellas jornadas lo homenajearon dieron por tierra centenares de editoriales de los medios conservadores de la región y el mundo: el pueblo cubano lo valoró hasta el final de sus días, y aún hoy lamenta una partida tan trascendente para aquella Isla siempre fustigada por el poder imperial –que, vale decirlo una vez más, no pudo derrotar a Fidel, aun estando a apenas noventa millas de allí. // El primer legado importante de Fidel es la resignificación de la política como herramienta para transformar la realidad cotidiana en

nuestros países. Décadas después del triunfo de los barbudos y frente al «no hay alternativa» del neoliberalismo imperante a escala global desde Reagan y Thatcher, Fidel dijo que sí, que se podía «cambiar todo aquello que deba ser cambiado». Aquella fue una verdadera revolución, filosófica, cultural y política. Ese discurso del 1 de mayo de 2000 en la Plaza de la Revolución, que diecisiete años después lo despediría, quedará marcado además por la revalorización que hizo del socialismo. Ahí anidaba el germen de lo que luego se intentaría postular como «Socialismo del Siglo XXI» o «Socialismo del Buen Vivir» en países como Venezuela, Bolivia y Ecuador, que tomaron a Cuba como referencia válida en el intento de construir otro modelo societal. // Antes había pasado uno de los momentos más críticos de la Revolución: la caída de la URSS, el principal socio político y comercial de la Isla. El propio Fidel había pronosticado, en un discurso en Camagüey durante 1989, que de acontecer la caída de los socialismos del Este, Cuba resistiría y sobreviviría. Tiempo después magnificaría lo acontecido, con urgencia de los tiempos que corrían pero también con la suficiente «distancia» para pensar el panorama en clave

histórica: // «Estamos en período especial, un período difícil, de los más difíciles de nuestra historia. ¿Por qué? Porque nos hemos tenido que quedar solos frente al imperio. Solitos. ¿Y qué hacía falta para quedarse solos frente al imperio? Unidad, valor, patriotismo y espíritu revolucionario. Un pueblo débil, un pueblo blandengue, un pueblo cobarde, se rinde y vuelve a la esclavitud. Pero un pueblo digno, un pueblo valiente como nosotros, no se rinde y no vuelve jamás a la esclavitud». // Apenas Cuba retomó cierta calma económica, incluso a pesar de una intensificación creciente del bloqueo económico por parte de los Estados Unidos, Fidel volvió a mirar a la América Latina. Porque lejos de cierto ombliguismo que caracteriza a un sector de la clase política, fue además un profundo latinoamericano que supo interpretar desde su perspectiva marxista el nuevo ciclo político que se estaba abriendo a nivel continental. Por eso apoyó a Hugo Chávez –a quien recibió tempranamente, en 1994, en La Habana–, a Lula da Silva, a Néstor y Cristina Fernández de Kirchner, a Evo Morales y Rafael Correa. Por eso participó activamente en la elaboración de la contra cumbre que, en noviembre de 2005, dijo «Alca, al

carajo», enterrando las pretensiones librecambistas de George W. Bush. Fidel acompañó a un conjunto de gobiernos nacional-populares, progresistas y de la izquierda continental que transformaron las condiciones de vida de millones de latinoamericanos. Fundó el Alba siendo presidente, y acompañó la creación de la histórica Celac, que tuvo a su hermano Raúl en la primera troika. // La América Latina –y especialmente América del Sur– cambió fuertemente durante estos últimos años. El «cuco» ya no es Cuba, sino que tiene otro nombre: República Bolivariana de Venezuela, país asediado de forma diplomática, económica y financiera. A su vez, los gobiernos conservadores de Argentina y Brasil encabezan profundas reformas laborales y jubilatorias, y buscan implementar con rapidez un TLC entre el Mercosur y la Unión Europea, para lo cual expulsaron a la propia Venezuela, en una situación similar a la que sufrió Cuba en 1961 en la Oea. Ante este escenario, donde además la derecha maneja con comodidad diversos conglomerados mediáticos, se hace necesario recuperar la experiencia cubana durante el período especial. Porque los poderes fácticos suelen avanzar con mayor facilidad en aquellos lugares donde no encuentren resistencias, donde líderes políticos, sindicales y barriales permanecen distanciados de las mayorías populares que sufren los embates ortodoxos en su economía diaria. El ejemplo de la Europa actual es claro en ese sentido: la «salida» a la crisis económica que golpea al mundo desde 2008 puede ser con aún más shock, intensificando el círculo de la propia crisis. // Recupe-

rar el legado de Fidel hoy, a un año de su siembra, es precisamente recuperar la capacidad de construir alternativas a lo establecido. Es creer, no de forma voluntarista, sino con un apego a la realidad social y las posibilidades que esta alberga, que se puede gobernar de cara a las mayorías, integrando y no excluyendo, tal como se ha demostrado en diversos países de la región durante la primera década del siglo en curso. Es entender, no de forma utópica, sino convencidos de la experiencia histórica, que debe –y tiene que– haber alternativa al modelo económico que hoy rige a escala mundial, donde ocho multimillonarios concentran iguales ingresos que tres mil seiscientos millones de personas, tal como ha manifestado Oxfam a inicios de este año. // Lejos de aflorar nostalgias estériles, y con los pies en la tierra –«es preciso soñar, pero con la condición de creer en nuestros sueños», dijo alguna vez Lenin–, el primer aniversario del fallecimiento de Fidel debería servir para valorar (y retomar) su legado en las adversidades, aquellas que precisamente lo engrandecieron en vida y hacen trascender –largamente– su vitalidad biológica.

Paisaje de Jerusalén

El colega Josu Perales nos ha hecho llegar el artículo que publicó, con este título, el 9 de diciembre en Noticias de Gipuzkoa, del País Vasco:

Empujado por lobbies sionistas norteamericanos, el presidente Donald Trump ha puesto una bomba con la

mecha encendida en Oriente Medio. Como es lógico, el sionismo israelí ha celebrado el delirio de Trump que para ellos significa cerrar el círculo de un proceso de ocupación de la ciudad santa. La casi totalidad de la comunidad internacional, las Naciones Unidas, la Unión Europea, Rusia, China, los países árabes, ha reaccionado con estupor y rechazo a una medida que anuncia una tercera intifada y la ruptura de negociaciones entre palestinos e israelíes. La han aplaudido, como era de esperar, iglesias evangélicas radicalizadas que ven así cumplida la promesa bíblica de vincular de forma monopólica a la ciudad santa con «el pueblo elegido». // El estatuto internacional de Jerusalén ha sido violado y la protesta es ya de ámbito mundial, pero probablemente serán solo los palestinos quienes se enfrentarán hasta el final a una decisión que arruina expectativas de paz y hace sonar los tambores de guerra. Aceptar Jerusalén como capital de Israel es negar la posibilidad de dos Estados. Y, desde luego, tampoco creo que este hecho anuncie una nueva política a favor de un Estado federal con dos naciones. Sencillamente el sionismo lo quiere todo, conquistar el mito de Eretz: toda Palestina para los judíos. // Las protestas no cesan, es verdad. Pero no veo a la Unión Europea, por ejemplo, yendo más allá de declaraciones políticas estéticas. Tampoco veo al Consejo de Seguridad de la Onu tomando medidas coercitivas, pues el veto norteamericano pondrá una vez más de manifiesto dos cosas: su incondicional apoyo a un Estado discol, situado fuera del derecho internacional, y la inutilidad de las Naciones Unidas. // Como digo,

la decisión de Trump es un hecho que valida un proceso de judaización de la ciudad, en cuyas calles no paran de patrullar soldados y milicianos que son la vanguardia sionista de un plan que se inició en la guerra de los seis días. // En la mañana del 7 de junio de 1967 cayeron las débiles defensas jordanas y el ejército israelí pasó a controlar toda la ciudad. Tan solo cuatro días más tarde los sionistas iniciaron la destrucción del Barrio Magrebi sin que sus pobladores pudieran llevarse sus propios enseres. Demolieron edificios históricos como la escuela al-Afdaliyya. No dejaron piedra sobre piedra, expropiando todo el terreno. De hecho, en la actualidad el barrio judío que incorpora el Muro de las Lamentaciones fue construido en el espacio que antes ocupaba el barrio musulmán que pertenecía a la familia al-Waqf. En 1968 llevaron a cabo la expulsión de los residentes del barrio, se llamaba Barrio del Honor, utilizando para ello la fuerza militar. Hoy día es un barrio ultraortodoxo y selecto de israelíes millonarios precedentes mayoritariamente de Nueva York, en un número superior a cuatro mil. Generalmente no viven en Jerusalén, pero están empadronados siguiendo la estrategia de invertir la demografía de la ciudad a fin de lograr una mayoría judía que asegure su hegemonía. // Esta y otras medidas practicadas para judaizar la ciudad y cambiar el estatus de Jerusalén han sido numerosas veces condenadas por resoluciones de las Naciones Unidas. Así, la resolución 252 del 21 de mayo de 1968 declara ilegales el derribo de viviendas, la expropiación de tierras y propiedades, y llama a Israel a no cambiar

