

# caracol 18

Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano Americana, FFLCH-USP





caracol 18



# caracol 18

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E  
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

## **USP – Universidade de São Paulo**

**Reitor:** Vahan Agopyan

**Vice-reitor:** Antonio Carlos Hernandez

## **Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

Diretora: Maria Armanda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Paulo Martins

## **Departamento de Letras Modernas**

**Chefe de departamento:** Adrián Pablo Fanjul

### **Editora**

Profa. Dra. Margareth dos Santos(USP)

### **Organizadoras do Dossiê**

Idalia Morejón Arnaiz (USP)

Adriana Kanzepolsky (USP)

### **Comitê Editorial**

Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo (Universidad Ca' Foscari de Venezia, Italia)

Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky (USP)

Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Junior (USP)

Prof. Dr. Diego Santos Sánchez (Universidad de Alcalá, España)

Prof. Dr. Edgardo Dobry (Universitat de Barcelona, Espanha)

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin (UNIFESP)

Prof. Dr. Javier Lluch-Prats (Universitat de València, Espanha)

Profa. Dra. Valeria De Marco (USP)

Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher (Universitat de Barcelona, Espanha)  
Prof. Dr. Julio Ramos (University of California, Berkeley, Estados Unidos)  
Prof. Dr. Graciela Foglia (UNIFESP)  
Prof. Dr. Rosa Yokota (UFSCAR)  
Prof. Dr. Judith Podlubne (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

### **Conselho Editorial**

Augustín Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle, França  
Ana Pizarro, Universidad de Diego Portales, Chile  
Anthony Pym, Universitat de Rovira i Virgili, Espanha  
Antonio Briz, Universidad de Valencia, Espanha  
Aurelia González, Colegio de México, México  
Aurora Egido, Universidad de Zaragoza, Espanha  
Danielle Zaslavsky, Colegio de México, México  
Davi Arrigucci (USP)  
Elvira Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Graciela Montaldo, Columbia University, Estados Unidos  
Inés Fernández Ordóñez, Universidad Complutense de Madrid, Espanha  
Jorge Schwartz (USP)  
Juana Liceras, University of Ottawa, Canadá  
María de la Concepción Piñero Valverde (USP)  
Marta Baralo, Universidad Antonio de Nebrija, Espanha  
Marta Luján, University of Texas, Estados Unidos  
Melchora Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Neide Therezinha Maia González (USP)

Nora Catelli, Universidad de Barcelona, Espanha

Oscar Díaz Fouces, Universidad De Vigo, Espanha

Raúl Antelo, Universidade de Santa Catarina, Brasil

Roberto Bein, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Rolena Adorno, Yale University, Estados Unidos da América

Silvana Serrani Infante (UNICAMP)

Stella Tagnin(USP)

Valquiria Wey (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

### **Monitora**

Barbara dos Santos (USP)

### **Colaboradoras**

Fernanda do Nascimento Simões Lopes (USP)

Mayra Moreyra Carvalho (USP)

### **Endereço para correspondência**

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, cep: 05508-900 | São Paulo (sp), Brasil

Tel.: (55 11) 3091-4503

e-mail: revista.caracol@usp.br

[www.revistas.usp.br/caracol](http://www.revistas.usp.br/caracol)

[www.facebook.com/caracolrev](http://www.facebook.com/caracolrev)



## SUMMARY

### 16 PRESENTATION

*Idalia Morejón Arnaiz*

*Adriana Kanzepolsky*

### DOSSIER

#### 21 PR 3 Aguirre: An interview with Marta Aponte Alsina

*Julio Ramos*

#### 71 Between a *trote en furor* and a X and 0 game

*Elizabeth Robles*

#### 83 Bodies of the disaster: mutants, transvestites and (ab)normals

*Melania Ayelén Estévez Ballesteró*

#### 101 Literature and diaspora: the Dominican case in the United States

*Livia Santos de Souza*

#### 129 The butterfly's strategy: poetry and mysticism in Severo Sarduy

*Denise León*

#### 157 The administrated reality. Reflections on the signs management through three Cuban figures: the journal *Diáspora(s)*, Antonio José Ponte and Iván de la Nuez

*Ignacio Iriarte*

#### 185 Antonio Benítez Rojo, Cuba and the Caribbean: from the book *La isla que se repite* to the journal *Encuentro de la Cultura Cubana*

*Vítor Kawakami*

## SUMÁRIO

### 16 APRESENTAÇÃO

*Idalia Morejón Arnaiz*

*Adriana Kanzepolsky*

### DOSSIÊ

#### 21 PR 3 Aguirre: Entrevista a Marta Aponte Alsina

*Julio Ramos*

#### 71 Entre un *trote en furor* un juego de X y 0

*Elizabeth Robles*

#### 83 Cuerpos del Desastre: Mutantes, Transformistas y (A) normales

*Melania Ayelén Estévez Ballesteró*

#### 101 Literatura e diáspora: o caso dominicano nos Estados Unidos

*Livia Santos de Souza*

#### 129 La estrategia de la mariposa: poesía y misticismo en Severo Sarduy

*Denise León*

#### 157 La realidad administrada. Reflexiones sobre la gestión de los signos por medio de tres figuras cubanas: la revista *Diáspora(s)*, Antonio José Ponte e Iván de la Nuez

*Ignacio Iriarte*

#### 185 Antonio Benítez Rojo, Cuba e o Caribe: do livro *La isla que se repite* à revista *Encuentro de la Cultura Cubana*

*Vitor Kawakami*

- 209 A critical origin. Jesús Díaz and the cultural avant-garde in Cuba.  
*Irina Garbatzky*
- 236 Essay and post fiction: reality and the pleasure of writing in Ena  
Lucía Portela's *Con hambre y sin dinero* (2018)  
*Nanne Timme*
- 258 Game and death in Cuban literature: reproductions of familiar and  
social violence in Guillermo Rosales  
*Antonio Martínez Nodal*  
*Carla Dameane Pereira de Souza*
- 283 Capitalism as a nightmare: a comparison between the novel *La Casa  
de los Náufragos (Boarding Home)* by Guillermo Rosales and the  
documentary *Balseros* by Carles Bosch and Josep Maria Domènech  
*Rodrigo Lopes de Barros*
- 330 *Diarios de motocicleta*: a coded images' journal  
*Christiane Silveira Batista*  
*Paulo Custódio de Oliveira*

#### DOSSIER'S BOOK REVIEWS

- 353 La hoja de mar (: ) efecto archipiélago I  
*Quintero Herencia, Juan Carlos. Leiden: Almenara, 2016, 420 p.*  
*Chayenne Orru Mubarack*

- 209 Una matriz crítica. Jesús Díaz y la vanguardia cultural en Cuba.  
*Irina Garbatzky*
- 236 Ensayo y postficción: realidad y goce de la escritura en *Con hambre y sin dinero* (2018), de Ena Lucía Portela  
*Nanne Timmer*
- 258 Jogo e morte na literatura cubana: reproduções da violência familiar e social em Guillermo Rosales  
*Antonio Martínez Nodal*  
*Carla Dameane Pereira de Souza*
- 283 El capitalismo como pesadilla: Una comparación entre la novela *La Casa de los Náufragos (Boarding Home)* de Guillermo Rosales y el documental *Balseros* de Carles Bosch y Josep Maria Domènech  
*Rodrigo Lopes de Barros*
- 330 *Diarios de motocicleta*: um diário de imagens cifradas  
*Christiane Silveira Batista*  
*Paulo Custódio de Oliveira*

#### RESENHAS DO DOSSIÊ

- 353 La hoja de mar (: ) efecto archipiélago I  
*Quintero Herencia, Juan Carlos. Leiden: Almenara, 2016, 420 p.*  
*Chayenne Orru Mubarack*

359 Antología de poesía cubana orientalista (Org. Idalia Morejón Arnaiz y Pacelli Dias Alves de Souza); São Paulo; Malha Fina Cartonera; 2018, 88 p.

*Yoandy Cabrera Ortega*

368 *Una suave, tierna línea de montañas azules. Nicolás Guillén y Haití.* Emilio Jorge Rodríguez. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2017, 362 p.

*Pacelli Dias Alves de Sousa*

#### VARIA

377 The savage dream of the word in action: *Veinte Años de Poesía Argentina (1940-1960)* by Francisco Urondo

*Marina Maggi*

396 A game between elderly women

*Liliana Patricia Marlés Valencia*

413 The interactive role of the reader of Mario Vargas Llosa's *La ciudad y los perros* (1963)

*Jesús Miguel Delgado Del Águila*

434 In order to reinterpret *Cien años de soledad* in the context of globalization

*Gabriel Cordeiro dos Santos Lima*

359 Antología de poesía cubana orientalista (Org. Idalia Morejón Arnaiz y Pacelli Dias Alves de Souza); São Paulo; Malha Fina Cartonera; 2018, 88p.

*Yoandy Cabrera Ortega*

368 *Una suave, tierna línea de montañas azules. Nicolás Guillén y Haití.* Emilio Jorge Rodríguez. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2017, 362 p..

*Pacelli Dias Alves de Sousa*

## VÁRIA

377 La Ensoñación Feroz de la Palabra en Acción: *Veinte Años de Poesía Argentina (1940-1960)* de Francisco Urondo

*Marina Maggi*

396 Juego de viejas

*Liliana Patricia Marlés Valencia*

413 Rol interactivo del lector de *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa

*Jesús Miguel Delgado Del Águila*

434 Para uma reinterpretação de *Cien años de soledad* no contexto da globalização

*Gabriel Cordeiro dos Santos Lima*



# PRESENTACIÓN

## PRESENTACIÓN

En su convocatoria para el presente número de la revista *Caracol*, el dossier “Estudios caribeños: ficciones y metáforas del presente” se propuso un acercamiento a las manifestaciones artísticas y literarias del Caribe, desde perspectivas tanto teóricas como críticas, poéticas, narrativas y documentales, con la finalidad de contribuir a la reflexión sobre el estado actual de la literatura de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana.

No quisimos limitarnos sólo a una colección de textos críticos sino también abrir el dossier a la publicación de textos de creación, como es el caso del fragmento de novela de Marta Aponte -*PR3 Aguirre*-, incluida en la entrevista de Julio Ramos que abre el dossier, y presenta el trabajo de la escritora, o también el relato de la performance que cruza texto e imagen en la colaboración de Elizabeth Robles -*Entre un trote en furor y un juego de X y 0*. En este sentido, cabe destacar lo valioso de haber contado con las colaboraciones de estas dos reconocidas escritoras puertorriqueñas.

Por su parte, Livia Santos de Souza se detiene en la relación entre literatura y diáspora producida durante las últimas décadas por escritores dominicanos residentes en Estados Unidos. Ya, desde una perspectiva biopolítica, Melania Ayelén Estévez Ballesteros se centra en la relación entre desastre y cuerpo en la novela dominicana *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana Hernández.

La novela, la poesía y el ensayo cubanos concentraron la atención crítica de estudiosos de diversas universidades latinoamericanas, europeas y norteamericanas, ya sea en la autoría de ensayos o reseñas críticas. Es

así que la argentina Denise León lee con sutileza y en “clave oblicua y paródica” la relación que establecen los sonetos y décimas de Severo Sarduy, en *Un testigo fugaz y disfrazado*, con la poesía mística española. Ya los ensayos críticos de Ignacio Iriarte, Vitor Kawakami e Irina Garbatzky toman por objeto las relaciones entre los intelectuales y el poder durante las últimas décadas, cuyos principales objetos y figuras son los escritores Jesús Díaz, Antonio José Ponte, Iván de la Nuez y Antonio Benítez Rojo y las revistas *Encuentro de la cultura cubana* y *Diápora(s)*, revistas, éstas, que fundaron nuevos proyectos de escritura poética, así como también nuevas perspectivas de lectura de la cultura cubana.

Guillermo Rosales es objeto del ensayo de Antonio Martínez Nodal y Carla Dameane Pereira de Souza, quienes se centran en *El juego de la viola*, su primera novela, en la que leen las relaciones entre la violencia familiar y social, y los vínculos con la biografía del autor. Guillermo Rosales vuelve como foco de interés en el artículo de Rodrigo Lopes de Barros, quien focaliza la relación entre *Boarding Home* y el documental catalán *Balseros*, dirigido por Carles Bosch y Josep Maria Domènech.

En su texto Nanne Timmer explora la relación entre realidad y ficción en los ensayos de Ana Lucía Portela en su libro *Con hambre y sin dinero* y se interroga por el lugar que ocupa el género ensayístico dentro de la poética de la escritora cubana.

El artículo de Christiane S. Batista presenta la cronología de las diversas ediciones de las *Notas de viaje* de Ernesto Che Guevara para poner en

evidencia cómo las mismas modificaron la lectura e interpretación del texto.

Tres reseñas cierran el dossier: Chayenne Orru Mubarak se detiene en *La hoja de mar* de Juan Carlos Quintero Herencia, en que destaca el cambio de perspectiva en el tratamiento del concepto de insularismo llevada a cabo por el puertorriqueño.

La antología de poesía cubana orientalista, *Caribe oriental*, es objeto de la reseña de Yoandy Cabrera, quien lee la amplitud y la representatividad del corpus seleccionado. Y *Una suave, tierna línea de montañas azules. Nicolás Guillén y Haití* de Emilio Jorge Rodríguez es el libro que concita la atención de la reseña de Pacelli Días, el que destaca la relevancia para la historiografía literaria de las Antillas de la estadía del poeta en Haití.

Este pequeño recuento sobre los artículos recibidos pone de manifiesto que, tal como la convocatoria proponía, en su diversidad las colaboraciones se centraron en las producciones contemporáneas de las Antillas Mayores. Los textos dejan ver como preocupaciones recurrentes los temas vinculados a migraciones, revistas, intelectuales, política y literatura y otros lenguajes, así como también un cambio de perspectiva en la lectura de la condición insular.

**Idalia Morejón Arnaiz**  
**Adriana Kanzepolsky**

DOSSIÊ

# *PR 3 Aguirre:* Entrevista a Marta Aponte Alsina

Julio Ramos

Recebido em: 11 de abril de 2019

Aceito em: 4 de maio de 2019

Julio Ramos (Río Piedras, Puerto Rico, 1957) ha escrito varios libros sobre cultura literaria y visual latinoamericana. Con Lizardo Herrera editó la antología *Drogas, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica* (2018); con Dylon Robbins editó el volumen colectivo *Guillén Landrián o el desconcierto fílmico* (2019). Ha realizado varios documentales o ensayos fílmicos, entre los que se destaca *Detroit's Rivera: The Labor of Public Art* (2017).