el estatus de Jerusalén. Desde entonces otras ocho resoluciones del Consejo de Seguridad han sido ignoradas por el gobierno israelí. // Las condenas a la política de judaización de Jerusalén vienen por consiguiente de lejos, sin que hayan surtido efecto. Gobiernos e iglesias reivindican el carácter multirreligioso de la ciudad. Pero nunca la posición israelí ha aceptado siquiera negociar su dominio de la ciudad santa. Frente a la persistente judaización han reaccionado asimismo la Liga de los Estados Árabes y las más altas autoridades islámicas. Todo en vano. De hecho, la lógica israelí rechaza la Convención de Ginebra que prohíbe toda destrucción del poder ocupante; su respuesta es lacónica: «Ocupamos lo que es nuestro». La conquista de toda Jerusalén –de Sión– era una obsesión de militares y religiosos. El comandante de la Brigada Israelí que esperaba a primera hora del 7 de junio de 1967 la señal de ataque a la ciudad amurallada dijo a sus oficiales: «El Monte del Templo, la pared Oeste, la Ciudad Vieja. Por dos mil años nuestra gente ha rezado por este momento, vamos a ir adelante a la victoria». En la misma línea, el Rabino Supremo del ejército, Shlomo Goren, dijo después: «Nosotros hemos tomado la Ciudad de Dios. Estamos entrando en la era mesiánica del pueblo judío». Por cierto, me gustaría saber la opinión de los europeos que apoyan a Israel sobre esta fusión explosiva de política y religión. // Con el paso de los años, la ofensiva israelí se ha extendido fuera de la muralla de la ciudad vieja hacia Jerusalén Este. El objetivo es ocupar los actuales barrios palestinos mediante dos

procedimientos: la prohibición administrativa de rehabilitar sus viviendas y la progresiva acción de los colonos que, con paciencia, van instalándose casa por casa. Así se puede ver en Silwan, un barrio palestino de historia combativa, algunas azoteas protegidas con alambradas y torretas para tiradores. En ellas ondea la bandera israelí. Sus habitantes son protegidos día y noche por una especie de milicianos y solo salen a la calle, fuertemente escoltados; la mayoría pertenece a una organización fundamentalista judía denominada El Ad. De este modo se sigue militarizando el barrio y, metro a metro, se judaiza también la parte de la ciudad que es reivindicada por los palestinos como su capital. // La ciudad santa, amurallada, sintetiza bien el mapa humano. Por sus calles estrechas, como la Vía Dolorosa, se puede observar el paso rápido de judíos armados, escoltados a su vez por una sucesión de tiendas de artesanía palestina situadas a los dos lados de la calle. Se cruzan las miradas y casi nunca los saludos. Unos han vivido en ellas toda la vida, otros solo son los ocupantes que se han adueñado de las calles Tariq Jan el Zeit, Suq el Lahamín y Suq el Attarín, donde trepan los olores de uvas, naranjas, aceitunas, membrillos, dátiles, almendras, plátanos y una gran variedad de frutos. También puedes ver en ellas las peregrinaciones que cantan camino del santo sepulcro y a penitentes cargando cruces alquiladas con o sin corona de espinas. Esta parte laberíntica de la ciudad, dentro de las murallas, se resiste a ser colonizada. Pero la decisión de Trump envalentona sin duda a las políticas administrativas

de la alcaldía de Jerusalén, enfocadas en hacer imposible la permanencia de los palestinos en sus casas y negocios de siempre. // Una nueva Intifada está servida. Las bombas sobre la mártir Gaza no tardarán en caer.

Todos tenemos Criterios

A raíz de la muerte el pasado 7 de diciembre del insustituible Desiderio Navarro (a quien Casa de las Américas rindió homenaje en su número 288 y vuelve a hacerlo en el presente), el compañero Arturo Arango dio a conocer, el 10 de ese mes, el texto que nos complace reproducir:

Tanto como los muchos textos que he leído gracias a él, escritos por él o traducidos y publicados por él, voy a extrañar sus llamadas por teléfono. No tengo una memoria precisa de en qué momento comenzaron, pero todo el mundo sabía en casa que cuando Desiderio Navarro llamaba yo dejaría lo que estaba haciendo para atenderlo, y que la conversación jamás sería breve. Si me dedicara a recordar el contenido de cuanto hablamos, creo que fuimos cómplices más que amigos. Y también éramos amigos. // Debo haber conocido de su labor desde mis años como estudiante universitario, aunque, habiendo pasado por la Escuela de Letras y Artes de la Universidad de La Habana de 1973 a 1977, nuestra bibliografía estaba integrada por viejos textos teóricos que poco se parecían a lo que Desiderio ya publicaba, primero en *La Gaceta de Cuba* (en su número 100, de 1972,

nació *Criterios*) y luego, desde 1982, en esa revista excepcional que él convirtió en la obra de su vida. // Estoy seguro de que coincidimos varias veces, y conversamos (es decir, yo le preguntaba por asuntos y problemas que él siempre respondía con lujo de detalles) en el tiempo en que trabajé en la Dirección Provincial de Cultura de Matanzas y él en la Dirección Nacional de Literatura del recién fundado Ministerio de Cultura. Pero nuestra cercanía se estableció en la Casa de las Américas. Me inicié en 1982 como redactor de la revista homónima, y Desiderio y su publicación fueron acogidos desde 1983 por esa institución excepcional. Fue en la Casa donde aprendí a respetarlo y a admirarlo, sobre todo al ver cómo Roberto Fernández Retamar lo distinguía y protegía. Las tres personas con las que más aprendí en aquella etapa de mi vida fueron, por este orden, Retamar, Fernando Martínez Heredia y Desiderio Navarro. // Ese aprendizaje tuvo que ver con una noción de la cultura y de la ideología que, de modos distintos, es común en los tres. De esas ideas se derivan las obsesiones que guiaron el quehacer de Desiderio. En primer lugar, la necesidad de que toda obra intelectual alcance el mayor rigor posible; un rigor que necesita ser alimentado sin cesar desde todas las fuentes del conocimiento teórico. Luego, la oposición a toda forma de dogmatismo, porque los dogmas limitan el saber, cercenan la creatividad y dañan las relaciones humanas; también, porque el marxismo es una teoría creativa, una forma de estructurar el pensamiento, y no ese conjunto de sentencias cerradas en que lo convirtieron los estalinistas y

sus seguidores. Y, como consecuencia de todo lo anterior, la imprescindible participación crítica de la intelectualidad en los espacios públicos. // Nuestra complicidad creció mucho más desde enero de 2007. Por la contundencia de sus propuestas, se convirtió en líder del grupo de intelectuales que protestamos porque la televisión había rendido tributo a alguien que, desde la presidencia del Consejo Nacional de Cultura, puso en práctica la represión contra escritores y artistas durante el llamado Quinquenio Gris (1971-1977). Gracias a Desiderio, la inconformidad se convirtió en acción, y la catarsis que se vertió, originalmente por correo electrónico, terminó en un magnífico ciclo de conferencias bajo el título «La política cultural del período revolucionario. Memoria y reflexión». El libro que contiene las primeras ponencias presentadas (las relativas al cine, el teatro y la música no llegaron a publicarse en papel) es un documento imprescindible para conocer los procesos culturales e ideológicos cubanos de las últimas cinco décadas del siglo xx. Siempre se declaró un marxista y un anticapitalista, y siempre fue consecuente con esos principios. // Ya para entonces la revista *Criterios* se había desbordado en un Centro Teórico-Cultural que acogió conferencias, debates, presentaciones de libros, en los que participaron algunos de los principales teóricos culturales contemporáneos. Esas acciones que ocuparon su sede del noveno piso del edificio del Icaic, y los congresos que organizó en los ochenta, coauspicados por la Uneac, trajeron a Cuba personalidades como

Iuri Lotman, Manfred Pfister, Boris Groys, Fredric Jameson (y cito por mi mala memoria, con temor a cometer una equivocación que Desiderio no perdonaría). Algunos de ellos expandieron sus visitas a otras instituciones culturales o docentes, como la misma Casa de las Américas, el Instituto Superior de Arte o la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, donde impartieron charlas o cursos. // Desiderio nunca dejó de transformar sus formas de actuar y de enriquecer la vida cultural. Cuando imprimir revistas y libros se fue haciendo demasiado engorroso (y costoso), imaginó vías alternativas: primero, creó el sitio web <www.criterios.es>, donde podía encontrarse todo lo publicado por el Centro (pero está inactivo desde hace meses); luego, concibió los *Mil y un textos en una noche*, jornadas en las que copiaba a cada uno de los asistentes (que podían contarse por cientos), en soportes digitales, un millar de ensayos de la más diversa índole, los que no solo traducían sino cuyos derechos gestionaba para que pudieran circular libremente entre nosotros; también el *e-zine Denken Pensée Thought Mysl*, que colocaba en infinitud de correos electrónicos joyas del pensamiento cultural europeo, y el *e-zine Meditar*, con trabajos más cercanos a nuestra realidad inmediata. // La mayoría de las llamadas telefónicas que me hacía, sistemáticas desde el 2007, eran para comentarme sucesos del ambiente cultural, en especial desaguisados que indicaban el retorno de los fantasmas estalinistas, o señales que advertían sobre nuevas maneras de reinstalarse el dogmatismo, o actitudes de lo que

él calificaba como «travestismo político». Sus comentarios siempre eran agudísimos, y complejizaban hasta el infinito el asunto del que tratábamos. A partir de cierta fecha me pidió que leyera, antes de hacerlos públicos, los textos, casi siempre polémicos, con que introducía envíos de *Meditar* o de *Denken...*, o incluso alguna carta en la que protestaba por algo. Porque Desiderio era, por naturaleza, un inconforme, un peleador. // No puedo precisar en qué fecha supe de su enfermedad. Me llamó en cuanto regresó—adolorido, casi inválido—de Polonia, creyendo que lo aquejaba una hernia discal. Me llamaba luego de cada visita a hospitales donde recibía diagnósticos que no le satisfacían. Como era un pensador crítico a tiempo completo, en esas conversaciones analizaba comportamientos, reacciones, actitudes que reflejaban, para mal, cambios sociales que están ocurriendo en Cuba. // Me llamó para decirme que la radiografía de su cadera había revelado cáncer. Y después hablamos muchas veces. Aunque siempre estaban presentes el dolor insoportable que lo iba limitando y los tratamientos infructuosos, continuaba comentando lo publicado aquí o allá, lo hecho por este o aquel. También, una de sus mayores preocupaciones: qué hacer con su enorme biblioteca, integrada, en gran medida, por libros en lenguas distintas al español. Tenía absoluta conciencia del poco tiempo que le quedaba. // Aprovechando que en este 2017 *Criterios* cumplía cuarenta y cinco años de fundada, en el número 5 de *La Gaceta de Cuba*, su «cuna», le preparamos un homenaje bajo el rótulo «Todos tenemos Criterios». Pudo ir a

la presentación de la revista, el 26 de octubre. Fue la última vez que lo vi. En los días sucesivos, hablamos al menos dos veces más, brevemente, por asuntos muy puntuales. // Maggie Mateo, su entrañable amiga, valiéndose del mismo pretexto que nosotros, le organizó otro homenaje en el Centro Cultural Dulce María Loynaz. Fue el martes 4 y el miércoles 5 de diciembre. Ya no pudo asistir. Esperanzado, todavía el jueves en la mañana le envié el texto que presenté a partir de su ensayo «In media res públicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana». // Sé que su obra, su legado permanecerán. Pero me cuesta imaginar un mundo sin Desiderio. Súbitamente, un universo cercano, que me acompañó por más de cuarenta años, se ha convertido en pasado.

Adioses

El 11 de diciembre falleció a la edad de setenta y siete años, en La Habana, donde vivió durante casi cuatro décadas, la periodista, narradora y traductora argentina Ana María Radaelli. Fue jefa de redacción de la revista *Cuba*, y autora, entre otros libros, de *A cielo abierto*, *Destino Cuba* y la novela *A veces el viento*. En una entrevista para *Juventud Rebelde* decía de su decisión de instalarse aquí: «El triunfo de la Revolución Cubana había cambiado el mapa de toda la América Latina y el Caribe, un hecho extraordinario que conmovió a muchos [...]. Privilegiada que soy. Estos años los he vivido a plenitud, como una cubana más, con sus días luminosos y

aciagos, con sus penas y sus glorias». Ello no le impidió sentir y expresar con profundidad las realidades de su Argentina. Radaelli era miembro de la Asociación de Escritores de la Uneac y de la Unión de Periodistas de Cuba. En 1992 fue finalista del Premio Literario Casa de las Américas en el género cuento, con el libro *Temblando de olvido andan los muertos*.

El 27 de diciembre falleció en Roma, a los noventa y dos años, el cineasta argentino Fernando Birri. Reconocido como uno de los padres del Nuevo Cine Latinoamericano, Birri estudió en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, entre 1950 y 1953. De regreso a su país fundó el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe. Se dio a conocer en 1960 con el cortometraje documental *Tire Dié*, al que le siguieron, entre otras obras, *Los inundados* (1962, Premio en el Festival de Venecia como mejor opera prima), *La primera fundación de Buenos Aires* (1966), *Rafael Alberti, un retrato del poeta* (1983), *Mi hijo el Che: Un retrato de familia de don Ernesto Guevara* (1985), *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), *El siglo del viento* (1999) y *El Fausto criollo* (2011). En diciembre de 2003 la Casa de las Américas expuso *Cuaderno de Bitácora*, una muestra de ilustraciones del libro homónimo, realizadas a cuatro manos por Birri y Antonio Eligio Fernández (Tonel). Fue uno de los fundadores y el primer director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, en Cuba. En reconocimiento a su trayectoria recibió en 2010 el Premio de honor del Festival

Internacional de Cine de Innsbruck (Austria) y el Cón dor de Plata de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.

A la edad de ciento tres años falleció, el pasado 23 de enero, el poeta chileno Nicanor Parra, cuyos restos fueron velados en la Catedral Metropolitana de Santiago, con la presencia de la presidenta Michelle Bachelet. Miembro de una familia de connotados artistas y músicos, en la que sobresale su hermana Violeta, Parra comenzó temprano su producción literaria, por la que llegaría a ser uno de los más influyentes poetas (o antipoetas) de la lengua. Paralelamente fue, durante treinta años, profesor de Física. Integró el jurado del Premio Literario Casa de las Américas en 1965, y cuatro años más tarde la Casa publicó una antología de su obra (*Poemas*), con selección y prólogo de Guillermo Rodríguez Rivera. En 1970 se produjo una disputa pública entre el poeta y la institución, lo que no impidió que su obra siguiera siendo leída y admirada en la Isla. En su prolífica obra se encuentran títulos como *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958), *Manifiesto* (1963), *Artefactos* (1972), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), *Chistes para desorientar a la poesía* (1983), *Hojas de Parra* (1985) y *La Sagrada Familia* (1997). Entre los premios y reconocimientos recibidos están el Premio Nacional de Literatura en 1969; el de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo en 1991; la Medalla Gabriela Mistral, del Gobierno de Chile, en 1977; el Premio de Poesía Iberoamericana Reina Sofía en 2001; el

Cervantes en 2011; y el Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en 2012. Con el humor que lo caracterizaba. Parra pidió en alguna ocasión que le dieran el Nobel por razones humanitarias.

Ganadora del Premio Casa de las Américas en 1978 con el poemario *Sobrevivo*, el pasado 25 de enero falleció en Managua, a los noventa y tres años, la poeta nicaragüense-salvadoreña Claribel Alegría (Nicaragua, 1924). En ese mismo certamen integró el jurado de poesía en 1968, el de literatura para niños y jóvenes en 1981, y el de novela en 1989. Reconocida como una de las voces más destacadas de la poesía latinoamericana de las últimas décadas, Claribel —como la llamaban todos en la Casa— fue también narradora y ensayista. De estilo predominantemente conversacional, su poesía se movió en un espectro que cubría la denuncia social, el compromiso político, el amor y la soledad. La preocupación por los cambios sociales en Centroamérica forma parte de su quehacer, y en ello sobresale la entrega (tanto de ella como de su compañero, el escritor estadounidense Darwin J. Flakoll, fallecido hace poco más de dos décadas) a la Revolución Sandinista que derribó a la dictadura somocista en Nicaragua. El pasado mes de noviembre fue galardonada con el Premio Iberoamericano de Poesía Reina Sofía. En su discurso de aceptación destacó, entre otros, a Juan Ramón Jiménez y a Rainer María Rilke, e hizo una defensa del feminismo y los espacios ganados por la mujer en la América Latina.

No debe gobernar

El texto que sigue es un llamamiento que el escritor y amigo peruano Héctor Béjar circuló en su blog personal el 11 de enero con el título «El pueblo movilizad y nosotros somos la alternativa»:

Kuczynski es un incapaz moral: no debe gobernar el Perú. // Gran parte del Perú, desde su lumpemburguesía hasta su lumpemproletariado, padece el fenómeno de la inmunodeficiencia moral, que fue adquirida desde los comienzos de una república tramposa y ficticia, sufre un Sida ético. No distingue el bien del mal, acepta, tolera y apoya la explotación y la corrupción. // La crisis del gobierno de Kuczynski, y de él mismo como presidente ilegítimo del Perú, no solo es una crisis política en que se ha llegado a un punto muerto. No solo es una crisis económica en que el Estado es incapaz de cumplir su rol de protección a sus ciudadanos. Es, sobre todo, una crisis moral. // Un gobierno que padece una crisis moral no tiene legitimidad. Un gobierno que no tiene legitimidad, no tiene derecho a gobernar. // Está es una verdad universal que la parte sana de los peruanos y peruanas, entiende ahora perfectamente. // El punto muerto actual es consecuencia lógica del sistema neoliberal que fue introducido a la fuerza en el Perú en los años noventa para restaurar el poder imperial y oligárquico que fue golpeado por las guerrillas de 1965, el gobierno militar de Velasco y el paro general de 1977. // Siempre tuvimos dos Perú. El Perú oligárquico, heredero de la colonia; y el Perú del pueblo, de

los campesinos, los revolucionarios civiles y militares, los sindicalistas no vendidos a las empresas, los trabajadores y trabajadoras, los hombres y mujeres que como Manco Inca, Juan Santos Atahualpa y Túpac Amaru II, lucharon por nuestra liberación. // En esa lucha no puede haber medias tintas. No puede haber el realismo político que prefiere eternamente el mal menor. Hay momentos en que debemos decir ¡basta! de verdad. Y este enero de 2018 es uno de ellos. Es el punto final del programa neoliberal del noventa, que ya no da más después de veinticinco años de corrupción, sometimiento al poder imperial y fracasos. // Los especuladores, los traficantes, los lumpen empresarios, los ejecutivos de las transnacionales y las transnacionales mismas, los agentes de los organismos financieros internacionales, se han hecho millonarios. Ellos han triunfado. El país, la nación, el pueblo, han quedado en la pobreza absoluta. // Se podrá decir que no hay alternativa. // «No hay alternativa» fue la frase que pronunció Margaret Thatcher en los ochenta cuando despidió a miles de mineros ingleses y volvió a entregar su país a los monopolios y los especuladores. // «No hay alternativa» dijeron muchos en el Perú cuando Fujimori despidió a miles de trabajadores y trabajadoras, remató los bienes del Estado e inició el asalto a mano armada a las arcas fiscales, el robo agravado más gigantesco que se haya producido en nuestra historia. // Es cierto. No hay alternativa. // Porque las alternativas no se dan por sí mismas. No vienen del cielo. Se construyen con unidad, generosidad, lealtad con los intereses