Contacto: ramosjuliox@gmail.com  
Puerto Rico

Marta Iris Aponte Alsina (Puerto Rico, 1945) es novelista, cuentista, ensayista y crítica literaria. Ha publicado ocho novelas: *Angélica furiosa* (1994), *El cuarto rey mago* (1996), *Vampiresas* (2004), *Sexto sueño* (2007), *El fantasma de las cosas* (2010), *Sobre mi cadáver* (2012), *Mr. Green* (2013) y *La muerte feliz de William Carlos Williams* (2015, 2017), además de varios libros de cuentos. En 2018 publicó *PR 3 Aguirre*, un libro que alterna entre lo documental y lo imaginativo.

Contacto: sofroniska@gmail.com  
Puerto Rico



NOTA INTRODUCTORIA

En esta entrevista, la destacada escritora puertorriqueña, Marta Aponte Alsina, reflexiona sobre el proceso de investigación y escritura de su reciente libro, *PR 3 Aguirre* (Cayey: Sopa de Letras, 2018). La entrevista, preparada para el número especial dedicado al Caribe de la revista *Caracol* (Universidad de São Paulo), fue elaborada a partir de varias conversaciones

y de un cuestionario fechado en diciembre de 2018. Pero las lúcidas respuestas de Marta rebasan cualquier marco informativo para ofrecernos, en cambio, una serie extraordinaria de núcleos ensayísticos que invitan a entrever el contexto polémico de este libro clave cuya aproximación a la destrucción de un mundo-de-vida presiona a repensar los límites de la literatura en Puerto Rico, las discusiones y formas de intervención que la potencian y renuevan.

Para darnos una mejor idea de la intensidad y el alcance de la escritura de *PR 3 Aguirre*, incluimos también en este número de *Caracol* el prólogo titulado “Paisajes en movimiento”. Ahí Marta traza las coordenadas de su escritura en un campo expandido de literatura documental que interroga

las transformaciones del paisaje y el entorno acarreadas por el surgimiento, colapso y relevos de la agroindustria azucarera en el litoral sur de la isla. En esta costa caribeña todavía se encuentran, próximos a las ruinas de la Central Aguirre, los últimos habitantes del *company town* del que fuera uno de los emporios azucareros principales de Puerto Rico y el Caribe, modernizado tras la ocupación y el cambio de soberanía en 1898. La imagen del litoral caribeño --enclave abierto al tránsito y ocupación de varios imperios, fugas cimarronas y contrabandos de todo tipo-- cobra un sentido particular en *PR 3 Aguirre* como instancia localizada de fuerzas globales, comprimidas en esa mínima encrucijada planetaria donde se superponen y se mezclan --como estratos geológicos del territorio-- los tiempos múltiples de una modernidad colonial en ruinas.



Cuarto de máquinas, Central Aguirre, 2017 (foto J. Ramos)

“Paisajes en movimiento” nos introduce a varios tonos y estrategias formales de una escritura que conjuga el relato de la experiencia y la interpretación cultural con la investigación de aspectos pocos frecuentados del archivo. La meticulosa investigación de materiales heterogéneos y conflictivos de la memoria no escatima la sorpresa, la perplejidad que produce el viaje de Marta Aponte Alsina a un territorio tan familiar para la autora y sus habitantes como profundamente alterado y degradado por diversas lógicas de extracción, explotación de la tierra y de los cuerpos. Por momentos, los registros del paisaje del litoral --el mismo de la infancia del gran poeta antillano, Luis Palés Matos-- adquieren incluso matices de un abandono distópico.

Algunxs lectores reconocerán en este ejercicio reflexivo de “no ficción” una crítica sagaz de las narrativas productivistas y desarrollistas que históricamente entramaron y demarcaron la modernidad colonial puertorriqueña en un horizonte experimental biopolítico. Lo que supone, a su vez, la crítica del tiempo acumulativo del progreso manifestada en términos afines a las discusiones actuales sobre el ecocidio en las economías planetarias del monocultivo agroindustrial, donde las derivas ontológicas que produce el laboratorio colonial dificultan incluso cualquier distinción elemental entre naturaleza y cultura o artificio. Tal como señala Marta en “Paisajes en movimiento”, la carretera PR 3 “ha sido arteria de industrias que fueron paradigmas de la modernidad tecnológica. Cuando Antonioni filmó *El desierto rojo*, la isla daba la bienvenida a la más sucia fuente de energía. Años después, cuando la Monsanto desplegó la bandera de

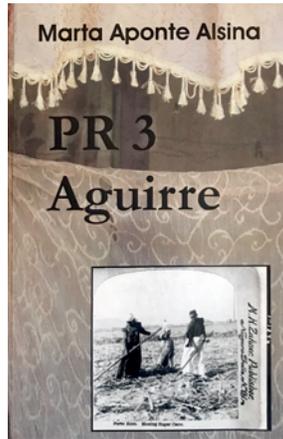
la revolución verde, instaló sus cultivos experimentales alrededor de ese tramo de carretera, como también lo hicieron industrias farmacéuticas, grandes complejos carcelarios y plantas generadoras de energía sucia, consumidoras de petróleo y de carbón”. De hecho, todavía hoy, a pocos pasos de las ruinas de la monumental central Aguirre, se erige una de las centrales termoeléctricas principales del país, a pocos pasos también de las comunidades que han sobrevivido en lo que queda del *company town*. El carbón que provee energía sucia a la termoeléctrica viene de una carbonera filial ubicada en un extremo de la misma ensenada donde se extienden todavía hoy las ruinas de los antiguos muelles de la Central. Las cenizas y la basura tóxica de la carbonera se transportan luego a los vertederos de Peñuelas, donde las protestas ciudadanas ambientalistas fueron recurrentes durante los años de preparación y escritura de *PR 3 Aguirre*. La cuestión de la energía excede ahí la cuestión específica del “jugo” necesario para la producción capitalista; se conjuga con una intensa reflexión poética sobre el agotamiento de los cuerpos y, asimismo, de una renovada potencia vital, sensorial e imaginativa que los mueve a la supervivencia.

*PR 3 Aguirre* es, a mi parecer, uno de los libros más complejos y fascinantes de Marta Aponte Alsina, cuya contundente obra de ficción y ensayística anterior (ver nota biográfica abajo), publicada a lo largo de las últimas tres décadas, la destacaba ya entre las voces decisivas de la literatura caribeña contemporánea. La complejidad de este libro que desborda los límites de los géneros y las clasificaciones literarias e historiográficas habituales tiene probablemente menos que ver con un efecto de “estilo” que con las

operaciones discontinuas y por momentos fragmentarias de una escritura que conjura el trauma histórico en sus dimensiones subjetivas y colectivas. Ante la urgencia y el reto de ese conjuro, Aponte Alsina cruza con desenfado las fronteras entre la literatura documental y la ficción, sin rendir pleitesía a las clasificaciones normativas ni los protocolos disciplinarios. En cambio, su escritura despliega la creación de formas tan alertas a la inminencia del desastre como a los diversos modos de resistencia o intervención. Lejos de cualquier reducción “presentista” las formas de la emergencia (en el doble sentido de la palabra) provienen de confabulaciones alternativas de la memoria. En ese sentido, a la escritura de *PR 3 Aguirre* la anima la conmoción político-afectiva producida por un cambio de percepción inseparable de la reinención personal y colectiva. La anima también una pregunta clave sobre cómo se crean modos de narrar la experiencia en una época de desgaste profundo de las formas reconocidas.

Aunque la investigación y la mayor parte de la escritura de *PR 3 Aguirre* antecedieron los huracanes Irma y María en septiembre de 2017, su autora terminó el libro unos meses después de aquellos dos desastres naturales consecutivos. Pero el peligro al que apunta la escritura de *PR 3 Aguirre* --la catástrofe mayor que amenaza su entorno-- es de larga duración, y toca, por momentos, el corazón mismo de la vida entre las ruinas y la reconversión del capitalismo contemporáneo.

ENTREVISTA



**Entrevistador:** *PR 3 Aguirre* recorre una zona específica de Puerto Rico, unos 9 kilómetros entre Salinas y Guayama, al sur de la isla, donde se encuentran las ruinas de la Central Aguirre. ¿Qué significa para ti esta zona del país, sus tiempos múltiples y encrucijadas?

**Marta Aponte:** Gracias, Julio. Como sabes, las impresiones personales tienen orígenes remotos, así que permíteme unos apuntes de geografía histórica. El territorio de Puerto Rico es un archipiélago de más de 140 cayos, islotes, islas y atolones. Por diseño del imperio español la isla grande se dividió en dos partidos: Puerto Rico y San Germán. En el primero se estableció la capital, San Juan, ciudad murada construida en una isleta frente al Océano Atlántico. San Juan se nutría del comercio con “la isla”, pero obedecía al control militar y eclesiástico y a los trámites

imperiales. El litoral del Sur, costa del mar Caribe, se dividió por razones administrativas entre ambos partidos. Fue un litoral abierto a visitantes indeseables para el Estado imperial, y ese estigma se nota todavía en algunas relaciones históricas descritas en el siglo XX que consignan con pavor las incursiones en el territorio de piratas, aventureros, indios caribes, cimarrones, contrabandistas. Dejando a un lado los discursos del miedo a los invasores del otro Caribe, el de los imperios enemigos, la zona entre Salinas y Guayama era propicia para intercambios. Cuando Iñigo Abbad y Lasierra recorrió la isla en 1762, describió el pueblo de Guayama, la riqueza de sus bosques y el próspero comercio con “las islas”. En aquel tiempo, a pesar de la política mercantilista, la isla se relacionaba tanto con el archipiélago Caribe como con la ciudad murada. Es decir, el litoral sureño era un hervidero de actividades de reciprocidad, en el antiguo comercio conocido como contrabando, y que no solo consistía en mercancías inertes sino, además, en la trata de humanos. Ese intercambio de mercancías es inseparable del roce cultural, en una escala de amplitud difícil de concebir, pues ya no existe.

En resumen, tanto el interior montañoso como el litoral, dependían de un comercio ilícito muy extendido, y del trabajo de migrantes de las grandes y pequeñas Antillas. Eran trashumantes que viajaban en época de zafra y regresaban a sus islas, pero algunos se quedaban aquí y dejaron descendientes. En el barrio de Jobos, en Guayama, había mujeres entendidas en el ritual del baile de bomba, y entre ellas hablaban “en francés”. Todavía las recuerda algún nieto, ya mayor. ¿De dónde provenían? ¿De Haití, o

de Martinica y Guadalupe, como la abuela materna de William Carlos Williams?

Ese litoral alejado de la plaza fuerte acogió riquísimas vivencias de conexiones con la región caribeña, que a su vez es una de las más conectadas con las culturas del mundo. Porque la fundación de economías coloniales de plantación impulsó el despegue del capitalismo y se nutrió de humanos y de seres vivos de todos los continentes. Esa experiencia que consta en algunos documentos o tal vez en alguna memoria personal ha sido extirpada, mutilada por la particular forma del colonialismo en Puerto Rico, que consiste en buena medida en el control absoluto de los accesos y salidas, en el confinamiento de seres humanos al interior de fronteras controladas. Un aspecto de la pedagogía colonial es la negación no solo del entorno exterior sino de los mecanismos que determinan la percepción del lugar donde se vive (desde el misterio de aquellos ataques de cimarrones y piratas y el estigma del comercio de supervivencia hasta la noción propagandística de “isla ciudad y continente” que formuló un gobernador).

La privación de una memoria; la escisión entre lo que se vive y se piensa y el entorno material plantean un desajuste alucinante, y ante las crisis que esa situación provoca, incluso el auto desprecio. Repito a Glissant, que se refería a la experiencia del departamento francés de Martinica: estamos destinados a vivir una relación inestable con nuestra propia realidad.

Ante esa sensación de una isla inmovilizada en nociones que no cuadran entre sí, donde “casi no se puede respirar” para citar del final de un cuento de Rosario Ferré (“Jardín de polvo”) a mí me ha movido el proyecto de

una literatura de conexiones: trazar rutas de escape e intercambio, de afuera hacia adentro y desde la isla hacia las afueras. Sin embargo, no hasta la ruptura total, sino como un cometa cuyo hilo, o si quieres cordón umbilical, sigue ahí, para que entre las redes de esos caminos haya repiques, resonancias, correspondencias. La PR 3 es uno de esos caminos materiales que a poco que se lea abre sus salidas.

**Entrevistador:** La mayor parte de la escritura de *PR 3 Aguirre* antecede al huracán María que azota la isla en septiembre de 2017, aunque el libro incluye algunas referencias al desastre. Su recorrido está puntualizado por un sentido generalizado de catástrofe y colapso. ¿Cómo impactó el huracán la escritura del libro? ¿Y el contexto más general de la Isla?

**Marta Aponte:** Los efectos del huracán, las pérdidas humanas y materiales, los largos meses sin energía eléctrica, nos instalaron brutalmente en la realidad de la carencia: de salud, de alimentos, de viviendas seguras, de poder. Lo más inquietante en lo que toca al libro fue la impresión de que la desaparición de su referente, un poblado en ruinas, le quitaría peso. Porque hay algo en ese libro que se alimenta de una conexión material. Intentaré explicarme con un ejemplo ingenuo. Si desapareciera la catedral Notre Dame, todavía podría leerse la novela de Hugo. Abundan las referencias bibliográficas, las imágenes. La historia de París y del monumento, sobre todo, está fijada como lugar de la memoria, incluso en la cultura popular vía Disney. Pero la desaparición de espacios reales escritos en una isla colonia pobre y plaza fuerte donde la educación es con frecuencia un repertorio

de vacíos; donde los archivos son frágiles y la memoria traumatizada se reprime, y cuya existencia misma como país se desecha; cuyos habitantes no tienen conciencia de que somos presos, y cuyos espacios se encuentran documentados en lugares vulnerables, y que fuera de algunos especialistas en el mundo y de los archivos de la marina o del FBI no existen en la sensibilidad de los lectores, esa pérdida del punto de anclaje del texto lo hubiera convertido en un souvenir para nostálgicos .