históricos del pueblo y la nación. Las alternativas se construyen día a día desde las calles, las universidades, las escuelas, los barrios. // Nunca habrá alternativa si no decidimos que haya alternativa. Siempre habrá alternativa si decidimos que la haya. // Y la alternativa comienza por decir: ¡que se vayan todos! Es decir, por romper ideológicamente, sentimentalmente, emocionalmente, con el sistema que nos oprime. // Romper con el sistema significa construir otro a partir de nuestras propias conciencias y acciones. Porque nosotros también acompañamos este sistema oprobioso y debemos dejar de hacerlo desde ahora mismo. // Basta de políticos corruptos. // Basta de tecnócratas insensibles. // Basta de traficantes con las demandas populares. // Pasemos de una izquierda dividida a una izquierda unificada. // Dejemos la dispersión y empecemos la articulación. // Seamos humildes, escuchemos las voces que vienen del pueblo. // Reconozcamos las diferencias entre nosotros a la vez que los grandes objetivos que nos unen. Reconozcamos adversarios, competidores, pero no enemigos en nuestro campo de acción. // Fortalezcamos cada grupo, cada partido, cada sindicato, cada organización barrial, cada centro juvenil, dentro de una gran concertación social y popular. // Seamos uno y muchos al mismo tiempo. Muchas voces y una sola poderosa voz. // Digamos como los jóvenes revolucionarios de París en 1968: ¡Seamos realistas, pidamos lo imposible! Porque lo imposible se convierte en posible cuando construimos la posibilidad desde las calles, desde el poder del pueblo, desde nuestra propia

conciencia. // Muchas voces, muchas acciones, una sola concertación, una sola estrategia. // Este es el momento ¡Que se vayan todos! // Este es el momento. El pueblo movilizado y nosotros podemos ser la alternativa si así lo decidimos.

El primer año de Trump

El 21 de enero el diario mexicano La Jornada abrió sus páginas con una mirada a esta calamidad que vale la pena hacer llegar a todos los rincones de nuestra América:

Ycando despertaron, Trump todavía estaba ahí. // Doce meses —el tiempo que lleva en el cargo— le bastaron a Donald Trump para convertirse en el presidente más impopular que han tenido los Estados Unidos en los últimos setenta y dos años. Es cierto que el republicano no ganó la presidencia por medio del voto directo, sino gracias al peculiar sistema comicial de su país, donde el Colegio Electoral desempeña un papel fundamental; pero la diferencia de sufragios que recibió (2.8 millones menos que su opositora Hillary Clinton) no era tan grande como para explicar la desconfianza que los votantes del otro lado de la frontera norte manifiestan ahora por su presidente. // La clave se encuentra en la propia gestión de Trump. En el plano externo, su promesa de volver a hacer de los Estados Unidos un país grande (que en su retórica significa capaz de dirigir arbitraria y unilateralmente la política mundial) solo se ha traducido en incidentes diplomáticos,

expresiones de rechazo de los más variados organismos internacionales y un aislamiento que se acrecienta con cada ocurrencia del magnate convertido en jefe de Estado. Y en el ámbito doméstico, que es el que interesa a quienes lo votaron y celebraron jubilosamente su triunfo, sus compromisos de cambio no tienen mucha perspectiva de cumplirse por lo menos a corto o mediano plazos. De hecho, más de la mitad de los estadounidenses de todas las orientaciones políticas opinan que la situación interna del país está peor que antes de que Donald Trump se instalara en la Casa Blanca, y no muestra ninguna tendencia a mejorar. // Los más decepcionados se alinean en el bando del Partido Republicano, que es el del presidente. Unos pocos han llegado a mostrarse pública y seriamente preocupados por la salud mental de Trump a raíz de las declaraciones disparatadas u ofensivas que este ha hecho desde que despacha en el Salón Oval; pero un amplio sector no oculta su frustración por el estancamiento de los planes orientados a modernizar una infraestructura que según ellos está obsoleta por las erráticas negociaciones económicas que la administración lleva en distintos frentes y particularmente por la inestabilidad del equipo presidencial, casi constantemente sometido a toda clase de roces, cambios y relevos. // Varias de las medidas legales y sociales (o más bien antisociales) impulsadas por Donald Trump son también motivo de irritación y descontento aun entre la población nativa de los Estados Unidos, porque no solo afectan a los grupos para los cuales fueron adoptadas —en especial migrantes de

distintos orígenes— sino también a las economías locales de los estados de la frontera sur, y de algunos otros que mantienen activos nexos comerciales con regiones específicas de nuestro país. Además, claro, de lesionar a un entramado social y familiar que tiene su propia dinámica transfronteriza. // Hay que decir, desde luego, que algunos indicadores macroeconómicos hablan favorablemente de la gestión de Donald Trump. Se trata de cifras que alimentan un proceso intensivo de concentración del capital, porque las disposiciones fiscales de su administración han propiciado que los ricos se hagan más ricos, fortaleciendo a un sector que constituye la base de apoyo más sólida para el actual gobierno de Washington. // En cambio, la labor de Donald Trump en su primer año de gobierno no colma las expectativas de quienes lo votaron porque estaban disconformes con la política tradicional, la ineficiencia de las instituciones públicas, la prácticamente inexistente movilidad social a partir del trabajo (que en otras épocas constituía uno de los motores del sistema de libre mercado), la cada vez más lejana perspectiva de lograr una vida digna en materia de vivienda, ocupación, salud, educación y seguridad, y el curso de una democracia puramente formal, donde la única participación del ciudadano consiste en votar periódicamente por opciones que ni siquiera elige. // Como contrapartida, es probable que los doce meses de Trump en la Casa Blanca representen un logro para quienes lo votaron por sus posturas racistas, xenófobas y partidarias de la exclusión; para quienes, en palabras del politólogo Samuel P.

Huntington, todavía ansien soñar el sueño creado por una sociedad anglo-protestante. // Porque para los demás, que son mayoría, Donald Trump es una calamidad.

Lula y la faralla del diablo

A propósito de las acusaciones que enfrenta el expresidente brasileño Luiz Inácio Lula da Silva, nuestro subdirector Aurelio Alonso da a conocer esta nota:

En la primera mitad de 2016 la derecha oligárquica brasileña consagró la variante del golpe parlamentario que poco antes su homólogo paraguayo había ensayado, con éxito, contra el presidente Fernando Lugo. Un golpe preparado contra Dilma Rousseff con más elaboración, a despecho de la impunidad con que el vicepresidente y otros políticos igualmente corruptos falseaban en cadena acusaciones de corrupción que no les preocupaba probar; como tampoco se molestaban en responder por las que se les imputaban con sobrada evidencia. Todo se había orquestado para hacer valer la infamia. Ahora se ha abierto un proceso acusatorio contra Lula en plena campaña. Una especie de golpe preventivo. Un colega brasileño decía, con razón, que a Lula no se le condena por aquello de lo que lo acusan, sino por sacar a Brasil del mapa del hambre mundial. Por hacer ascender socialmente a millones de brasileños, por permitir a los pobres llegar a la universidad, y que la hija del albañil se convirtiera

en ingeniera, y el negro de la favela en médico, entre otras realizaciones similares. Lo condenan por alcanzar el 80% de aprobación popular. Eso por lo que ya hemos sido condenado otros. Cuba en primer lugar, cuya radicalidad revolucionaria se centró en extirpar de cuajo el tumor de la oligarquía local, junto a su soporte exterior. Esa radicalidad hizo, a su vez, que el enemigo radicalizara su respuesta y que fuera enfermizo con nosotros. Con menor radicalidad, todos los intentos de llegar a objetivos sociales afines a los que Cuba adoptaba –a despecho de las condiciones económicas para costearlo, los cercos diplomáticos y los reproches mediáticos– han sido atacados por las grietas que la moderación deja abiertas. Sabemos que el avance de la transformación bolivariana en Venezuela significó que en la primera década del siglo se desarrollara una nueva expectativa continental, a la cual Lula, como otros, no es ajeno. Pero Brasil es prioridad para los enemigos comunes y, consecuentemente, de los oligarcas. Brasil es el gigante regional, la octava economía del mundo, y ahora, además, el BRIC indiscutido de nuestra América, con una importante representatividad regional en potencia. Para Washington, con Trump o sin él, impedirle el regreso al poder a Lula es tan importante como defenestrar a Maduro. Habrá que enfrentar desde ahora, con mucha atención y mucho refinamiento, esta contienda por la faralla del diablo.

El desafío estratégico de la izquierda latinoamericana

Con este título el expresidente de Ecuador, Rafael Correa, publicó el 19 de febrero un artículo en el diario Granma, que reproducimos parcialmente:

Después de la larga y triste noche neoliberal de los noventa –que quebró naciones enteras como Ecuador–, y a partir de que Hugo Chávez ganó a finales de 1998 la presidencia de la República de Venezuela, los gobiernos derechistas y entreguistas del Continente empezaron a derribarse como castillo de naipes, llegando a nuestra América gobiernos populares y adscritos al Socialismo del Buen Vivir. // En su apogeo, en el 2009, de diez países latinos de América del Sur, ocho tenían gobiernos de izquierda [...]. // En mayo de 2008 nace la Unión de Naciones Suramericanas (Unasur) y en febrero de 2010 se crea la Celac, con treinta y tres miembros. De los veinte países latinos de esta organización regional, catorce tenían gobiernos de izquierda, es decir, el 70 % [...]. // Aunque desde 2002 el gobierno de Hugo Chávez tuvo que soportar un fallido golpe de Estado, es realmente desde el 2008 que se intensifican intentos no democráticos de acabar con los gobiernos progresistas, como fue el caso de Bolivia (2008), Honduras (2009), Ecuador (2010), y Paraguay (2012). Cuatro intentos de desestabilización, dos de ellos exitosos –Honduras y Paraguay–, y todos contra gobiernos de izquierda.

// A partir de 2014 y aprovechando el cambio de ciclo económico, estos esfuerzos desarticulados de desestabilización se consolidan y conforman una verdadera «restauración conservadora», con coaliciones de derecha nunca vistas, apoyo internacional, ilimitados recursos, financiamiento externo, etcétera. La reacción se ha profundizado y ha perdido límites y escrúpulos. Ahora tenemos el acoso y boicot económico a Venezuela, el golpe parlamentario en Brasil, y la judicialización de la política —«lawfare»—, como nos lo demuestran los casos de Dilma y Lula en Brasil, Cristina en Argentina, y el vicepresidente Jorge Glas en Ecuador [...]. // La estrategia reaccionaria está articulada regionalmente y se fundamenta básicamente en dos ejes: el supuesto fracaso del modelo económico de izquierda, y la pretendida falta de fuerza moral de los gobiernos progresistas. // Con respecto al primer eje, desde la segunda mitad del año 2014, debido a un entorno internacional adverso, toda la región sufrió una desaceleración económica que se convirtió en recesión en los dos últimos años. // Los resultados son dispares entre países y subregiones, reflejo de la diferente estructura económica y política aplicada, pero las dificultades económicas de países como Venezuela o Brasil son tomadas como ejemplo del fracaso del socialismo, cuando Uruguay —con un gobierno de izquierda—, es el país más desarrollado al sur del Río Bravo, o cuando Bolivia tiene los mejores indicadores macroeconómicos del planeta [...]. // Probablemente la izquierda es también víctima de su propio éxito. Según la Comisión

Económica para América Latina y el Caribe (Cepal), casi noventa y cuatro millones de personas salieron de la pobreza y se incorporaron a la clase media regional durante la última década, en su inmensa mayoría fruto de las políticas de los gobiernos de izquierda. // En Brasil, treinta y siete millones y medio de personas dejaron de ser pobres entre el 2003 y el 2013, y ahora son de clase media; pero esos millones no fueron una fuerza movilizadora cuando un Parlamento acusado de corrupción destituyó a Dilma Rousseff. // Tenemos personas que superaron la pobreza y que ahora —por lo que se llama muchas veces prosperidad objetiva y pobreza subjetiva—, pese a que han mejorado su nivel de ingreso, piden mucho más, y se sienten pobres no en referencia a lo que tienen, peor aún a lo que tenían, sino a lo que aspiran. // La izquierda siempre ha luchado contra corriente, al menos en el mundo occidental. La pregunta es, ¿estará luchando contra la naturaleza humana? [...]. // Los medios de comunicación son un componente más importante en el proceso político que los partidos y sistemas electorales; se han convertido en los principales partidos de oposición de los gobiernos progresistas; y son los verdaderos representantes del poder político empresarial y conservador. // No importa lo que convenga a las grandes mayorías, lo que se haya propuesto en la campaña electoral, y lo que el pueblo, el mandante en toda democracia, haya ordenado en las urnas. Lo importante es lo que aprueben o desapruében en sus titulares los medios de comunicación. Han sustituido al Estado de Derecho con el

Estado de opinión [...]. // La izquierda regional enfrenta los problemas de ejercer —o haber ejercido— el poder, frecuentemente de forma exitosa pero desgastante. // Es imposible gobernar contentando a todo el mundo, más aun cuando se requiere tanta justicia social. // Siempre hay que ser autocríticos, pero se trata también de tener fe en nosotros mismos. Los gobiernos progresistas están bajo constante ataque, las elites y sus medios de comunicación no nos perdonan ningún error, buscan bajarnos la moral, hacernos dudar de nuestras convicciones, propuestas y objetivos. Por ello, tal vez el mayor «desafío estratégico» de la izquierda latinoamericana, es entender que toda obra trascendental va a tener errores y contradictores.

La Venezuela de hoy no será el Chile de 1973

La Casa de las Américas dio a conocer el 16 de febrero la siguiente declaración ante el pronunciamiento de un grupo de países del hemisferio, emitido el 13 de ese mes en Lima, que reclama la exclusión de Venezuela de la VIII Cumbre de las Américas:

Las amenazas del nefasto Donald Trump de intervenir en Venezuela por la vía de las armas, con el propósito de eliminar de una vez el proyecto social iniciado por Hugo Chávez, han puesto en marcha una maquinaria planeada para desplegarse en los dos meses que nos separan de la VIII Cumbre de las Américas, convocada para el 13 de abril en Lima. ¿Culmi-

nará finalmente en intervención o no? ¿Esperarán confiados los que, a partir de la renacida Doctrina Monroe, se creen amos de América a justificar una agresión desde la Cumbre? ¿Obtendrán una resolución espuria que pretenda deslegitimar las elecciones venezolanas de finales de ese mes? ¿Precipitarán ecuaciones militares si sus cálculos muestran inseguridad en lograr respaldo regional? El primer eslabón ha sido constituir un grupo con doce gobiernos genuflexos, bautizado «de Lima», para «obligar» a que el presidente de Perú reconsiderara la invitación al mandatario de Venezuela. // No pueden desestimarse las amenazas como pura retórica, pero el curso de los acontecimientos estará determinado por las variantes que se logre desplegar en esta puja de resistencia. Lo primero a consignar es la capacidad mostrada por Nicolás Maduro para mantener la soberanía que reclama el seguimiento del modelo bolivariano frente a estrategias de asfixia al interior de Venezuela, y los avances de la ofensiva restauradora neoliberal seguida en el Continente. // La insistencia del canciller estadounidense, el magnate petrolero Rex Tillerson, y del senador pseudocubano Marco Rubio con sus llamados al fraccionamiento de las fuerzas armadas venezolanas revela, precisamente, que no han encontrado brechas que lo permitan, y se ven por ello en la necesidad de inducirlo criminalmente, para hacer de la Venezuela de hoy lo que el imperio (conducido entonces por seres como Nixon y Kissinger) logró en el martirizado Chile de 1973. Lo

vocean, a la vez, para dar confianza a la oligarquía e intimidar al pueblo venezolano. Y para concitar desde ahora, sin ningún recato, la disposición de sus títeres en la región a jugar como aliados en las abyectas tareas que les impongan. Por tal motivo, la alianza cívico-militar constituye en Venezuela el puntal para el mantenimiento de la independencia, la democracia y los intereses de la sociedad en el sentido más pleno. // El imperio ha alcanzado en nuestros días, los días luctuosos de Trump, un nivel de impunidad que convierte al nazismo en un precursor opaco e imperfecto. Sería ingenuo, por tanto, creer que cualquier victoria popular será, por sí sola, definitiva. Se ha de estar preparado para defender con la vida lo alcanzado y lo que se revela posible alcanzar para el pueblo. Aunque la mejor victoria de un país pacífico ante la realidad de la agresión y ocupación a sangre y fuego es la de conseguir evitarla sin concesiones de principio: la de la paz cuando se logra por la fuerza de la resistencia. Porque la claudicación no es la paz, es el camino de regreso al desamparo. Sortear la amenaza inmediata va a significar, siempre, ganar el terreno para nuevos desafíos. // Esto es, sin embargo, tan importante que el enemigo imperial lo teme, y por eso pone mucho énfasis en cumplir sus propósitos en el plazo más corto. La permanencia y la vitalidad del proyecto bolivariano son la espina más dolorosa en su garganta, tanto por lo que significa bilateralmente para el coloniaje energético, como también —y en no menor escala— por ser la piedra angular de una alterna-

tiva latinoamericana y caribeña que Wáshington había imaginado neutralizar aislando a Cuba. // Como se recordará, la frustración más cercana del dominio de los Estados Unidos en la región se produjo en la Cumbre de Mar del Plata en 2005. Las políticas de Lula, en sintonía con las de Chávez y las del anfitrión argentino, Néstor Kirchner, bloquearon la imposición del Área de Libre Comercio de las Américas (Alca), gracias a la cual se generalizaría una norma de sometimiento económico que hubiera resultado imposible modificar en la práctica, cuando se quisiera rescatar la soberanía perdida. Junto a aquella IV Cumbre de los jefes de Estado tuvo lugar allí, con un protagonismo muy activo, la III Cumbre de los Pueblos, que alertaba en torno a la postura de los gobiernos vacilantes: o votaban contra el Alca o lo hacían contra sus pueblos. La mayoría votó contra el Alca. Se pudo evitar así una salida trágica para los países de la América Latina y el Caribe. // ¿Puede la intelectualidad de nuestra América dejar de escandalizarse y protestar ante tal nueva atrocidad del imperio? ¿Van los pueblos latinoamericanos y caribeños a permitir, sin una movilización como la de 2005, que una mesnada de gobiernos sometidos a las demandas de la Casa Blanca, impuestos en muchos casos contra la voluntad popular, por caminos ilegítimos, atente desde Lima contra la libertad, la soberanía y la solidaridad consagradas por el proyecto bolivariano y chavista representado hoy por Nicolás Maduro?