Sin contextos culturales conocidos en la isla y fuera de la isla hemos sido tachados. O invisibilizados. Lo que decimos no se escucha, lo que somos o fuimos no se registra. La literatura, las artes, se encargan de esos registros. El sur de Estados Unidos como condensación de formas no sería sin Faulkner o Carson McCullers, Eudora Welty y Toni Morrison, y todos sus afluentes en las artes populares como el cine, la música. Un novelista del sur se instala en un imaginario del sur. Sin pretender que sea ese el caso de otras autoras, de otros autores, pienso que el imaginario de Puerto Rico es preciso recuperarlo a diario, congregarlo, concebirlo, registrarlo, difundirlo, perderlo y volver a empezar.

Se dice que el huracán reveló las entrañas ocultas del dominio colonial. También demostró lo que un pueblo puede hacer para no dejarse morir, pero a la postre se acentuaron las amarras de la dependencia, de la corrupción, del temor a la libertad. En ese imaginario se enfrentan echando chispas las posiciones ideológicas más dispares; las polémicas más pueriles. Desde quienes repudian cualquier noción de identidad territorial, hasta los que desde diversos puntos de vista se sitúan en los lugares comunes

de la nacionalidad. En un ambiente tan fragmentado es difícil vislumbrar una evolución democrática, popular, mediante transacciones políticas que siempre son imperfectas. Esas transacciones políticas, que ocurrirán de todas maneras, quedarán en manos de una élite, y quizás servirán para paliar los efectos de “the bankrupt island”, pero no para la independencia. Por lo pronto seguirán prevaleciendo la economía del narco, algunas dádivas menores, la violencia brutal por razones de género.

**Entrevistador:** Conversemos sobre las dimensiones experimentales del poder en esa misma zona de Aguirre, su relación con la metáfora (y ordenamiento) de Puerto Rico como “laboratorio colonial” y los efectos políticos --y también literarios-- de ese régimen de poder

**Marta Aponte:** No hay espacio que no haya sido peinado por exploradores en todas las disciplinas en busca de ejemplares para sus colecciones y laboratorios. En tiempos de España fueron las expediciones botánicas, desde Ledrú hasta Sintenis, por ejemplo. No eran botánicos aficionados, sino comisionados por los gobiernos o empresarios de sus naciones.

En cuanto al uso experimental del archipiélago por los Estados Unidos, el registro es inagotable. Acaba de publicarse un libro de la oceanógrafa Naomi Oreskes, que revela que la Marina de Estados Unidos ha realizado estudios oceanográficos en las aguas territoriales del oeste de Puerto Rico durante años. Mantenerlos en secreto atrasó las investigaciones sobre placas tectónicas.

En la fundación de la Escuela de Medicina Tropical, asociada con Columbia University, tuvo una parte la Fundación Rockefeller, que luego se trasladó a Brasil. Se han estudiado las relaciones de la Fundación Rockefeller con figuras cuestionables, entre ellos el médico Cornelius Rhoads, denunciado por sus experimentos siniestros con células cancerosas y parásitos.

Notorio es el aparato de saberes de la eugenesia, asociado al neomaltusianismo y las técnicas de control de natalidad. Se ha constatado una relación estrecha entre algunas activistas feministas de la primera generación, que apoyaban el control de la natalidad sin desprenderse de mitos del pensamiento eugenésico. Hay toda una biblioteca sobre las experimentaciones con la píldora anticonceptiva. La relación entre los experimentos y el movimiento pro control de la natalidad, cuya figura central fue Margaret Sanger, plantea un problema político y ético. Si bien el control de la natalidad ha sido un instrumento de liberación y de planificación familiar, no fueron del todo limpios sus procesos experimentales, para no hablar del gran número de esterilizaciones forzosas, así consideradas porque se realizaron sin explicar los efectos del procedimiento, (consentimientos no informados y ocultamiento de consecuencias y riesgos).

Margaret Sanger encauzó las pruebas realizadas por Gregory Pinkus con la Enovid en Puerto Rico, que contaron con el auspicio de la millonaria Katherine McCormick. A McCormick, que inspiró una novela de TC Boyle, se le atribuye la frase: “necesitamos una jaula de hembras que ovulen” (a cage of ovulating females.) Solo falta añadir la carcajada del

científico siniestro. Es importante saber que en Estados Unidos también se condujeron experimentos con contraceptivos en regiones aisladas y estigmatizadas, como las Sierras Apalaches.

A lo largo del litoral de la PR 3, Jesse Fewkes y Samuel Lothrop realizaron excavaciones arqueológicas. Las piezas tomadas por Fewkes fueron a dar a las colecciones del Smithsonian y las de Lothrop a Harvard University. Fewkes publicó *Aborígenes of Porto Rico and Neighboring Islands*. De modo que en la región se redondearon las especulaciones de los arqueólogos sobre el mundo precolombino antillano.

En cuanto a Aguirre, el poblado de compañía fue un experimento social controlado, o modelado conforme a un patrón segregacionista, como si el diseño fuera un *spillover* del ordenamiento del laboratorio. Hay alguna relación entre el diseño del laboratorio y el diseño fordista de la fábrica, supongo.



Central Aguirre, 2017 (foto Julio Ramos)

Lo más pertinente, tratándose de un emporio agrícola, fueron, y siguen siendo, los experimentos con un factor de producción: la tierra. Es curioso que hacia 1930, según informes de la compañía, una entidad llamada Nealco se asoció con Luce and Co. La Nealco compraba mieles de Aguirre para fabricar alcohol. Posteriormente La Monsanto adquirió Nealco y continuó su asociación con Luce and Company, la compañía propietaria de Aguirre. Monsanto fabricaba el plaguicida pentaclorofenol, que ha sido prohibido en diversos países por sus efectos carcinógenos. Ese plaguicida se usó en las tierras de Aguirre. En fin, la Monsanto ha estado presente en el litoral de la PR3 desde su fundación como productora de materiales tóxicos hasta las semilleras actuales. También se experimentaba con variedades de especies de caña más productivas. Por otra parte, el Departamento de Defensa de Estados Unidos ha hecho públicos experimentos con yerbicidas en otras regiones de la isla, desde el Naled hasta el agente naranja.

Como si fuera posible tolerarlo todo, en los años cincuenta y en consonancia con el furor de la fundación de una nueva forma de relación política, se definió el Estado Libre Asociado como un experimento en la relación de dignidad entre dos países, que serviría de emisario y puente entre el norte y el sur (todo esto se desprende de los discursos de época). Es decir, además de laboratorio de experimentos en las ciencias naturales la isla ha sido un campo de experimentación social. La isla se anunciaba como vitrina de la democracia en las Américas. Acá convergían, bajo el llamado Punto Cuarto, estudiantes de países de África y América Latina.

En la guerra ideológica contra el comunismo y el nacionalismo el modelo de desarrollo económico del Estado Libre Asociado se proyectó como una utopía del modernismo industrial. En las administraciones coloniales desde mediados de siglo no ha faltado nunca la idea del sector de punta, que generara un magno efecto multiplicador sobre los demás sectores y sobre el consumo, indicador del bienestar personal. Así se presentaba la industria petroquímica, la fascinación con el plástico que caracterizó la estética de los años cincuenta y dejó ruinas en el litoral del sur.

Habría que sumar la instalación de la industria farmacéutica, casi como metáfora perfecta de la isla laboratorio. Y los efectos contaminantes permanentes que se conocen como *super funds*. Por suerte las luchas de las comunidades del entorno de Aguirre impidieron catástrofes ambientales mayores, como la instalación de una planta de energía nuclear.

No sé si las maniobras militares contra Vieques y Culebra cuentan como pruebas controladas. Lo cierto es que ese aspecto de las investigaciones subsidiadas por las fuerzas armadas de Estados Unidos es innegable, como si el acopio de información y la experimentación fueran inseparables de la violencia del militarismo.

Todo esto suena a material para una serie de novelas distópicas y en cierto sentido lo es. Pero en la isla estas visiones que oscilan entre lo incómodo y lo atroz, entre lo obscuro y lo macabro, no suelen ser interesantes ni verosímiles para la población. O tal vez se expresan en leyendas urbanas y rurales de inspiración popular. Sí ha habido respuestas en la literatura, en alguna obra de teatro de Ramos Perea, en mi propia novela *Sexto sueño*,

donde figura de Nathan Leopold, el asesino experimentador, se somete a una especie de exorcismo narrativo. Si se lee la copiosa producción de ciencia ficción a la luz de estos incidentes históricos, esa literatura también replica y exorciza atrocidades. Destaco algunos nombres: José Liboy, Rafael Acevedo, Juan Carlos Quiñones, Juan Carlos López.

**Entrevistador:** *PR3* mezcla formas, registros, voces y tonos. Al escribirlo, ¿cuáles fueron los retos de su estructura combinatoria y por momentos fragmentaria?

**Marta Aponte:** Partí de una figura lineal: la carretera. Esa línea se puede recorrer en al menos dos direcciones, además de las vías que la cruzan o se cruzan en ella. La trama se detuvo en Aguirre como nódulo central, pero la escala amplia, inclusiva, no desapareció del todo. Interpretando esa cartografía conforme a la lógica de la distribución espacial de una economía capitalista colonial, el poblado de Aguirre fue un centro o polo de extracción y sus alrededores, hasta Guayama, Salinas y más allá, la periferia dependiente. En el libro quedan residuos de los espacios circundantes, que en la región se conocen todavía como “el batey de Aguirre”. Entre ellos están las entrevistas a personajes que marcan lugares en el mapa lineal de la carretera y se evoca la presencia de la bomba en el barrio de Jobos, uno de los más contaminados ambientalmente y a la vez más ricos en memorias. De esa variedad de escalas a lo largo de la carretera surge la diversidad de formas, registros, tonos.

El poblado moderno se fundó en 1899, poco después de la invasión de Puerto Rico por Estados Unidos y se cerró como centro productivo en 1990. Me interesaron las prácticas culturales y el diseño estético y moral que impulsaron la fundación del poblado. Ese poblado ocupó un espacio donde ya había comunidades fundadas como satélites de una cultura de corte esclavista, y también productoras de ajustes a la esclavitud y el trabajo forzoso, de medicina popular, de violencia, ensalmos, rituales, música, cuentos. Una historia antigua, además, incluso anterior a los movimientos poblacionales del siglo XIX.

Las dos tramas: la de los especuladores estadounidenses y la isla que encontraron, (esa isla que para ellos era incomprensible, lamentable, y que urgía rescatar de las enfermedades y la barbarie) no las concebí en principio como temas de investigación y escritura sucesivos. Las fui construyendo a la par y azarosamente, a medida que lograba concertar los contactos para las entrevistas o daba con una fuente de archivo. A medias de la escritura de un capítulo sobre Alice Bacon pasaba a una entrevista con doña Rosita Ramos, la historiadora popular de Aguirre. Se cruzaba el tiempo de la escritura de la primera parte con el espacio de los sobrevivientes memoriosos. Al cabo se trataba de aprovechar el espacio del libro como archivo: un objeto útil para juntar diversos niveles de la experiencia (de nuevo Glissant) que de otra manera no hubieran coincidido en un solo lugar.

La lectura y corrección son tan importantes como el primer trazo. Los borradores son solo libretas de apuntes que nacen de la urgencia de escribir para leer lo que deseamos leer. Luego viene la necesidad de síntesis, el ajuste

entre las partes, el hilván final. Me pareció que los fragmentos tendían a sugerir una figura, una forma, dos secciones contrastantes: Estados Unidos, en una de sus formaciones poderosas, natales, la formación cultural Boston; y las islas, así en plural, con tal de no perder la noción de archipiélago, conexiones y desplazamientos.

Cuando releí lo que llevaba escrito de la primera sección, se me ocurrió la figura, la categoría unificadora de los capítulos sobre los fundadores de Aguirre: eran comparables a una galería de retratos romanos, frontales. Y creo que esa es la figura dominante, el gesto pictórico, la fijeza de la imagen posada, donde incluso se instala el capítulo sobre la pintura de Turner y su viaje trasatlántico, el mismo que emprendían las naves negreras. La pintura de Turner es la conmemoración de una matanza, y no deja de ser inquietante que se ubicara como ejemplo de alta cultura en residencias burguesas y luego en el archivo de imágenes de la ciudad, el Boston Museum of Fine Arts.

Que la segunda parte, “Las islas”, sea más fragmentaria refleja la distancia entre las sociedades de referencia, como sobresale en un plano del poblado de Aguirre la proximidad de dos sectores contiguos, pero segregados. Nada más distante (en cuanto a puntos de mira, fantasmas, relaciones con la naturaleza, relatos fundacionales) que la casa grande de Aguirre vs. los bohíos circundantes hacia las primeras décadas del siglo XX y, más tarde, las casitas del sector obrero puertorriqueño de Aguirre. Según Glissant, las culturas occidentales nacionales tienen historias escritas, sólidas, cerradas, conforme a una filosofía totalitaria de la historia; en nuestro caso de colonias

caribeñas, la conciencia histórica no ha podido depositarse gradualmente, como un sedimento firme. Más bien se debate en contextos de “choques, contracciones, negaciones dolorosas”. (*Discurso antillano*).

La historia “llena”, cerrada, escrita y tapiada de las familias bostonianas, sus relatos y leyendas fundacionales de Nueva Inglaterra, poco tienen que ver con las complejas dinámicas de ese país, pero se guardan en la tradición de muchas maneras y no han desaparecido del discurso público: cuando se habla de la constitución, por ejemplo y de los “founding fathers”. En Puerto Rico fueron colonizadores de paso, que nunca abandonan la casa grande imaginaria de su cultura.

En contraste, la historia nuestra, la del lado de acá, se mueve en la reescritura constante, con el instinto humano de contar y la esperanza de que alguien prosiga el cuento. Así es el rastro de los pueblos que dejan atrás sus mundos, casi siempre a la fuerza, como los esclavos y los pobres.



De ese amontonamiento de fragmentos como técnica adecuada para exponer una realidad dispersa brota una invitación al baile. En principio, esa segunda parte podría ser enorme si se le añadieran todas las respuestas que las presentaciones del libro han evocado. Se me acerca la gente para hablarme de sus familias. Lectoras como Áurea Sotomayor y Elizabeth Magaly Robles han escrito apostillas que podrían ser otros relatos, otros capítulos del libro.