RECIENTES

Del Premio Literario

Con la habitual conferencia de prensa, el viernes 5 de enero se anunciaron las actividades de la edición 59 del Premio Literario Casa de las Américas en el que concursaron obras en los géneros de cuento, teatro, ensayo de tema artístico-literario, literatura brasileña, y se entregaron además el Premio de Estudios sobre la Mujer y de literatura caribeña en inglés o creol. Las palabras inaugurales, el lunes 15 de enero, estuvieron a cargo del cantautor Silvio Rodríguez (ver sección «Del Premio Literario Casa de las Américas 2018»). Tras una estancia de lecturas, visitas y presentaciones de libros en la ciudad de Cienfuegos, el programa de los jurados en la Casa incluyó sus presencias en paneles. Asimismo, en el contexto del Premio quedó inaugurada la exposición *Pioneros del Arte Digital en la Colección Arte de Nuestra América* (ver sección «Artes plásticas»), cuyas piezas ilustran esta entrega; y fueron presentados los libros ganadores de la edición anterior. El jurado de cuento, integrado por Marta Aponte Alsina (Puerto Rico), Rodrigo Hasbún (Bolivia), Ariel Urquiza (Argentina) y Daniel Díaz Mantilla (Cuba), otorgó el premio a *Todas las patas en el aire*, del cubano Rafael de Águila, y concedió menciones a los libros *Las cuatro patas del amor*, de Jimena Néspolo, y *El pabellón de los animales domésticos*, de Héctor Prahim, ambos argentinos. El de ensayo de tema artístico-literario, compuesto por Myrna García Calderón (Puerto Rico), Saúl Sosnowski (Argentina) y Luciano Castillo (Cuba), reconoció el volumen *Óyeme con los ojos: Cine, mujeres, visiones y voces*, de Ana Forcinito (Argentina), mientras que otorgó mención a *Los incas alzados de Vilcabamba en la primera historia (1590) de Martín Murúa*, de Carolina Peña Núñez (Venezuela). En teatro, Olga Cosentino (Argentina), Charo Francés

(España-Ecuador), Diego Sánchez (Colombia), María Teresa Zúñiga (Perú) y Alexis Díaz de Villegas (Cuba), premiaron a Fernando José Crespi (Argentina) por su texto *Paraje Luna*. El Premio de Estudios sobre la Mujer fue para *Hilando y deshilando la resistencia (pactos no catastróficos entre identidad femenina y poesía)*, de Yanetsy Pino Reina (Cuba), tras las deliberaciones del jurado integrado por Natalia Cisterna (Chile), Marta Núñez Sarmiento y Roxana Pineda, ambas de Cuba. En literatura brasileña, Cristian Santos Brayner (Brasil) y Candace Slater (Estados Unidos) acordaron entregar el premio a *Erico Veríssimo, escritor do mundo*, de Carlos Cortez Minchillo; mientras que el volumen *Conspirações da raça de cor: escravidão, liberdade e tensões raciais em Santiago de Cuba (1864-1881)*, de Iacy Maia Mata, recibió una mención. Y en literatura caribeña en inglés o creol, Elizabeth Nunez (Trinidad y Tobago), Jacob Ross (Granada) y Emilio Jorge Rodríguez (Cuba) premiaron al escritor barbadense Anthony Kellman por su novela *Tracing JaJa*, y otorgaron mención a *Tell My Mother I Gone to Cuba* (ensayo), de Sharon Milagro Marshall (Barbados), y *Canouan Suite & Other Pieces* (poesía), de Philip Nanton (San Vicente y las Granadinas). Como es tradicional desde el año 2000, la Casa entregó tres premios de carácter honorífico: el premio de poesía José Lezama Lima fue para *El zorro y la luna, poemas reunidos (1981-2016)*, de José Antonio Mazzotti (Perú); el de ensayo Ezequiel Martínez Estrada para *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*, de Saúl Sosnowski (Argentina), y el de narrativa José María Arguedas para *La madriguera*, de Milton Fornaro (Uruguay).

Sobre el Premio Unesco-Unam/ Jaime Torres Bodet 2017 a la Casa de las Américas

El 21 de julio de 2004, quien era entonces Director General de la Unesco, el señor Koichiro Matsuura, hizo

entrega en la sede parisina del organismo al presidente de la Casa de las Américas, del Premio Internacional Simón Bolívar 2002-2003, otorgado conjuntamente por la Unesco y la República Bolivariana de Venezuela. En esta misma sección del número 236 (julio-septiembre de 2004) publicamos lo tocante a esa honrosa distinción. Y el 24 de enero de este año, en nuestra Sala Che Guevara, la Doctora Nuria Sanz, Directora de la Oficina Unesco de México, en representación de la señora Audrey Azoulay, Directora General de la Unesco, hizo entrega a nuestro presidente del Premio Unesco-Unam/Jaime Torres Bodet 2017. Al inicio del acto se escuchó una videoconferencia de la señora Nada Al-Nashif, Subdirectora General de Ciencias Sociales y Humanas de esta organización mundial. A continuación hicieron uso de la palabra el Maestro Rubén Ruiz Guerra, Director del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Unam, en representación del Doctor Enrique Graue Wiechers, Rector de dicha Universidad; la Doctora Nuria Sanz y RFR. El acto fue clausurado por un hermoso concierto ofrecido por el Coro Cámara Exaudi, bajo la dirección de la maestra María Felicia Pérez. Publicamos a continuación las palabras de la señora Nada Al-Nashif y las de RFR.

Palabras de la señora Nada Al-Nashif, Subdirectora General de Ciencias Sociales y Humanas de la Unesco:

Estimado Doctor Roberto Fernández Retamar. // Distinguidos participantes en la ceremonia de premiación. // Un gran amigo de Cuba, Nelson Mandela, dijo una vez que «un ganador es un soñador que nunca renuncia», una idea que expresa bellamente la esencia y el camino de la Casa de las Américas y su relación con el Premio que será entregado hoy en La Habana. // Difícilmente podría yo hacer uso de la palabra en esta ceremonia sin mencionar a Mandela. Él también tiene el honor de haber recibido dos premios de la Unesco. En 1983 Mandela obtuvo el Premio Simón Bolívar, y en 1991, el Premio Félix Houphouët-Boigny de la Paz de la Unesco, mientras que la Casa merecía el Premio Simón Bolívar en 2004. // La Casa de las Américas es una institución muy respetada, como lo demuestra que el jurado internacional que evaluó sus méritos llegase a esta conclusión: «Podemos acordar el Premio para la Casa de las Américas por el papel crucial que ha desempeñado durante decenios y que sigue desempeñando como un espacio cultural e intelectual para muchísimos creadores y pensadores de la América Latina y el Caribe en el arte, las humanidades y

las ciencias sociales». // Este reconocimiento confirma que, desde su fundación hace casi sesenta años, esta ha llegado a ser una de las instituciones culturales más conocidas y destacadas de la América Latina y el Caribe. Su Premio Literario es uno de los galardones más antiguos y prestigiosos de la literatura latinoamericana. La institución también apoya la investigación, publicación y difusión de las obras de escritores, científicos sociales, humanistas, escultores, músicos, y otros artistas y estudiosos de la literatura y el arte. Un gigante de la literatura latinoamericana y las humanidades, Julio Cortázar, dijo algo que quedó para la historia: que se había «descubierto» a sí mismo cuando visitó la Casa por primera vez en 1963. Precisamente la creación reciente de una Cátedra sobre el Diálogo Intercultural de la Unesco tiene el objetivo de facilitar ese tipo de intercambio humanista e interrelación intelectual que reconoció Cortázar. // A un nivel mucho más modesto, me enorgullece recordar mi propia gran impresión de hace dos años cuando Roberto me recibió personalmente en la Casa. Fue un privilegio ver de primera mano el excelente trabajo de la institución, el compromiso extraordinario del equipo consagrado que sigue garantizando con entusiasmo la vitalidad y pertinencia de esta. // Concretamente, el reconocimiento del prestigio y pertinencia de la Casa es compartido por intelectuales y ciudadanos mucho más allá del Continente americano. Por este motivo, convocamos a un encuentro exitoso del Comité Científico Internacional del Volumen IX de la *Historia general de África* en la Casa de las Américas hace un año. // Con esta ceremonia también rendimos homenaje hoy al gran aporte de Jaime Torres Bodet, el eminente poeta, novelista, ensayista y diplomático mexicano, quien fuera uno de los arquitectos de la Unesco, así como su Director General de 1948 a 1952. Tengo entendido que Roberto tuvo el placer de conocer a Torres Bodet y espero con interés oír hablar sobre esa memorable ocasión. // Expreso mi profundo agradecimiento, como siempre, a la Universidad Nacional Autónoma de México, una prestigiosa institución regional que tuvo la iniciativa de crear este importante premio con el que se resaltan los estrechos lazos históricos entre la Unesco y la Unam. Doy las gracias a mi colega Nuria Sanz, nuestra Directora en México, por estar junto a todos ustedes hoy. // Doy fe de mi agradecimiento y aprecio particulares al jurado internacional: al profesor Souleymane Bachir Diagne, el renombrado filósofo senegalés; a Seteney Shami, antropóloga jordana y actual directora del Consejo Árabe para las Ciencias

Sociales (ACSS); y a la profesora Liqun Liu, presidenta de la Universidad de Mujeres de China y titular de la Cátedra Unesco de Medios de Difusión y Género. // A nombre de la Unesco doy las gracias de todo corazón a las autoridades cubanas por su apoyo diligente en la organización de esta ceremonia y por su compromiso constante en la colaboración en diversas esferas que reflejan los valores encarnados en este Premio. // Queridos participantes: // Al designar a la Casa de las Américas como el ganador de la edición de 2017 del Premio Jaime Torres Bodet de la Unesco y la Unam, proclamamos las ideas de José Martí, el cubano universal, cuyo ciento sesenta y cinco aniversario será conmemorado en los próximos días. // Desearía concluir expresando que la Unesco se siente honrada hoy porque, para decirlo con José Martí, «honrar, honra». // Gracias y felicitaciones.