Quizás esas respuestas reconocen las voces de un lugar que a lo largo de más de un siglo condensó riquezas, pobreza, olvidos y memorias. Esos relatos desaparecieron de la memoria de los bostonianos precisamente porque tienen archivos materiales donde consagran las huellas de sus memorias. Es paradójico. Quien funda el archivo y lo divulga ahora por medios electrónicos se libera de la memoria. Porque tienen archivos e historias que fijan, endurecen y ocupan el vago e impreciso lugar de la memoria. La única ventaja nuestra, de no tenerlos, es dolorosa, circular: la eterna obsesión con el cuento, con el relato, presente en investigadores populares, como la investigadora Melanie Maldonado, como el grupo Umoja, estudiosos de los orígenes y la evolución del género musical de la bomba.

Creo que la misma tormenta, la ansiedad de la pérdida, detuvo la escritura de un libro que realmente no tiene punto final.

**Entrevistador:** En ese sentido, tal vez no sea nada casual que la novela del poeta Luis Palés Matos, *Litoral*, se ubicara también en la costa de

Guayama...*Litoral* se menciona varias veces en tu libro. ¿Fue relevante en tu proceso creativo?

**Marta Aponte:** Palés no dejó una obra numerosa, pero creo que es el autor de su generación que mejor resiste una relectura conforme a esquemas ideológicos actuales. Sobresalen sus primeros artículos y entrevistas, cuando figuraba como un joven vanguardista. Sus notas de prensa sobre la literatura antillana y su pensamiento regionalista, que recuerda la aspiración a una federación antillana, se liberan, hasta cierto punto, del cerrado provincianismo hispanófilo de sus contemporáneos. Si para ellos el mestizaje era la explicación de la debilidad de un pueblo que no cuajó una identidad nacional, Palés propuso lo contrario en su aproximación a la cuestión cultural

*Litoral* debería leerse como la novela caribeña que es (de un Caribe amplio y no solo insularista) un relato de aprendizaje que dramatiza la tragedia del habitante de una colonia pobre y explotada, salvado a medias por una imaginación que no arruinaron ni el rencor ni la aplastante sensación de insuficiencia. La angustia claustrofóbica de la colonia empobrecida, del pueblo pequeño, es una nota dominante, pero la novela recoge voces de las comunidades negras de la infancia de Palés, apenas a una década de la invasión del 1898, y el capítulo sobre el baquiné es, creo, una referencia. Palés no se libera de la impronta del colonialismo, ni de las nociones al uso en su tiempo sobre atributos raciales, pero es innegable que optó por mirar con empatía, aunque no siempre comprendiera.

Lo anterior significa que en esa región de Aguirre nació y se formó uno de los poetas mayores del Caribe, y que en su trabajo se cuajó una materialidad relativa a esa geografía. En el Caribe las labores de las y los poetas y autores son quizás el equivalente silvestre de las labores de los historiadores institucionales de las metrópolis: apalabrar, revelar, dejar en la página un registro de la memoria.

**Julio:** ¿Cómo ves ahora tu paso a las formas de la no ficción y al trabajo tan cuidadoso de investigación que implica este libro, su desafío de las clasificaciones y los géneros normativos? ¿Cómo piensas la relación entre la ficción y las formas documentales de tu trabajo? En ese sentido, también es significativo el recurso fotográfico en tu narrativa expansiva.

**Marta Aponte:** Esas formas en contrapunto entre imaginación y trabajo de archivo, no son raras. Aunque no muestren sus fisuras y todo pase por ficción, sí remiten a una tradición literaria de los comienzos de la modernidad. Pienso en la novela histórica, que aquí en Puerto Rico dio sus frutos en Tapia, en la leyenda *La palma del Cacique*, en *La antigua Sirena*. *Sirena* incluye notas al calce del autor, donde da cuenta de las fuentes bibliográficas del relato veneciano. Pienso, ya más cercano en el tiempo, en varios libros de Max Sebald, entre ellos el que quizás se asemeja más al punto de partida de *PR 3 Aguirre: Los anillos de Saturno*, donde confluyen relatos de un viaje a lo largo del litoral oriental de Inglaterra, que de pronto se transforman en alucinaciones y escapan hacia la ficción, además de fugarse del territorio de origen y tender redes hacia América del Sur, Asia y África.

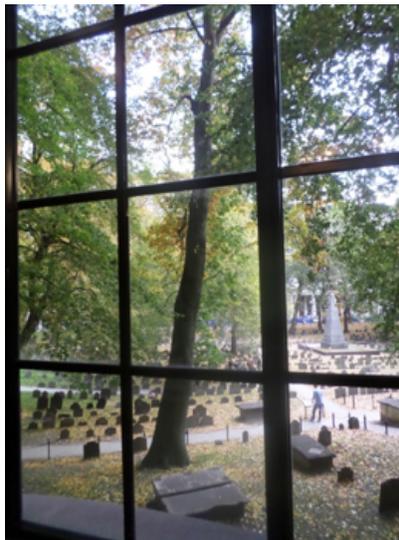
Las fotografías de los libros de Sebald son expresiones distorsionadas de espacios sensibles apropiados por una mirada otra. Como ha visto Barbara Hui, una de sus críticas, en *Los anillos* Sebald ilustra una visión espacial de la historia, y muestra cómo la particularidad de lo local se ha determinado, en buena medida, por fenómenos globales.

También me parece difícil, tal vez inútil, intentar un deslinde entre ficción y documento en el hermoso libro *Danubio*, de Claudio Magris. O en las crónicas libres de Bruce Chatwin, donde se borran los límites de los géneros literarios y se pasa a un territorio delineado por mitos que al ser filtrados por la imaginación del cronista sueltan las amarras y emprenden una andadura distinta. No quiero decir que mi libro esté a la altura (o a la holgura) de esos autores. En sus acercamientos al acto de escribir disfrutaron de una relativa fijeza en sus tradiciones culturales e identidades que de algún modo pusieron en entredicho. Pudieron darse el lujo de alterar e incluso destruir lo que les pertenecía como legado del hombre blanco europeo, una seguridad de miras que jamás podría yo tener.

**Entrevistador:** Al mismo tiempo, el libro potencia el acto de la fabulación, aunque afuera de los marcos reconocibles (o institucionales) de la novela. Podríamos tomar, por ejemplo, la aparición de Henry James o, en otro registro, tu reflexión clave sobre el cuadro de Turner, *Slave Ship*, sobre la barbarie de la belleza, sus violentadas condiciones materiales, así como los magníficos relatos al final del libro de las personas que todavía

viven en la zona, María, la del Museo del Pelo, o Benjamín, el coleccionista de bicicletas.

**Marta Aponte:** A propósito de marcos reconocibles o institucionales, para mí Boston (quizás porque nunca viví allí) es pura literatura, la ciudad letrada por antonomasia del siglo XIX estadounidense. La ciudad letrada de Nueva Inglaterra. Incluso Melville, sus novelas marítimas, remiten a la industria ballenera, a la fascinación del mar, que forma parte del imaginario de Massachusetts. Como Henry James es un autor muy querido, me dejé llevar por las memorias de la madre de Alice Bacon Lothrop (la señora menciona un encuentro con el padre del novelista) y por la lectura de *The Bostonians* una de las novelas “menores” de James, que vivió parte de su infancia en Boston y está enterrado en Cambridge.



No es una casualidad que James haya sido miembro de la Liga Antiimperialista, posiblemente del lado conservador, de quienes temían al imperialismo como mal moral, contaminante de la democracia. Imaginar una crónica puertorriqueña a la manera de una escritura fantasmal, no es tan descabellado, puesto que a James le faltó poco para pisar la isla. En 1904 publicó un libro de viajes, crónicas de una especie de gira coordinada por sus editores. Llegó a los umbrales del Caribe, a Florida. Y, de nuevo, no deja de parecerme plausible, muy a la burundanga puertorriqueña, que coincidan en un mismo volumen las crónicas sobre artistas locales con una alucinación ficticia de James en Aguirre. Como referencia anterior de James en la literatura nacional está el libro de Nilita Vientós.

Otro capítulo imaginado cuenta una excursión de los americanos a Punta Pozuelo. Además, el capítulo que recrea un encuentro con las damas de Boston para presentarles el proyecto de las labores de aguja parte de unos hechos, pero se narra como una escena de novela. En los archivos del Boston Evening Transcript (el periódico “de record” de una sociedad aburrida, si recuerdas el poema de TS Eliot) encontré referencias a una reunión donde dos de los bostonianos de Aguirre, Alice Bacon y William Sturgis Hooper Lothrop, su esposo, expusieron las penurias de la isla a unas filántropas bostonianas. De ahí a integrar el proyecto de la empresa de la madre de Alice, que compraba y revendía trabajos en aguja hechos por puertorriqueñas (empresa que también describe en sus memorias) había una puerta abierta.

Me interesa una literatura de conexiones, un trazado de redes, y eso intenté en este libro. Esas redes fueron formadas por el movimiento del capital y por el movimiento de seres humanos. Son infinitas. Es posible desempolvarlas (o secarlas) y contarlas. Pienso en la figura del hijo de William Sturgis Hooper Lothrop, el arqueólogo. Samuel Kirkland Lothrop. Se ha documentado que fue espía de las fuerzas armadas de Estados Unidos en diversos países de América latina desde la primera guerra mundial.

El hallazgo de la procedencia de *Slave Ship* fue un regalo inesperado. Rodeé la investigación sobre el primer propietario del cuadro, John Ruskin, y sobre la ruta del objeto hacia Boston de atmósferas plausibles, como el espacio de la casa donde pasó parte de su vida William Sturgis Hooper Lothrop. William vendió la pintura al Boston Museum of Fine Arts. La asociación del producto de la venta con el capital invertido para fundar el poblado de Aguirre es inevitable.

**Entrevistador:** La primera parte de *PR 3 Aguirre*, titulada “Boston”, moviliza un amplio archivo colonial ligado al mundo del capital azucarero en la encrucijada global del Caribe. Ese archivo está organizado a partir del modelo de las genealogías familiares. Tu inmersión en ese archivo nos transporta a Boston, de donde provienen varias de las familias que se instalan en Aguirre después de 1898, de ellas surge la figura central de Alice Bacon Lothrop... ¿Qué te atrajo de las genealogías de las familias poderosas como modo de organizar la narrativa en la primera parte de tu libro?

**Marta Aponte:** Me atrajo la particular construcción de la historia de una ciudad a través de personajes secundarios de su mitología fundacional, en una inmensa cantidad de libros, imágenes, objetos de uso cotidiano y archivos; construcción que permite calibrar el peso de uno de los linajes invasores del Caribe y de América Latina, donde se fundaron en topografías como Aguirre núcleos organizados que emanan de ese lugar otro, que a primera vista no tiene que ver con las islas, pero que, no obstante su aparente extranjería, nos determinó. Se trata de una cultura letrada conservadora, de raíz puritana, en contraste con la cultura esclavista del sur estadounidense; una cultura fundadora de genealogías y archivos. Me interesó que una clase dominante acumuladora de dinero con la trata esclavista, con la trata del opio, haya intentado un poco cuadrar sus deudas con el puritanismo de los fundadores y con la visión de una ciudad de banqueros frugales, mediante la fundación del archivo del Boston Athenaeum. Que hayan sido algunos antepasados de estas familias los auspiciadores y discípulos de Harvard, una universidad que se fundó para formar eclesiásticos y líderes cívicos y que luego fue sede de experimentos denunciados por la posteridad, como la trata esclavista, como ciertos experimentos eugenésicos. Que con esa ciudad se relacionaran coleccionistas de obras de arte, de artefactos arqueológicos, de documentos; todo eso forma un magnífico tapiz apropiable. Los fundadores bostonianos de Aguirre y sus familias eran figuras de ese mundo que la isla debió conocer por conducto de ellos, pero que apenas conoce, porque la intervención colonialista borra sus huellas.

**Entrevistador:** ¿Por qué Alice? ¿Tiene antecedentes Alice en tus ficciones o ensayos anteriores? Entre otras cosas, Alice es una figura dislocada, trasplantada: parece ser una figura más afín a las literaturas anglo- y francófonas sobre la ocupación de “ultra-mar” que a la puertorriqueña... Coméntanos un poco más sobre el lugar de *PR 3* en la encrucijada colonial-imperial caribeña. Algo que me intriga de Alice tiene que ver con su lugar entre mundos, su “pertenencia” problemática como mujer norteamericana blanca en Puerto Rico...lo que también me recuerda otros personajes tuyos, incluso la madre de Williams, Helena, aunque en un sentido inverso: como mujer puertorriqueña desplazada en NJ.

**Marta Aponte:** Alice Bacon Lothrop fue la esposa de William Sturgis Hooper Lothrop, uno de los socios fundadores del company town en 1899. Primero fue su retrato, pintado por Frank Benson Weston un retratista muy afín a John Singer Sargent, el retratista por excelencia de la casta. Luego me llamó la atención la tragedia de la muerte del marido, la figura de la viuda joven. Fui allegando datos. Veo la relación de Alice con una empresa colonizadora, pero no directamente, como en el caso del marido banquero y demás socios fundadores del poblado de compañía, sino en una empresa paralela, la filantropía, que apoyaba la visión empresarial del marido y sus socios, pero no se limitaba a ella, pues ocurre en un plano de acercamiento entre mujeres. Como escribí antes, es auténtica (o se documentó) la anécdota de la visita de Alice Bacon y su esposo a una reunión de señoras bostonianas para invitarlas a sumarse a la gestión filantrópica de una organización llamada Puerto Rico Philanthropic Society.



Casa de administradores altos en el “company town” de Aguirre a comienzos de siglo XX.

En una primera versión, más amplia, dediqué más tiempo a Alice y a su pareja, al matrimonio y la sexualidad. Alice como un ejemplar de su raza y clase, porque algo de eso había, tan normativo era el alcance de la eugenesia: las “blood lines”, las genealogías, y la inclusión de Alice en el libro azul, donde consta que descende de un viajero del Mayflower. La mujer de su casta se concebía como un animal fino. Su destino era la reproducción de “la raza”. En esos cálculos no se daba importancia al incesto, al “in breeding”.

La Alice de Aguirre, con sus prejuicios y temores, se sitúa con familiaridad en busca de una comunicación que supere antagonismos. Para mí los personajes son seres distantes de la autora, disidentes de la autora que voy siendo. De la figura femenina en obras como las de Louisa May Alcott, que vivió en Concord, o de los personajes femeninos del mismo James,

se deriva un tipo de mujer de carácter que leo con simpatía. Luego, ya entre siglos, “la mujer de las mejores clases” se enfrenta a los estímulos del primer feminismo, si bien, a pesar de que al presente nos parezca una contradicción, aquel feminismo mantuviera algunos atributos de clase y “raza”.

Sí tiene antecedentes Alice en un cuento que publiqué en 1999: “Casa negra”. “Casa negra” se inspira en un magnífico álbum de fotos tomadas por Grace Hartzell, hija de Charles Hartzell, secretario de la Gobernación de Hunt.

La “americana” como autora y personaje no está ausente de la literatura puertorriqueña en las primeras décadas del siglo XX, cuando para mí se fijó la política colonial, descartando la anexión y la independencia, y condenándonos a la prisión del colonialismo permanente. El personaje más conocido debe ser la Madelón de *Redentores*, más bien una figura alegórica. Pero también tiene voz propia en una novela preciosa de Janie Prichard Duggan, publicada en 1912. Se titula *An Isle of Eden: a Story of Porto Rico*, y debería conocerse mejor, aunque solo sea por sus estampas minuciosas y amenas de la vida cotidiana en el Puerto Rico de la primera década del siglo XX.

**Entrevistador:** La segunda parte de *PR 3 Aguirre*, “Las islas”, trabaja otros archivos: cuerpos explotados o resistentes, formas de vida vulnerables o en proceso de extinción. En ese entramado, introduces una voz distinta, fragmentaria --más poética e imaginativa. Esa voz, por

momentos autobiográfica, también insiste en la cuestión de la pertenencia, la dislocación, la destrucción del entorno o lugar de vida...la memoria y el olvido... ¿Cómo irrumpe esta voz, su trabajo de la memoria, la investigación del pasado o, tal como se lee, de un “tiempo que no ha sido todavía”?

**Marta Aponte:** Esas cuestiones se plantean en el libro como hilos sueltos, como piezas dispersas, o como vislumbres de una figura que no ha sido. La desorientación de esas páginas que no cierran en un broche preciso debe tener alguna relación con el desplome de los soportes retóricos del Estado colonial, de la economía colonial, de las instituciones coloniales, y el destape de unas formas imperialistas de gobierno que no difieren en sus fundamentos del gobierno militar que tuvo Puerto Rico durante los dos años siguientes a la invasión de 1898. La novela no abraza certezas. Tampoco hay que olvidar que el desplome de la administración del territorio por representantes nativos comenzó a diez años de la proclamación del ELA.

Hay una estampa del héroe de Troya, Eneas, quien después de la caída de su patria se exilia, cagando a su padre y a las figuras familiares. Así veo yo las manifestaciones actuales, en libros y en artes corporales, performáticas.

En cuanto a las historias que no han sido escritas, como las de esos personajes de la carretera, cuyas empresas y talentos no encuentran respuestas, cuya capacidad creadora excéntrica e inexplicable, no tiene destinatarios, y acumula objetos que no se intercambian ni se venden, me parece un deber de cariño, un trabajo gustoso, recogerlas y grabarlas, como se escribe sobre una superficie frágil. El sentimiento tiene que ver con mi

historia personal, porque no es posible “redimir” a la patria desde la escritura. Tampoco es posible predecir el futuro del territorio no incorporado de Puerto Rico que pertenece a pero no forma parte de Estados Unidos. Por orden del capitalismo global, todo conduce a la emigración, al vaciamiento de la isla. Pero tampoco se debe ver una conclusión por ahí, puesto que también del norte, de sus comunidades, proviene la necesidad de investigar tradiciones de ancestros.

Por otra parte, y esta es una intuición: en la isla se produjo desde tiempos inmemoriales un proceso de blanqueamiento, de negar la negritud, un proceso centenario y muy profundo, que se acentuó con la ocupación por Estados Unidos. Pero justamente por la negación y la tachadura sobrevivió en algunos lugares muy íntimos, en algunas familias y comunidades la tradición afro antillana. Las voces que mencionas se colaron en el texto para cuestionar la cultura del blanqueamiento, creo, e incluso los fundamentos del libro, para invitar a un más allá. Son resquicios, voces turbadoras que descuadran los lugares comunes del sujeto colonial y de la historiografía del nacionalismo colonialista. Invitan a un desentumecimiento de la imaginación. Sin imaginación no son posibles las acciones políticas.

**Entrevistador:** Esa voz llega en un momento a identificar el trabajo literario con la “invención” de una comunidad futura. Sin embargo, su forma es discontinua. ¿Cómo pensar las paradojas de la comunidad que se conjuga o se rearticula mediante una escritura fragmentaria?

**Marta Aponte:** Quizás esa fragmentación del texto escrito produce una paradoja. Al escribir el fragmento y situarlo en la vecindad de escenarios que no suelen asociarse con él, pero que, sin embargo, se conectan en el proceso histórico, se convoca a un junte, a una construcción de enlaces mediante la lectura. Si en el país no imperara el solipsismo que parece ser la maldición de las regiones cerradas, colonizadas, con todas las fronteras controladas, tal vez sería posible la apertura que el amontonamiento y cruce de fragmentos sugiere.

La literatura no suele presentar soluciones políticas, salvo excepciones como *El resplandor de Luzbella*, la novela de Juan López Bauzá que se publicó hace poco. Pero las soluciones políticas no pueden concebirse sin la práctica de imaginar. Esa práctica define a la literatura. Aunque no se difunda ampliamente, el trabajo literario como invención de una comunidad recuerda el papel de la novela en la construcción de naciones y sociedades en el siglo XIX. Esa función ya se trascendió. El poder transformador de la imaginación pasó a los medios, a las redes sociales, y su forma es la fragmentación.

¿Cómo pensar las paradojas de la comunidad que se conjuga o se re-articula mediante una escritura fragmentaria? Yo diría que esa es una de las cuestiones políticas de nuestro tiempo, cuando se pasa abruptamente de la ocupación radical de espacios públicos por masas convocadas a través de las redes sociales y casi de inmediato a la toma del poder por gobiernos totalitarios. No sé, yo escribo para que no se pierda lo que pude ver. Esa ilusión de la no pérdida es un acto de fe. No tengo una visión optimista

del presente del país. Veo mucha voluntad de protagonismo, fantasmas, ilusiones, dependencia. También hay una gran cantidad de movimientos pequeños comprometidos con causas ambientales, educativas, salubristas. A todo esto, las artes siguen siendo como medios de conocimiento y de convocatoria comunitaria. Es lo que he percibido y registré en el libro, en el caso del proyecto de investigación del Colectivo Umoja.

**Entrevistador:** En ese registro comunitario también cobran sentido las “historias de vida” y sujetos que sobreviven los relevos históricos y el actual abandono rampante en la zona de Aguirre. ¿Qué representan para ti estas historias de sobrevivientes, sus propios actos de “pertenencia”, lugar y memoria?

**Marta Aponte:** Que somos una nación de sobrevivientes, de misterios íntimos de familias destrozadas cuyos sentidos reinterpretemos en soledad, de aquella memoria rota que describió Arcadio Díaz Quiñones. Las estaciones que el libro recoge son las expresiones vitales de esas “latencias”. No recogí otras vidas subterráneas. Apenas se menciona el narcotráfico, apenas se menciona el envenenamiento de la tierra, los impenetrables laboratorios de las semilleras, que son terrenos protegidos por disposición de las Fuerzas Armadas de Estados Unidos. Son armas disgregadoras de la vida comunitaria, pero en esa región, y supongo que en otras del archipiélago, se ha recogido una memoria de resistencia y hay una continua práctica de organización comunitaria. Mínima, pero constante.

En ese sentido el concepto de pertenencia a un territorio no puede despacharse por la visión de una globalización que destruye fronteras y disgrega localidades. En primer lugar, porque esa globalización lleva más de un siglo como etapa del capitalismo global. Si en su primera fase invadía por la fuerza y tomaba, o compraba a precios bajos que el poder militar respaldaba, y expulsaba pueblos para hacer plantaciones, y suprimía gobiernos progresistas, como en Centro América (que para efectos geopolíticos debería considerarse y en algunas visiones se considera como parte de la región caribeña), ello no liquidó el sentido de pertenencia a un lugar de los pueblos, porque justamente esa es la lucha que han dado y siguen dando los pueblos de la región, por la dignidad y los recursos y la protección de sus tierras, del agua, de los animales.

Ahora ha vuelto el tiempo de aquellas atrocidades, porque la globalización de los mercados no condujo a regímenes más democráticos y respetuosos, como tampoco condujo a la asimilación total, gustosa, a la desmemoria, que era la solución propuesta por algún intelectual nacido en Puerto Rico, y que, en la práctica de la vida cotidiana se ha reducido a que todos seamos televidentes satisfechos de Netflix, consumidores satisfechos de basura, pensionados endeudados. El mundo dividió no en dos bloques políticos antagonistas, como en la guerra fría, sino en dos bloques: los privatizadores y la mayoría de la humanidad. Y en el caso de la mayoría, entre consumidores precarios y pueblos expulsados hacia el exterminio. La economía global no puede sostener esa utopía del mundo “conectado” sin una práctica letal de extractivismo.

Ahora bien, lo que surgirá ante la catástrofe del pensamiento único que domina el mundo -la guerra para controlar y expoliar recursos, la violencia machista, la xenofobia- depende de la búsqueda de conocimientos y valores, en nuestros pueblos sin archivos o con archivos precarios, sin identidades que no hayan sido destrozadas por el auto desprecio. Sin embargo, se obstinan en sobrevivir. Ni la aniquilación furiosa de la memoria ni la gozosa asimilación de los pueblos y culturas del mundo han sido posibles.

Al menos eso quiere comunicar el final de *PR 3 Aguirre*. Porque si algo me ha parecido injusto, siempre, es el nihilismo de los escritores que confunden el fin de la especie humana con su propia vejez, con su propio deterioro, con su propia soledad, o más lamentablemente aún, con sus propios intereses.

**Entrevistador:** Las historias de María y Benjamín, sobrevivientes actuales en el paisaje distópico de Aguirre, nos traen al presente del abandono. Ambas historias complican la reflexión sobre el trabajo y la historia laboral en *PR 3 Aguirre*: la cuestión del valor de formas de vida cuyo valor no es reconocido por el mercado.

**Marta Aponte:** Esa reflexión sobre el trabajo manual, en el caso de ellos entre lo práctico y el ornamento –porque la bicicleta es un artefacto útil, pero además se adorna, porque las obras hechas con pelo humano o artificial no solo tienen el aura del relicario, sino que se pueden usar para recoger un pelo alborotado– expresa la transición de todo un modo de producción de trabajadores diestros, capaces de hacer y reparar objetos

con las herramientas que tuvieran a mano, por la ingeniería del orden del mercado global tipo Home Depot o Walmart, donde te venden piezas hechas en China con madera del Brasil y tornillos de Vietnam para armar un escritorio o una bicicleta. He ahí la expresión material de la utopía aquella del “fin de la historia”. En una isla pequeña, en un mercado abierto para Estados Unidos y cerrado desde Puerto Rico hacia allá, ello significó la erosión de la base económica del pequeño comerciante, del artesano reparador. Cuesta menos comprarse un par de zapatos que ir al zapatero, se pierden oficios como la sastrería. Entonces el trabajo obsesivo de Benjamín no puede tener salida, no se valora, ni siquiera se ve. De ser un espacio abierto al mundo, el batey de Aguirre ha devenido en una sucesión de geografías atomizadas, encapsuladas, una vitalidad que no se comunica en el intercambio. La paradoja es que allí, en esa carretera, hay un pulguero, como se llama en Puerto Rico a un tipo de mercados. ¿Qué se vende? Además de cedés pirateados, se venden productos baratos hechos en China, desde cosméticos hasta lápices de escribir. También hay cosas interesantes, como libros usados. ¿Por qué no se unen esos polos, los productos de María la artesana y el punto de ventas del pulguero?

**Entrevistador:** En cierto sentido, María y Benjamín son “artistas”. ¿Ves algún paralelo entre sus labores y el trabajo de la escritura?

**Marta Aponte:** Sí, son artistas sin formación académica. Quizás artistas del bricolaje. Aunque tampoco son estrictamente equiparables las prácticas creadoras de Benjamín Joubert y María Rivera. Si imagináramos una

analogía entre sus respectivas estéticas, Benjamín es más clásico, puesto que restaura modelos conforme a un diseño inalterable, sin necesariamente inventar una bicicleta diferente (aunque, pensándolo bien, la bicicleta es un invento glorioso, que no requiere intromisiones). María sí da el salto imaginativo, porque esa bicicleta hecha de pelos no se le ocurrió a Duchamp ni a Frida Kahlo.

*PR 3 Aguirre* es también, en cierta medida, un libro del bricolaje, recogedor y compilador de historias encontradas. Un libro que aprovecha materiales de diversas fuentes para armar una especie de cartografía. Sin embargo, la estética del libro es menos estable que las de Benjamín y María, pues ese libro se hizo con urgencia, para que la tierra no se tragara algunos amores y obsesiones de una autora entrada en años.

**Entrevistador:** Aunque *PR 3* no propone modelos orgánicos, totalizantes, para la comunidad del porvenir, su crítica del tóxico y la contaminación sugiere una opción ecológica a la destrucción del mundo de vida. Esto empalma con la crítica de la agro-industria, de la cual la producción azucarera es sólo un primer ejemplo histórico.

**Marta Aponte:** Así es, y ese factor ecológico da todo un giro a la noción de sentido de pertenencia al lugar, que se reitera varias veces en el libro. Porque es un enigma cómo en la experiencia de Aguirre, que debe haber sido traumática para la mayoría de sus trabajadores, en vista de la segregación social y racial, no prevalece la memoria dolorosa. El acercamiento ecológico estético (entendida la estética en su relación con

los afectos) no solo da cuenta de algunas pausas dentro del siniestro juego de poderes. También potencia el sentido político de la recuperación de la tierra no en función del lucro sino de la protección del ambiente. Es decir, recuperar el territorio del cual se forma parte y donde se desarrollaron los afectos sin que ese territorio haya sido nuestro jamás va más allá de dividir la tierra en parcelas y especular monetariamente con ella. Se centra en un acercamiento al lugar desde la ecología; en un acercamiento donde no se imponga la visión de la tierra desde la cultura humana sino quizás en sentido inverso, el acercamiento a la cultura desde la naturaleza.

Entonces se plantea una cuestión central, ¿qué significa ese espacio que nunca fue nuestro? Y ese mismo pronombre posesivo, nuestro, lleva no solo a ver críticamente el modo de producción, la propiedad de la tierra, sino la subordinación de la naturaleza a los intereses humanos. En ese sentido tanto de la tierra como de quienes se confunden con ella desde tiempos inmemoriales se extrae riqueza, pero la posesión material de la tierra, esa relación de pertenencia para la producción es cuestionable. Se cuestiona en las posiciones de los ecologistas.

**Entrevistador:** ¿Cómo ha sido recibido *PR 3*? He notado que has presentado el libro en varias de las comunidades. ¿Cómo ha sido esa experiencia? ¿Cómo ubicas la experiencia de la producción y recepción alternativa de *PR 3* en el campo de la literatura puertorriqueña reciente? ¿Qué otros proyectos renovadores u obras recientes te parecen afines a la escritura en este libro?

**Marta Aponte:** Se presentó por primera vez en la Casa del Poeta, Guayama. Es la sede de la Liga de Poetas del Sur. Asistieron varios de los entrevistados y algunos residentes de las comunidades. Me asombró el entusiasmo. Supongo que las personas que conservan ciertos lazos con Aguirre, y no son pocas, ven en ese volumen una compilación de memorias que de algún modo coincide, en forma de objeto material, con unos sentimientos, unas memorias personales que quisieran expresar. Es decir, Aguirre, el lugar, condensó afectos de todo tipo. El libro, quizás al llevar el nombre y registrar algunas de sus historias, es un marcador tangible.

Las respuestas o ecos artísticos no faltan en algunas reseñas del libro. Destaco dos, porque creo que iluminan el sentido de tu pregunta. Aurea María Sotomayor y Elizabeth Magaly Robles escribieron ensayos muy precisos, que a la vez extienden el ámbito del libro y añaden rutas, al leerlo en contrapunto con proyectos propios y sacarlo, por decirlo así, del terreno personal de la autora. Como exploración de las relaciones entre archivo, ecología, y apocalipsis ambiental veo intereses comunes en las novelas de Carlos Fonseca y de Luis Othoniel Rosa.

Quizás el libro rozó la capacidad de la literatura para evocar espacios como respiraderos en situaciones sociales claustrofóbicas. Quizás estimuló el placer creador de la imaginación lectora. La facultad de la imaginación, tan empobrecida en estos tiempos brutales como vaticinó Italo Calvino, es un campo ocupado que permite y legitima el estado de nuestro país. En el presente copado por el universo poderoso de los medios, el acto de liberar y ejercer la imaginación debería convocarnos con fuerza inusitada. Escribir

sobre el lugar donde se vive y se quiere, forma parte, inevitablemente, de esos lances; de una recepción alternativa, como dices, y acaso de una resistencia digna ante unas políticas coloniales que pretenden encarrilarnos hacia una muerte mansa.

PAISAJES EN MOVIMIENTO<sup>1\*</sup>

*Marta Aponte Alsina*

En los llanos del Sur, a lo largo de un tramo de la carretera PR 3, entre el barrio Jobos de Guayama y la entrada al pueblo de Salinas, persiste una zona semejante a un terrario que en lugar de especies naturales acumulara ausencias, rastros de voces, ruinas modernas, celajes de muertos exóticos. En esa zona hay huellas de la historia mundial de varios siglos, pero el mundo no lo sabe. Guayama, Jobos, Salinas, PR 3: fuera del territorio de la isla, incluso a breve distancia de la localidad que señalan, poco significan esos nombres. Los nombres de los lugares de una isla pequeña tienen sentido para escasos lectores. También es común a la mayoría de los lugares del planeta esa fragilidad de los nombres. Aparte de una lista mezquina de núcleos poderosos, las palabras que identifican localidades pierden densidad cuando se leen lejos.

Algunas impresiones que llevo conmigo evocan esa carretera de los llanos del Sur. Deben ser marcas de cuando la isla de mi origen era un desfile de paisajes en movimiento. Me hubiera gustado detenerme en algunos, pero viajábamos para visitar parientes o llegar a un pueblo célebre por las

---

1 Prólogo a PR 3: *Aguirre, Cayey*: Sopa de Letras, 2018. Reproducido con el permiso de la autora.

apariciones de María, madre de Cristo. Interrumpir la marcha significaba el riesgo de perdernos y quedar atrapados en algún camino viejo, oscuro vivero de fantasmas hambrientos que arrastraban cadenas, y de esos no queríamos saber. Contaba el presente, época de una modernización febril, de guerras en tierras lejanas y automóviles duros, flamantes e incómodos que empezaban a congestionar las carreteras.

Casi siempre éramos seis los viajeros: abuela y abuelo, papi y mami, mi hermana y yo, la sobreviviente. Los demás pasajeros de aquellas excursiones automovilísticas han muerto, es decir, sus cuerpos han muerto. Un día visitamos el sector de Las Mareas, uno de dos barrios del mismo nombre entre Guayama y Salinas. No recuerdo cuál de los dos, pero en ambos había colonias azucareras que suplían a la central Aguirre. Durante el invernazo los obreros buscaban sustento en las faenas de la pesca. En la región se dice invernazo por tiempo muerto: los meses sin trabajo asalariado para los trabajadores de campo. La hermosa palabra combina la noción extraña de un invierno tropical con el aumentativo doblado en dos vocales fuertes que la zeta reduce lijando asperezas. Es, parece, un puertorriqueñismo o dominicanismo. En los meses del invernazo la central no pagaba ni para el café que enardecía músculos empleados en la siembra, el abono y la tala de caña, pero no se habían olvidado las destrezas de algunos abuelos que se hacían a la mar ni los peces de nombres creados por algún poeta: colirrubias, pargos, jareas. De la mar también provenían las historias de terror de los naufragios, los cuentos de la gente que como todos los ancestros, llegaron

de otros países. En esa costa nadie era, desde el principio, de aquí. Esa costa es la más joven del mundo.

No sé cuándo mis abuelos y mis padres adquirieron el apetito de comer langostas. El caso es que en Las Mareas las compraban a buen precio. De un saco pasaban a la olla de agua hirviendo en el monstruoso acto de ejecutar una langosta. La última vez que lo hice me curé de esa violencia injustificable. Pero entonces a mi hermana y a mí nos fascinaban las langostas con sus carapachos espinosos, que cuando se desprendían de la carne eran el doble invertido de la forma exterior, superficies blancas, porosas, que tenían la cualidad gestora de los moldes para hacer figuritas de yeso que nos habían regalado un día de Reyes. Nunca cuestionamos la crueldad de las ollas. Éramos ya un poco más que pobres. Comíamos langostas y algún juey con corales, es decir con descendencia.

Los banquetes nada refinados son la zapata de la memoria. Cuando regresé a la carretera después de una larga estación fuera de la isla, me acercaba a la luz de aquí con una mirada de inviernos crudos teñida de tópicos literarios. La franja de carretera y los campos a lado y lado eran sabanas africanas; cabras realengas y algún negro imponente sentado frente a un ventorrillo, inmóvil. Las lecturas descubren paisajes nuevos en los sitios vistos, sin que por ello desaparezcan las imágenes primeras. Las cabras, el hombre, la palabra ventorrillo. Un paisaje menos sádico que la tierra madrastra del poema de Palés, un paisaje de nobleza desleída en el tiempo. Y sé, ahora, que el regreso constante a Guayama y a esa carretera es algo tan metido en la memoria celular como aquellas comidas viscerales.

Pero la carretera es más que el paisaje entrañable de un tiempo recobrado. Ha sido arteria de industrias que fueron paradigmas de modernidad tecnológica. Cuando Antonioni filmó *El desierto rojo*, la isla daba la bienvenida a la más sucia fuente de energía. Años después, cuando la Monsanto desplegó la bandera de la revolución verde, instaló sus cultivos experimentales alrededor de ese tramo de carretera como también lo hicieron industrias farmacéuticas, grandes complejos carcelarios y plantas generadoras de energía sucia, consumidoras de petróleo y de carbón.

La carretera es línea y puntada. Puede leerse de este a oeste, o de oeste a este, como los compases de una hoja de música; o en dos direcciones, como las letras de los lomos de los libros, que tienen una orientación distinta según el lenguaje de sus páginas. Puede leerse de afuera hacia adentro, del presente hacia atrás. Es posible arrancarla de su contexto y hacer con ella una serie de transparencias sobrepuestas que se crucen con un parque en Boston, o con una imagen de Tierra del Fuego, o de la costa del Pacífico centroamericano. Todos esos lugares tienen que ver con vidas que pasaron por un tramo de la carretera PR 3, entre el barrio Pozuelo de Guayama y la avenida Pedro Albizu Campos, en Salinas; la línea que se percibe tan aislada e intrascendente en la soledad de sus habitantes.

Las maneras de contar son inagotables. El don de contar se agota con el tiempo. Mi tramo de carretera merece una serie de libros, pero es probable que este, el primero, no tenga secuelas, a no ser que otra autora las escriba. Por derecho de fantasía, comparto el plan de la serie que podría ser. El segundo libro sería sobre el espacio de experimentación (o sede de laboratorios) que

ha sido y sigue siendo la región cruzada por la PR 3 entre Jobos y Salinas. El tercero se centraría en la historia natural del litoral trenzada con la historia económica y una relación de las resistencias culturales. Tendría que ver con el régimen esclavista y sus manifestaciones. Con las costas caribeñas abiertas. Con yacimientos arqueológicos saqueados. Con la minería de la sal, con la gestación de los barrios.

*Aguirre* se me impuso como el primer libro de la serie. El nombre del sector próximo a la Bahía de Jobos figura en documentos centenarios. En el siglo 19 Aguirre fue hacienda cañera con edificios para el procesamiento del azúcar, territorio de salinas productoras y polo de crecimiento de un barrio cercano llamado también Aguirre, donde ahora se encuentra El Coquí. En 1899 adquirieron “la finca conocida como Aguirre” cuatro capitalistas domiciliados en Boston, fundadores del Central Aguirre Syndicate. En los predios fueron construyendo un edificio con maquinaria impulsada por energía eléctrica, un poblado de compañía con residencias para ejecutivos y obreros y un ferrocarril. La central fue uno de los ejes dominantes del desarrollo económico en el sur de la isla hasta que el descenso de la cuota de azúcar que entraba al mercado de Estados Unidos comprometió sus ganancias. En 1971 la expropió el gobierno de Puerto Rico. Cerró como centro productivo de azúcar en 1990. Su deceso fue precedido de una larga agonía (todavía algún vecino atribuye el letargo económico del sector y de la región al cierre de la central). El Estado se orientaba más hacia otro uso de los terrenos: localización de industria pesada y producción de energía.

Quedó el núcleo del poblado, quedaron residentes a quienes se otorgó título de propiedad a un precio “simbólico”.

Se me ocurre comparar la primera parte de este libro con una galería de retratos frontales, de iluminación uniforme, de los comerciantes relacionados con Boston y de sus familias y círculos sociales. En algún caso la intención documental se ha desviado por parajes de ficción, deteniéndose en escenas y atmósferas. No censuré ni provoqué esas ficciones que los documentos sugieren. En general, la lectura de documentos no se centró en una transcripción literal y objetiva del contenido de las fuentes, aunque también hay pasajes muy cercanos al resumen o comentario marginal. Las páginas que siguen se mueven entre lo documental y lo imaginativo, e incluso lo testimonial, como no podría hacerlo una historia rigurosamente académica. En algún capítulo tomé prestada la mirada de un novelista norteamericano y lo incluí como personaje en la trama. En otros lugares de esta red de textos me ubiqué a la sombra de Luis Palés Matos, gran poeta del archipiélago; sus voces, sus paisajes.

El contrapeso de los retratos de bostonianos en la primera sección se encuentra en las entrevistas con puertorriqueñas y puertorriqueños incluidas en la segunda parte del libro, que también contiene algunos fragmentos cortos, intrusiones de voces imaginarias, comentarios de la autora, como si hablaran no ya los documentos, sino la carencia de documentos.

Empecé a escribir este libro en 2014. Corregí una versión bastante completa entre agosto y septiembre de 2017, asombrada de lo mucho que se parece corregir a leer un libro desconocido cuando se escribe

hilvanando retazos que solo en versión completa sugerirán una forma. Seguí corrigiendo después de los desastres del gran huracán del 20 de septiembre. Las dos secciones del libro, *Boston* y *Las islas*, se escribieron con la ilusión de cohesionar una narración concibiendo tensiones entre sus segmentos. Ya en la corrección final se acentúa un gran contraste: la abundante documentación de los hechos de las familias relacionadas con Boston, a diferencia de la ausencia relativa de escritura (crónicas, biografías, memorias familiares) acerca de los señores criollos, pero, sobre todo, de los trabajadores y trabajadoras. Quién sabe si el deseo de escribir brotó de esa desigualdad.

Este libro no quiere ser una elegía a la isla desaparecida. Lo que se desconoce por tachado pertenece más bien a un tiempo que no ha sido todavía. No forma parte del tiempo perdido, sino de la potencialidad que el conocimiento de lo censurado desata. Sus lectoras, sus lectores serán de un momento que aún no existe cuando escribo. Por lo tanto, no es probable que este libro sea una elegía melancólica. Si acaso, un desfile de paisajes en movimiento.

#### RESEÑAS DE PR 3 AGUIRRE

Barradas, Efraín (2018), De otra manera de escribir historia: Sobre *PR 3 Aguirre* de Marta Aponte Alsina. Disponible en: [www.claridadpuertorico.com/content.html?news...](http://www.claridadpuertorico.com/content.html?news...)

Centeno Añeses, Carmen (2018), *PR 3 Aguirre* de Marta Aponte Alsina: representación histórica y literatura. Disponible en: [www.80grados.net/pr-3-aguirre-de-marta-aponte-alsina-representac...](http://www.80grados.net/pr-3-aguirre-de-marta-aponte-alsina-representac...)

Llenín Figueroa, Beatriz (2018), *Será otra cosa: Tomar nuestras ruinas/PR 3 Aguirre de Marta Aponte*. Disponible en: [www.claridadpuertorico.com/sera-otra-cosa-tomar-nuestras-r...](http://www.claridadpuertorico.com/sera-otra-cosa-tomar-nuestras-r...)

López, Ivette (inédito), “Lazos de azúcar y punto perdido: la alquimia de la memoria en Marta Aponte Alsina y Ana Lydia Vega”. Disponible en [https://www.academia.edu/.../Lazos\\_de\\_azúcar\\_y\\_punto\\_perdido\\_l...](https://www.academia.edu/.../Lazos_de_azúcar_y_punto_perdido_l...)

Rivera, Nelson (2018), *PR 3 Aguirre de Marta Aponte Alsina*. Disponible en: [80grados.net](http://80grados.net), 5 de octubre de 2018.

Robles López, Elizabeth (2019), *PR 3 Aguirre de Marta Aponte*, “Lasca sobre lasca: transparencias sobre-puestas desde PR-3 Aguirre”. Disponible en: [https://issuu.com/revistacruce/docs/29\\_marzo\\_2019](https://issuu.com/revistacruce/docs/29_marzo_2019)

Rosa, Luis Othoniel (2018). *Marta Aponte Alsina. PR 3 Aguirre*. Disponible en: <https://elroommate.com/.../luis-othoniel-resena-el-ultimo-libro-de-...>

Sotomayor Miletti, Aurea María (2018) “Las rutas de Aguirre”, 16 de noviembre de 2018. Disponible en: [80grados.net](http://80grados.net).

# Entre un *trote en furor* y un juego de X y 0

Elizabeth Robles

Elizabeth Robles, artista, poeta y educadora puertorriqueña, nació en Camuy y actualmente vive y tiene su taller/estudio en San Juan, Puerto Rico. Posee un bachillerato en Humanidades con concentración en Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico y una maestría en Comunicaciones con concentración en Medios y Cultura Contemporánea de la Universidad del Sagrado Corazón. Su poesía ha sido publicada por *La secta de los perros*, en revistas electrónicas y en libros de artistas.

Recebido em: 12 de abril de 2019

Aceito em: 04 de maio de 2019

Contato: mayavioleta@yahoo.com  
Puerto Rico

**PALABRAS CLAVE:** arte caribeño, colonialismo, ecofeminismo, animismo, performance, arte y escritura, arte y comunidad, arte urbano, arte y resistencia.

**KEYWORDS:** Caribbean art, colonialism, ecofeminism, animism, performance, art and writing, art and community, urban art, art and resistance.

**Resumen:** Narrado en primera persona, la artista ofrece una mirada a la experiencia íntima de dos de sus performances, realizados al caminar las ciudades de Hato Rey y Río Piedras en Puerto Rico. El arte en una colonia caribeña se desborda a las calles; la artista presenta como una acción doméstica como deshacer trajes o un juego de apariencia irrelevante, genera actividad comunitaria de encuentro y resistencia.

**Abstract:** Narrated in the first person, the artist offers a look at the intimate experience of two of her performances, made while walking the cities of Hato Rey and Río Piedras in Puerto Rico. Art in a Caribbean colony overflows the streets; the artist presents how a domestic action such as unstitching dresses or a game of irrelevant appearance, generates community activity of encounters and resistance.



De regreso a casa luego del *trote en furor*, foto por Máximo Colón

Animada por lo que pueda surgir al pensar juntas durante esta tarde<sup>1\*</sup>, comparto con ustedes dos performances: *Trote en furor* y *X y 0: juego de estrategia en doble*. En el performance el presente es el tiempo de la posibilidad: se trata del cuerpo y el tiempo al unísono, en el ahora-aquí. Hacer arte en la calle visibiliza estructuras de poder, la desidia urbana, las ruinas, la usurpación de lo común público, la indiferencia del gobierno evidentes en espacios abiertos; pero, de igual forma, la celebración de convivir, el apoyo ético, la apuesta por la confianza que surge de la vida en común y la sorpresa compartida.

Ambos, *Trote en furor* y *X y O: juego de estrategia en doble*, toman sentido y advierten sobre las condiciones de supervivencia en nuestro momento histórico, político y social. El performance como medio de arte surge de mi práctica de caminar, al margen del mercado del arte. Se trata de un(a) aparecer que no responde a lo que se espera patriarcalmente de la vivencia pública de la mujer en la calle. En ambos se manifestaron estructuras de poder sobre nuestros cuerpos. El espacio público de coexistencia se activa al sabernos implicados, nos enfrenta con el conocimiento y la responsabilidad de saber que existe alguna posibilidad de vivir de otra manera. Aunque conocía el área para *Trote en furor*, no fue hasta llegar en la mañana al lugar y enfrentar la situación de los autos estacionados sobre la acera cuando pude seleccionar el lugar exacto. Mientras que el performance *X y O: juego de estrategia en doble* depende completamente del azar en el acto de caminar para accionar sobre algún muro. Aunque me preparo para ello, salir a la calle siempre me coloca ante lo inesperado. Siempre está latente un riesgo... un nuevo giro podría ocurrir en cualquier instante. No es posible controlar el potencial de lo que puede pasar, ni cómo mi cuerpo lo vivirá, ni las condiciones a la intemperie y mucho menos cómo el espectador y cada ciudadano en la calle reaccionarán.

*Trote en furor* y *X y O* son acciones que abren preguntas; operan dejando cosas sin resolver, no lo explican todo. Una vez finaliza la acción quedan reflexiones pendientes tanto para mí como para quienes lo presenciaron. No solo el mensaje es abierto, sino que prácticamente ignoro casi todo lo que el público piensa; o sea, me queda poca certeza de las interpretaciones

o de la experiencia del público. En estos performances, según va pasando el tiempo, así como también puede darse de inmediato, pero siempre espontáneamente, el espectador actúa ante lo que pasa —y cuando digo “espectador” me refiero al ciudadano transeúnte o que va en auto; el que trabaja en la zona o camina por ella porque vive cerca: todos integrantes de la comunidad. El contacto del espectador al acercarse lo convierte en partícipe directo en completa libertad de su experiencia.

Ambos performances han acontecido sin anuncio previo como una apuesta para que la acción acontezca ante el público desde sus propias perspectivas. Fuera de marcos artísticos, la mirada toma cierta autonomía por parte de quien los ve, quien puede o no entender lo que acontece como arte. Aquí arte y vida conviven. En estas acciones no soy ni represento un personaje. No se trata de explicar algo, sino de tocar o trastocar los entresijos que nos rodean. Ser es siendo en el devenir mujer de forma más amorfa, más deforme, en un estar que rompe la rutina cotidiana asimilada uniformemente, lo que entiendo permite diversidad de inflexiones.

*Trote en furor*, performance de 2015, constó de una sola acción: descoser trajes de mujeres durante 12 horas ininterrumpidas; en un horario de 7:00 A.M. a 7:00 P.M. A una cuadra de distancia desde mi residencia al lugar de la acción, frente a una institución médica privada, me senté en un área que quedó sin usurpar por la institución médica que se apropió de la acera para usarla como estacionamiento.



Esta foto y las siguientes fueron tomadas por algunos de los espectadores; suministradas por E.M. Robles

Tomé los cuidados de no impedir al peatón caminar o desplazarse sin peligros, no bloqueé la entrada y salida de los autos en el estacionamiento oficial del dispensario médico. Llevé conmigo un saco con trajes de mujer, una silla desplegable, un tendero, una sombrilla y un des-cosedor. Cada vez que desprendía una pieza de un traje, fuera el cuello, un bolsillo, una manga, la colocaba tendida en el tendero. Mientras descosía, a veces, trotaba con furor mis piernas, pero permaneciendo sentada.

Mientras estuve allí, trabajando por horas, la gente me contaba de su desempleo, de cómo sus familiares y amigos se habían tenido que ir de Puerto Rico porque no encontraban trabajo. Me hablaron de las precarias y abusivas condiciones de trabajo que vivían o de sus problemas con los planes médicos. Juanita, una señora de altura de poco más de 4', se paró a mi lado y no se movió ni cuando vino la policía ni luego. Allí se quedó, protegiéndome —así me dijo: “yo me quedo aquí, no te preocupes, estoy contigo”, y allí se quedó de pie junto a mí por horas. Me habló de sus dientes y de cómo planificaba poder ir al dentista. También me dijo que vivía en una casa alquilada en Hato Rey y que sembraba la tierra, aunque no fuera de ella.



Entre telas y trote, el acto repetitivo por horas de destruir descosiendo unos trajes, trabajando sin que se me pagara, provocó una serie de violencias: como si mi presencia echara algo abajo, mi conducta se detonaba incoherente ante la autoridad. Algo no esperado, algo que no se supone, se hacía visible en la calle. La seguridad del centro de salud me amedrentó con insinuaciones de amenazas verbales y corpóreas si no me marchaba del lugar; e intentaron, incitándome, a que yo cometiera actos de peligro propio para justificar llamar a la policía. No lo lograron. Sin embargo, la policía llegó endospatrullas y una motora policiaca. Rodeándome, me interrogaron repitiendo la pregunta de si alguien me pagaba. Hicieron que les mostrara mis zapatos y la suela, argumentaban primero que había llovido y yo me había mojado, luego decían que podía hacerme daño estar bajo el sol. Insistían en que les dijera cuántos trajes tenía que descoser. Me decían que debía irme al balcón de mi casa, y hacer mi trabajo allí. Entre tantos otros argumentos me diagnosticaron de locura, pero al final decidieron dejarme allí. Durante las 12 horas de trabajo hablé de destruir y de rehacer. Mi cuerpo era múltiple y condensado en fluidos. Muchas personas que no conocía me hicieron confidencias, otros me trajeron agua y comida —la que yo no podía ingerir, solo tomé unos sorbos de agua durante el tiempo de la acción. A las 7 de noche recogí y me marché a pie hasta mi casa sin saber aún que la policía había querido poner una orden para hospitalizarme.

Inicié el otroperformance — *X y 0: juego de estrategia en doble* en el 2018, dedicado a la artista Frieda Medín. Trata de una sola acción en variaciones.

Voy jugando X y 0 en los muros de la ciudad, siempre a distancia a pie desde mi residencia en Hato Rey hasta llegar y recorrer Río Piedras. Este juego se desarrolla en escritura espejo con ambas manos a la vez.

Ocurre al pasar del tiempo y los meses, a cualquier hora del día, de modo que durará mientras yo viva o hasta que no pueda caminar más. Los resultados del juego siempre son tentativos, sobre todo porque el acto de escritura que surge del performance es uno de los cambios. Juego y escribo frases inesperadas al jugar. El performance se hace siendo; de ahí surge una escritura espontánea que queda como manifiesto en carbón sobre los muros de la ciudad. A veces las frases se repiten y es que no hay presión alguna para innovar.



Performance: *Juego de X y 0*

La acción gira en torno a un juego de la infancia, un combate de estrategia simple en sus reglas. Una guerra aparentemente pequeña en una cuadrícula de dos líneas rectas verticales y dos horizontales hace que la problemática aparezca. En ellas cada jugada en contra puede desplazarse en vertical, horizontal o diagonal. ¿Qué es ganar o perder? ¿Será que ganar o perder podrían solo ser un tránsito de la imaginación y a la vez nada? ¿Qué condición del cuerpo se nos exige? Hay un trabajo minucioso, riguroso en este juego que acontece por el cuerpo al caminar, un trabajo que apunta a las estructuras de convivencia: estamos implicadas. Caminar como forma de arte suda el cuerpo: continuar haciendo lo mismo; el repetir de la acción conecta con las condiciones forzadas de reproducir la vida y a su vez, estas se rompen en el performance. Lo mismo no es igual dos veces. Siempre pasa por primera vez. Jugarnos la vida es empujar los límites.

¿Qué fuerza nombra el cuerpo que juega y escribe? Hay fatiga por agotamiento y apetito a la vez; en este caminar jugando, ganar y perder, vivir y morir coexisten; la superficie es profunda, el cuerpo se impulsa en el deseo de seguir cuando es posible transformarlo en otro cuerpo. En otra experiencia de vida. Suda mi cuello y la axila. ¿Qué estructura se rompe? Podría parecer un arte sin técnica, al menos sin esa validada por la tradición, sin gesto de gracia, un hecho de precariedad y resistencia, y libre de obligaciones. Como artista, hacer un arte que no presupone un valor estético es a su vez buscar que los espectadores vivan la experiencia artística desde sus propias perspectivas. El arte transforma la forma de mirarnos y coexistir. Salir a la calle a hacer arte es a la vez empujar los límites que se

me imponen como mujer en comunidad; es abrirme al azar de convivir en encuentro, a la posibilidad de activar vínculos.

¿Qué exceso y desafío en cada jugada hacen de este juego, cada vez, uno nuevo y el mismo? Como si me hubiera fugado, al caminar sudo bajo mis senos y la entrepierna. Hay que tirarse a la calle y escribir, aunque se trate de un juego inacabado, interrumpido y trastocado, a contracorriente, como es *X* y *0*, y aun así sensible a lo que aparece y reaparece desde los muros de nuestra ciudad. Caminar activa otro conocimiento del cuerpo; sin exactitud soy una y muchas. Caminar por perder el tiempo huele a resistir. Ir allí donde hay peligro, donde no se supone que estemos, también nos quita el miedo. Es así que cuando juego me detengo y escribo:

¿Cuadrícula, cuadrícula, a quién veo cuando te miro?

Mira, y mira otra vez. Mira algo. Mira otra cosa.

Te volteas y ves.

Juego mientras algo se estropea.

Juego aquí bajo este sol y del otro lado.

El cuerpo es pliegue, fuera y dentro de mí.

A doble salto, descomponlo.

Juego del revés / Me lo juego, no me estorbas.

Ruedo, entre líneas.

Lo propio es lo más extraño.

Ubicuidad íntima, traduce el juego.

Mírate, fija a los ojos.

Ir cruzando al otro lado. A todo su alrededor. Con nada.



Rumeo de nueve casillas y carbón, cemento brea hollín, la mano ronca  
juega a doble salto.

El animal en mí en otro redoble, juego a ser.

Parpadeo por ganar, aunque sea de vez en cuando  
la cuadrícula retumba; cuerpo, pliegue y su revés.

Con otro cuerpo.

Entra y sal como puedas.

# Cuerpos del Desastre: Mutantes, Transformistas y (A) normales

Melania Ayelén Estévez Ballestero

Melania Ayelén Estévez Ballestero nació y reside en la ciudad de Córdoba, Argentina. Es Licenciada en Letras Modernas y Técnica en Corrección Literaria por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente forma parte de un programa de investigación del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades dentro del cual se desempeña como investigadora especializada en literatura latinoamericana.

Contato: melaniaestevez04@  
gmail.com  
Argentina

Recebido em: 17 de março de 2019

Aceito em: 11 de julho de 2019

PALABRAS CLAVE: cuerpo; catástrofe; biopolítica; relatos del fin; disrupciones.

KEYWORDS: body; catastrophe; biopolitics; stories of the end; disruptions.

Resumen: El siguiente trabajo propone articular una reflexión teórico-crítica sobre la novela *La Mucama de Omicunlé* (2015) de la escritora dominicana Rita Indiana Hernández centrada en las conexiones que se formulan entre desastre y cuerpo. En relación a estas conexiones nos interesa específicamente indagar y problematizar aquellas dislocaciones que opera la novela al exponer los cuerpos a un atípico y disruptivo relato del fin.

Abstract: The following article proposes to articulate a theoretical-critical reflection about the novel *La Mucama de Omicunlé* (2015), by the Dominican writer Rita Indiana Hernández, focused on the connections that are formulated between disaster and body. In relation to these connections, we are specifically interested in investigating and problematizing those dislocations that the novel operates when exposing the bodies to an atypical and disruptive story of the end.

1. PRIMERA ESCENA

Comenzar por balbucear aquello que acontece, eso que irrumpe sorpresivamente y nos choca, aquello que nos deja al borde de la palabra y del relato: un desastre, “el desastre del 19 de marzo” (Hernández, 2015, 12). En efecto, ese evento que sobreviene demasiado rápido y abre (léase corta, parte, desgarrar) sin preámbulos el espacio textual de la novela *La mucama de Omicunlé* (2015), nos coloca ante un abismo significante. Se pregunta Jacques Derrida en una conferencia pronunciada en 1977: “Decir el acontecimiento, ¿es posible?” (p. s/n). La pregunta no se responde, simplemente reverbera y concita otras. ¿Qué decir de este desastre del cual alcanzamos a entrever apenas indicios? Tan solo algunas alusiones fragmentarias y dispersas dan cuenta de lo que ha sucedido: un maremoto, la contaminación del mar Caribe, su exterminio, la extensión de una epidemia, una crisis ambiental y social inaudita. Ahora bien, el cómo, cuándo o porqué se mencionan al pasar omitiendo los detalles, evadiendo las descripciones y entrecortando los recuerdos de modo tal que, en torno a lo ocurrido, todo lo que nos queda es un inquietante vacío informativo. Un vacío que, por ausencia de palabras y de imágenes, acentúa el carácter ominoso del evento y evidencia una crisis de los modos de representación tradicional del mundo y de los cuerpos que lo habitan y constituyen.

¿Qué apuntar entonces sobre el acontecimiento de esta catástrofe que nos deja desamparados? Tal vez lo evidente: aquello que, en medio de este desamparo al que nos arroja el texto, se palpa y se experimenta. Así, podemos empezar señalando que la catástrofe entorno a la cual se

articula la trama narrativa produce un desgarramiento del curso normal del tiempo comprendido en términos de una sucesión cronológica. La novela, situada en el horizonte de un futuro distópico, narra y pone en escena el desencadenamiento del tiempo del fin. Tal desencadenamiento, no obstante, se plantea desde el inicio del relato como un movimiento plural y múltiple: su primera vez, su puesta en marcha, ha tenido y tiene lugar varias veces, se reitera en los diferentes presentes en los que habitan los personajes tanto como en los múltiples pasados que se entremezclan con esos presentes y en los futuros potenciales que se ramifican de modo rizomático. Esa iteración profusa, por consiguiente, desmultiplica y replica el fin al infinito. Lejos de trazar una linealidad que se proyecta siempre en una misma dirección, el tiempo del fin que construye esta textualidad se disemina, se pliega y despliega: comienza por ser numeroso. Dando lugar a estas distorsiones temporales en la trama, la misma noción de fin se desconstruye: ya no nos encontramos ante un punto singular del tiempo que marca un antes y después, que delimita y permite ordenar la historia tanto como su sentido. Asimismo, junto con la idea del fin lo que se inficiona desde el comienzo de la novela es aquella concepción teleológica que ha organizado el relato hegemónico de la historia a partir de la idea moderna de un progreso continuo y de la existencia de una finalidad última que otorga sentido a todo el desarrollo temporal, un final que justifica y redime todo el daño, la destrucción y los horrores cometidos para garantizar la supervivencia del sistema neoliberal-postcolonial.

Por oposición a este esquema unidireccional, al reduplicarse sin límites el final y desdibujarse tanto los puntos de partida como los de llegada que estructuran la cronología, la experiencia temporal que atraviesa a los cuerpos puestos en escena estalla y se enrarece en extremo. En un mismo instante los protagonistas de la novela, Alcide Figueroa y Argenis, pueden vivir y sentir con cada órgano de su cuerpo el presente y el pasado, o el pasado en el futuro como así también un futuro presente y pasado. La experiencia material y sensible del aquí/ahora se torna a partir de entonces multidimensional y polimorfa. A cada movimiento de los personajes la percepción de la realidad se desdobra en cientos de posibles planos de lo real, el mundo dado y significado se abre a otros mundos proponiendo nuevas circulaciones de sentido y, entonces, otras formas de comprender y experimentar el desastre. Leemos:

La celda de Alcide tenía un inodoro, un lavamanos, una estufa, una neverita, una cama y una mesa con un monitor antiguo de cuarenta y cuatro pulgadas conectado a un teclado. [...] Allí Alcide permanecía recostado gran parte del día ahora que el hombre que había empezado a ser en Sosúa se movía a su antojo. Aprendió cosas sobre ese tiempo y sus gentes y se hizo una idea de lo que de él esperaban. Al mes de haber llegado, ya Nenuco había compartido con él cuanto sabía. El portal de las anémonas, cada animal de la posa [...] las yerbas que tenía en el patio y para qué servían, de dónde venían ellos; y del más allá, de dónde según ellos, venía él. Alcide lo dejaba fantasear porque si Nenuco se enteraba que el más allá era una celda en el 2027, se hubiese pegado un tiro (Hernández, 2015, 116).

Tal como evidencia la cita, el orden del tiempo y en consecuencia la progresión sucesiva de la historia se ha desarticulado dado que el presente de Alcide convive con el pasado y el futuro en la extensión desmultiplicada de un mismo cuerpo y en el espacio cerrado de una celda que se experimenta, a la vez, como un dilatado paisaje costero. Expuesta al evento ominoso de la catástrofe y el desencadenamiento del fin, la percepción del aquí/ahora se descentra y pierde unicidad: la línea temporal se quiebra y fragmenta en indefinidas conjunciones, todas las cuales pueden atravesar una misma piel dislocando sus coordenadas espacio-temporales.

Por otra parte, al desencadenarse el desastre la concepción cronológica de la historia no es la única desmontada. De igual forma, la concepción de un tiempo cíclico vinculado al relato mítico y a las religiones afroantillanas acaba por descomponerse. Precisamente, ante el inicio del tiempo del fin, un conjunto de personajes vinculados al culto religioso y la mitología *Yoruba*<sup>1</sup> esperan y trabajan por el cumplimiento de la profecía que posibilitará reparar la historia y el tiempo, salvar el mar y la humanidad. Esa profecía que enlaza presente, pasado y futuro, y por momentos parece

---

1 La religión *Yoruba*, popularmente conocida como Santería, nace en el seno del pueblo Yoruba, una comunidad etnolingüística originaria del África Occidental que habitó los territorios de Nigeria y Benín. Durante el período de la conquista y colonización, este pueblo fue uno de los más afectados por la trata de esclavos: fueron perseguidos, capturados y enviados hacia América para ser explotados en el mercado de la caña de azúcar. Al llegar al nuevo continente, en el que fueron esclavizados y obligados a adoptar la cultura de los amos blancos, estos pueblos lograron conservar sus tradiciones y creencias religiosas a través de un complejo proceso de sincretismo en el marco del cual sus deidades se fusionaron con aquellas otras que les eran impuestas por la religión oficial católica. De tal modo, el panteón religioso conformado por divinidades tales como Shangó, Obatalá, Oggún, Yemayá, Oshún, Babalú Ayé, entre otros, se mezcló con las imágenes de aquellos santos católicos con los que compartían alguna semejanza.

concatenar una circularidad temporal perfecta, sin embargo, no llega a cumplirse. El oráculo, narrado de forma parcial a través de la voz de una serie de personajes que habitan distintos tiempos, profetiza que cuando el tiempo lo necesite desde las profundidades del océano emergerá el cuerpo que “sabe lo que hay en el fondo del mar” (114) y que puede impedir la catástrofe. Desatado el desastre natural que abre el tiempo de la profecía aquel cuerpo emerge, pero el oráculo falla. El ciclo queda inconcluso y no llega a su término pues Alcide, quien tras ser iniciada en dicho culto religioso por Esther Escudero y Eric Vitier, deviene la reencarnación del mito, el *Omo Olokun*<sup>2</sup> que viene de “la tierra del principio” (105) y “camina hacia atrás en el tiempo” (144), abandona su destino mesiánico, rechaza el sacrificio que le toca asumir y en el acto de esa sublevación epidérmica deja abierto el fin. Nos cuenta el narrador:

Sintió miedo. Un flash de discoteca hacía que todo se moviera en cámara lenta. Aquí estaba el responsable del estado deplorable en que el mar

---

2 *Omo Olokun* es una de las deidades veneradas por el culto *Yoruba*. Dentro de la jerarquía de su panteón religioso, ocupa la posición de un *Orisha* los cuales son concebidos como guardianes e intérpretes del destino universal que han emanado directamente de *Olodumare*, el creador, Dios único y omnipotente. Entre los *Orishas*, *Olokunes* una de las representaciones mayores, considerado uno de los más antiguos y poderosos. Es el *Orisha* del océano, dueño de las profundidades del mar, de todas sus riquezas y también de todos sus secretos. Esta deidad, como el mismo océano, puede ser terrible y peligrosa cuando se enfurece, pero es también fuente de la vida, capaz de proporcionar salud, prosperidad y evolución material a quienes lo veneran. Consecuentemente, junto con él se sostiene que viven dos espíritus: uno que representa la vida (*Samugagawa*) y otro que representa la muerte (*Acaro*). Por otra parte, se sostiene que posee la capacidad de transformarse, es andrógino y en ocasiones también se le representa mitad hombre, mitad pez. Se cree que siempre baja enmascarado y que sólo se le puede ver sin máscaras en sueños.

estaría en unas décadas. Aquí estaba la razón de su iniciación. *Tanto bulto para esto*. Repentina y aplastante, tenía enfrente la verdadera meta de su misión: darle un mensaje a Said Bona, evitar que, cuando fuera presidente, aceptara esas armas biológicas de Venezuela. Decirle que en el futuro cuando fuera presidente, las rechazara: convencerlo. De inmediato llegó a otra conclusión: si Said Bona se llevaba del consejo y tras el tsunami los químicos letales no se derramaban, ¿lo hubiese buscado Esther Escudero? ¿Lo hubiese encontrado Eric Vitier [...]? ¿Lo habrían coronado en aquella choza de Villa Mella y permitido vivir la vida que más apreciaba? ¿Desaparecería Giorgio? (Hernández, 2015, 177).

Tras este encuentro con su destino y con su meta, Alcide despide a Said Bona sin decir nada. El sacrificio que conlleva salvar al océano y a la humanidad resulta demasiado grande: su vida como Giorgio Menicucci, la única vida que le ha resultado vivible, la única en la que ha alcanzado el cuerpo deseado, es aquella a la que no puede y no quiere renunciar. Consecuentemente, tampoco en la estructura de este otro tiempo mítico-religioso será posible hallar un sentido ni una reparación para el desastre desatado por un progreso fallido que a los territorios del Caribe solo les reditúa muerte y destrucción.

En virtud de todo ello, es posible advertir que ante la irrupción del desastre el relato se abre a una a-temporalidad que insiste en el fragmento, la disgregación de la historia y el desdoblamiento de los planos de lo real. Tal redefinición del tiempo, por lo tanto, pone en juego una experiencia sensible que en todo caso resulta anti-totalizante. Así, lo que adviene tras la catástrofe no es concretamente “el mundo de después del fin” que

James Berger (1999) enuncia y caracteriza al analizar las ficciones post-apocalípticas. En el universo que construye la novela antes y después se solapan, se enredan y derivan indecibles. Sin coordenadas de delimitación claras, lo que adviene es la proliferación de una diversidad de mundos paralelos convivientes que son permeados por ese desencadenamiento numeroso del fin y que desmultiplican las sensaciones de un cuerpo intensamente vibrante y receptivo.

Junto a la dislocación del tiempo lo que se torna evidente y palpable es la descomposición del medio ambiente que conlleva el desborde de la catástrofe. Tras el maremoto, el paisaje de las ciudades costeñas del Caribe adquiere los rasgos de una ruina en proceso de destrucción: por una parte, amplias regiones del asentamiento urbano han sido tragadas por el mar, de ellas quedan solo escombros y despojos; por otra, como consecuencia del derrame de residuos tóxicos, los recursos naturales que fundamentalmente corresponden a la flora y fauna marina se extinguen en razón de pocas semanas. Intervenido por un régimen político-económico totalitario y neoliberal que ha instaurado un “Estado de inseguridad” (Lorey, 2016), el medio ambiente trasmuta de modo radical y pasa de ser el sustrato material de la vida a ser un foco de infecciones en el cual toda vida deriva invivible. Enfermo y contaminado como consecuencia de las políticas predatorias y expropiadoras que sucesivos gobiernos han impuesto en la región, el medio ambiente trasmite la epidemia a sus habitantes: en una superficie estrecha cercada por un mar muerto y pestilente, el contagio resulta prácticamente irrefrenable, el cuerpo de la población se mezcla y confunde con el paisaje

devastado. Los niveles de toxicidad del aire, la tierra y el mar no sólo se elevan de modo drástico, sino que además parecen extenderse hacia el conjunto de la población que sobrevive día a día a base del consumo de todo tipo de drogas y estupefacientes. En las primeras páginas de la novela una imagen condensa estas transfiguraciones sufridas por el medio ante el impacto del desastre:

Los chichorros de fritura que el maremoto del 2024 había borrado del Malecón reaparecieron en el Parque Mirador como moscas tras un manotazo. Este nuevo malecón, con su playa contaminada de cadáveres irrecuperables y chatarra sumergida, parecía un oasis comparado con algunos barrios de la parte alta, donde los recolectores atacaban no sólo a sus blancos usuales, sino también a indigentes, enfermos mentales y prostitutas (Hernández, 2015, 15).

Como correlato de esta descomposición del hábitat y el ecosistema, las representaciones canónicas del Caribe y de sus islas como exóticos paraísos terrenales se invierten. De la utopía del paraíso tropical, de