Palabras de RFR al recibir la Casa de las Américas el Premio Unesco-Unam/ Jaime Torres Bodet:

Para la Casa de las Américas es un inmenso honor recibir este Premio en las Ciencias Sociales, Humanidades y Artes 2017 que otorgan dos organismos tan prestigiosos e influyentes como la Unesco y la Universidad Nacional Autónoma de México, con el objetivo de reconocer «los esfuerzos de una persona, grupo de personas o institución internacional que hayan contribuido al desarrollo de la sociedad del conocimiento a través del arte, la enseñanza y la investigación en ciencias sociales y humanidades», y «destinado a promover iniciativas pioneras que puedan contribuir al desarrollo, difusión y consolidación de los valores de la humanidad». // Al agradecer inicialmente este Premio expresamos, y nos complace reiterar, lo que representa para nosotros que nos lo haya concedido la Unesco, verdadero oasis de cultura, tolerancia y paz en el convulso mundo en que vivimos. // En cuanto a la Unam, procedimos también a comunicarle nuestra gratitud, que ratificamos, y son ejemplos señeros de los vínculos que ella mantiene con la Casa de las Américas el que los eminentes profesores suyos Pablo González Casanova, Leopoldo Zea, Adolfo Sánchez Vázquez, Alonso Aguilar y Federico Álvarez hayan recibido la Medalla Haydee Santamaría, creada en homenaje póstumo a la extraordinaria fundadora de la Casa de las Américas, distinción que otorga el Consejo de Estado de Cuba, a sugerencia de nuestra institución, a quienes han colaborado con ella de modo excepcional. // Que este Premio lleve el nombre del humanista mexicano Jaime Torres Bodet, uno de los fundadores de la Unesco y Director

General de la organización durante cuatro años, es motivo adicional de orgullo para nosotros. Quien les habla tuvo el privilegio de conocerlo, y a solicitud nuestra él nos envió para la revista *Casa de las Américas* su texto «Homenaje a Rubén Darío», donde afirmó: «Rubén Darío es de ayer, por supuesto. Y nunca lo disimula. Pero como todo poeta genuino es también de hoy. Y será de siempre». Lo mismo puede decirse del propio Torres Bodet, al que el entrañable José Emilio Pacheco, quien por cierto también recibió la Medalla Haydee Santamaría, consideraba el poeta más precoz de su país. // Aprovecho para recordar que en su libro de memorias, *Tiempo de arena*, Torres Bodet dedicó un generoso capítulo a su viaje en 1928 a La Habana, invitado por el sabio Fernando Ortiz a ofrecer una conferencia en la Institución Hispano Cubana de Cultura. Lo esperaban el propio Ortiz y dos escritores entonces jóvenes: Jorge Mañach y Juan Marinello, editores de *1928. Revista de Avance*. El segundo había publicado allí una reseña positiva de un libro del mexicano, lo que naturalmente le satisfizo. Y como prueba de la honradez de Torres Bodet, él mencionó en ese capítulo algo que desgraciadamente nos caracteriza a los cubanos: y es que en una ocasión, durante una cena, sonaba una música tan alta que a él se le dificultaba escuchar a los contertulios. // La Unesco era muy joven cuando al calor de la Revolución Cubana, e impulsada por ella, a escasos meses de enero de 1959 nació la Casa de las Américas, la cual ha sido y es espacio de encuentro y diálogo donde –desde diferentes perspectivas y en un clima de fraternidad y cooperación– se investiga, divulga, auspicia, premia y publica la labor de intelectuales diversos: escritores, estudiosos de la literatura y las artes, músicos, artistas visuales, teatristas, filósofos, historiadores, sociólogos, politólogos, economistas, periodistas, entre otros. Todos ellos, en circunstancias promisorias o difíciles, han sido nuestro sostén principal en el empeño de fomentar el intercambio con personas e instituciones de todo el mundo, así como dar a conocer la diversidad y trascendentes valores culturales de nuestra región. // Al recibir el Premio Unesco-Unam/ Jaime Torres Bodet, queremos agradecerlo no solo en nombre de los trabajadores de la Casa de las Américas, la mayoría de los cuales se encuentra hoy aquí, sino también de todos aquellos que en muchos países, como solía proclamar la inolvidable compañera Haydee Santamaría, hacen posible que mantengamos el afán de cumplir, en el campo de la cultura, el sueño bolivariano, martiano y fidelista de integración de nuestra Patria Grande. // Muchas gracias.

Gracias a Violeta

A propósito del centenario de la gran cantautora Violeta Parra, el martes 5 de diciembre la sala Manuel Galich acogió un recital del poeta Víctor Casaus, y la trovadora Heidi Igualada, con canciones y poemas de y para esta folclorista, referente de la música popular latinoamericana. En esa ocasión se proyectaron imágenes del documental *Gracias a la vida*, realizado en los años setenta por el propio Casaus, un audiovisual que se filmó en la Casa de las Américas con la presencia de Isabel Parra, hija de la artista chilena.

La Casa por la ventana

Para cerrar el año 2017, el jueves 21 de diciembre tuvimos una jornada de *La Casa por la ventana*, donde el teatro y la música fueron los principales protagonistas. A las cuatro de la tarde, el actor cubano Jorge Ferrera presentó su unipersonal *Jorge*, en la sala Manuel Galich. Más tarde, a las siete, la sala Che Guevara acogió una trovada, dedicada a los cincuenta años del Encuentro de la Canción Protesta, que reunió a trovadores de varias generaciones, entre ellos Mauricio Figueiral, Adrián Berazaín, Oscar Sánchez, Ramón David, Fernando Bécquer y Erick Méndez. La ocasión sirvió de colofón a la presentación del número 45 de *Boletín Música*, publicación de la Dirección de Música de la Casa de las Américas.

De libros y revistas

El miércoles 20 de diciembre, en el habitual espacio *Mujeres en Line@* –coordinado por el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas–, la sala Manuel Galich fue el escenario para la presentación de dos nuevos libros de sobre Dulce María Loynaz: la edición crítica de *Jardín y Loynacianas*, ambos títulos debidos a Zaida Capote Cruz y publicados por las editoriales Letras Cubanas y Extramuros, respectivamente.

En el año del noventa aniversario del natalicio del Che, el viernes 16 de febrero, el investigador y profesor universitario Jacinto Valdés-Dapena presentó el volumen *Materiales de la revista Casa de las Américas de/sobre Ernesto Che Guevara*, con selección y notas de Xenia Reloba, y cuyo prólogo estuvo a cargo del inolvidable pensador cubano Fernando Martínez Heredia.

El número 289 de nuestra revista fue presentado el martes 27 de febrero por el escritor y guionista cubano Arturo Arango. La entrega incluyó textos de Ernesto Cardenal, Ariel Dorfman, Hugo Niño, Sergio Guerra Vilaboy, y sobre Jorge Luis Borges. Contiene, además, colaboraciones de Casa Tomada 2017 y un texto a propósito del centenario de la Revolución de Octubre.

La presentación del número 186 de la revista *Conjunto*, que contiene dos materiales como adelanto de lo que sucederá en la venidera Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2018, fue presentado el miércoles 28 de febrero por el joven dramaturgo cubano Roberto Viñas. Como colofón, el grupo La Quinta Rueda protagonizó un fragmento de la obra *La danza macabra*, montaje a partir de una pieza de Strindberg.

Cuba y el Caribe en la Casa

Organizada por la Cátedra de Estudios del Caribe «Norman Girvan» de la Universidad de La Habana, la XI Conferencia Internacional de Estudios Caribeños «Cuba y el Caribe: 45 años de relaciones» llegó a la Casa el miércoles 6 de diciembre, cuando la sala Manuel Galich acogiera un panel de jóvenes, dedicado a esta temática. Al concluir, se presentó además la revista *Pensamiento Propio*.

Artes visuales

El miércoles 6 de diciembre se inauguró, en la sala Contemporánea, la exposición *Ana Mercedes Hoyos. Gráfica*, con grabados de esa artista colombiana fallecida en 2014, quien, a través de la representación de las Palenqueras, expresó su búsqueda en la identidad y las tradiciones de su país.

Espacio para el riesgo

El martes 19 de diciembre, en el habitual *Espacio para el riesgo*, tuvo lugar el panel «El teatro latinoamericano en festival», con la participación de Carlos Celdrán, Rubén Darío Salazar, Eberto García, Vivian Martínez Tabares y Aimelys Díaz, teatristas y estudiosos cubanos que han asistido a notables eventos de la escena.

La Casa en la Feria

Del 1 al 11 de febrero la Casa de las Américas fue nuevamente una de las subsedes de la vigésimoséptima Feria Internacional del Libro Cuba 2018, donde presentó, entre otras novedades, dos títulos de su Fondo Editorial: *El retorno de los Tigres de la Malasia (Más antimperialistas que nunca)*, del mexicano Paco Ignacio Taibo II; y *Teatro del oprimido*, de Augusto Boal, publicado en colaboración con la Fundación Rosa Luxemburgo. Asimismo, se presentaron los dos primeros libros editados por el sello Ojalá: *Decirlo todo. Políticas culturales (en la Revolución cubana)*, de Guillermo Rodríguez Rivera—cuyas palabras de presentación estuvieron a cargo de la narradora cubana Laidi Fernández de Juan—; y *La canción en Cuba a cinco voces*, de Dulcila Cañizares, Marta Valdés, Guillermo Rodríguez Rivera, Margarita Mateo Palmer y Joaquín Borges Triana. Dentro del programa en la Casa figuró el encuentro con la escritora colombiana Piedad Bonnett, quien leyó algunos de sus poemas más recientes; así como un café conversatorio sobre *La promoción de la literatura desde los jóvenes en Costa Rica*, con la presencia de los escritores, editores y diseñadores costarricenses Luis Ernesto García, Fabiola Cordero, Fabián Coto Chávez y Carlos Regueyra Bonilla. Tuvo lugar además la presentación de *Un siglo de intervención de EE.UU. en Bolivia (1900-2000)*, *Hegemonía territorial fallida: estrategias de control y dominación de EE.UU. en Bolivia (1985-2012)* y *BoliviaLeaks: la injerencia política de EE.UU. en el proceso de cambio (2006-2010)*, a cargo del embajador de Bolivia, Juan Ramón Quintana Taborga, Loreta Tellería Escobar y Luis Suárez Salazar. Por otra parte, la sala Manuel Galich recibió al sociólogo cubano Juan Valdés Paz, quien presentó su libro *La evolución del poder en la Revolución Cubana*. Las jornadas de la Feria fueron el pretexto también para acercarnos a la obra de la escritora Gisèle Pineau (Guadalupe), autora de *El exilio según Julia*, quien compartió un conversatorio con la editora cubana Laura Ruiz, a propósito de la publicación de esa novela por la Editorial Oriente. Mientras tanto, los días 7, 8 y 9 de febrero tuvo lugar el taller *Periodismo y literatura*, impartido por Paco Ignacio Taibo II y Federico Mastrogiovanni, y coordinado por la Casa de las Américas, la Fundación Rosa Luxemburgo, la brigada Para Leer en Libertad y la revista cubana *La Jiribilla*.

Mujeres y familias en la historia y cultura de la América Latina y el Caribe

Del 19 al 23 de febrero tuvo lugar el Coloquio Internacional *Mujeres y familias en la historia y cultura de la América Latina y el Caribe*, que organiza el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas. El evento acogió como primera conferencista—tras las palabras inaugurales de la anfitriona, Luisa Campuzano— a Catharina Vallejo, profesora emérita de Concordia University, Montreal. El itinerario del Coloquio dedicó especial atención a las prácticas cotidianas y transformaciones socioculturales de las mujeres en ámbitos rurales, a la crisis del modelo colonial de organización de la familia en la narrativa cubana de principios de siglo xx, al divorcio, la maternidad, las familias tradicionales y nuevas familias; y, en general, cómo estas temáticas han sido expresadas en diversas manifestaciones artísticas y literarias.

Visitas

El 14 de diciembre, Marcia Leiseca, Silvia Gil, Caridad Tamayo y Jorge Fonet, recibieron al abogado español Alfred Font Barrot y al compositor y cineasta francés Philippe Fénelon, interesados en retomar contacto con la Casa, institución tan ligada a Julio Cortázar, de cuya obra y sucesión el primero es titular de los derechos y albacea, por herencia de Aurora Bernárdez. La gestora y promotora guadalupense Elvia Gutiérrez, y Stéphanie Bérard, teatróloga francesa, fueron recibidas el lunes 18 por Vivian Martínez Tabares, directora de Teatro. Mientras que el miércoles 31, RFR, Jorge Fonet y Caridad Tamayo daban la bienvenida al secretario de Cultura de Mendoza, Argentina, Diego Gareca, quien llegó acompañado del coordinador de Ediciones Culturales Alejandro Frías, y de la escritora Liliana Bodoc.

El viernes 2 de febrero nos visitó la Ministra de Cultura de Bolivia, Wilma Alanoca Mamani, quien hizo entrega a RFR y a la Casa de las Américas de un reconocimiento especial por el aporte de esta institución a la cultura e integración de los pueblos. Ese mismo día, RFR y los miembros del Consejo de Dirección recibieron al periodista y escritor Ernesto Villegas, Ministro del Poder Popular para la Cultura de Venezuela. El martes 6, RFR sostuvo un encuentro con

el escritor argentino Alejandro Vaccaro. El mexicano Paco Ignacio Taibo II fue recibido el miércoles 7 en el salón de Presidencia por Maité Hernández-Lorenzo, directora de Comunicación e Imagen de la Casa, y Caridad Tamayo, quien además conversó ese mismo día con Juan Ramón Quintana Taborga, Embajador de Bolivia en Cuba. El jueves 8, miembros del Consejo de Dirección dialogaron con Dagmar Enkelmann, Directora General de la Fundación Rosa Luxemburgo. El viernes 9, RFR, Marcia Leiseca y varios miembros de dicho Consejo se reunieron, sucesivamente, con el escritor Raúl Pérez Torres, entrañable amigo de la Casa y Ministro de Cultura y Patrimonio de Ecuador; y con el señor Héctor Espinoza Farfán, Embajador de Guatemala en Cuba. El miércoles 14, Jorge Fomet y Yolanda Alomá, directora de Relaciones Internacionales, recibieron al señor Antonio Álves, Embajador de Brasil. El politólogo argentino Atilio Boron llegó hasta la Casa el viernes 16 para reunirse con RFR y Marcia Leiseca; mientras que Vivian Martínez Tabares sostuvo un encuentro el lunes 19 con José Emilio Grande Pérez, Cónsul de Argentina en Cuba.

PRÓXIMAS

III Coloquio Internacional de Estudios sobre Culturas Originarias de América

La Casa de las Américas convoca a la tercera edición de este coloquio que tendrá lugar del 9 al 12 de octubre de 2018, con el objetivo de visibilizar los actuales desafíos

de los pueblos indígenas y originarios del hemisferio. El encuentro estará centrado en el tema *Lenguas Indígenas de América: expresiones, traducciones, recuperación*, y los participantes podrán abordar desde diferentes perspectivas aspectos relacionados con el vínculo entre las lenguas originarias y las políticas públicas, el acceso a la justicia y a la salud, la educación y otros procesos de socialización y formación, la creación literaria, escénica, visual y audiovisual, los medios de comunicación, los activismos políticos y digitales, la diplomacia indígena, la identidad migrante y la espiritualidad ancestral. De igual modo es de interés abordar los esfuerzos múltiples en la recuperación, revitalización y por revertir el declive de lenguas indígenas en riesgo. Los interesados podrán presentar ponencias individuales o paneles mediante el envío, antes del 20 de julio de 2018, de una ficha con el título de la ponencia, nombre y apellidos del autor, así como de la organización o institución a la que pertenece, un resumen de no más de doscientas cincuenta palabras y una ficha curricular de igual extensión. Los paneles tendrán un límite máximo de cinco integrantes y el coordinador deberá hacer llegar fichas individuales por cada uno de ellos. Cada presentación tendrá un tiempo máximo de veinte minutos. Los interesados que no puedan viajar a La Habana, podrán participar de sus respectivos paneles vía Skype, lo cual deberán aclarar en el momento del envío de la ponencia. Las solicitudes se recibirán a través del correo coa@casa.cult.cu.

Cierre de la información: 28 de febrero

El poeta y ensayista LEONEL ALVARADO (Honduras, 1967) es profesor en Massey University, Nueva Zelanda. Su poemario *Retratos mal hablados* recibió mención en el Premio Literario Casa de las Américas 2013.

ALEJANDRO AMARO SEGUÍ (Cuba, 1991) es licenciado en Letras por la Universidad de La Habana y especialista del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas.

Del poeta y periodista JORGE BOCCANERA (Argentina, 1952) recientemente se publicó la antología *Ojos de la palabra*, que abarca gran parte de su obra poética.

El diablo de las provincias, la novela más reciente de JUAN CÁRDENAS (Colombia, 1978) fue reseñada en nuestra anterior entrega.

La periodista DIANA FERREIRO (Cuba, 1990) es autora del blog *Desnuda y con sombrilla* y forma parte del equipo de Comunicación e Imagen de la Casa de las Américas.

CRISTINA FIGUEROA VIVES (Cuba, 1983) es especialista de la dirección de Artes Plásticas de la Casa de las Américas. Ha curado recientes exposiciones exhibidas en la Caixa Cultural São Paulo y en nuestra Galería Latinoamericana.

La periodista y crítica teatral MAITÉ HERNÁNDEZ-LORENZO (Cuba, 1970) es directora de Comunicación e Imagen de la Casa de las Américas. Ha publicado el volumen de cuentos *Las memorias vacías de Solange Bañuelos* (2015).

SILVIA LLANES (Cuba, 1966) es profesora, crítica de arte y directora de Artes Plásticas de la Casa de las Américas.

La narradora y ensayista MARGARITA MATEO PALMER (Cuba, 1950) obtuvo el Premio Nacional de Literatura 2016. Entre sus muchos libros se encuentra *Dame el siete, tebano. La prosa de Antón Arrufat* (2014).

Con el recién aparecido volumen *Plácido en el laberinto de la Ilustración*, el también narrador, poeta y crítico

ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ (Cuba, 1958), mereció el Premio Alejo Carpentier de Ensayo.

El periodista FERNANDO MORAIS (Brasil, 1946) tiene en proceso una biografía de Luiz Inácio Lula da Silva y coordina el blog *Nocaute*.

WILLIAM OSPINA (Colombia, 1954) es autor de numerosos libros de poesía, narrativa y ensayo. En 2016 apareció su colección de artículos *De la Habana a la paz*.

El cineasta, escritor e investigador ALEJANDRO PEDREGAL (Madrid, 1977) es uno de los compiladores del volumen *La esperanza insobornable: Rodolfo Walsh en la memoria*, el cual fue reseñado en el número 288 de nuestra revista.

El cantautor SILVIO RODRÍGUEZ (Cuba, 1946) es uno de los mayores exponentes del movimiento de la Nueva Trova en su país. Su más reciente álbum se titula *Amoríos* (2015), conformado por canciones escritas entre 1967 y 1980.

ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO (Argentina, 1951) tiene publicados numerosos ensayos sobre literatura latinoamericana y teoría literaria. En 2010 obtuvo el Premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada, de la Casa de las Américas, por *Relatos de época: una cartografía de América Latina (1880-1920)*.

Verde (2016) es la novela más reciente del narrador, poeta y ensayista RAMIRO SANCHIZ (Uruguay, 1978), quien preparó para el Fondo Editorial Casa de las Américas el volumen *Antología de narrativa nueva/joven uruguaya*.

La narradora y poeta PAMELA S. TERLIZZI PRINA (Argentina, 1980) ha publicado los libros *Estado de espesura* (2012) y *Doce dientes* (2013).

El investigador y ensayista ROBERTO ZURBANO TORRES (Cuba, 1965) integra el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas.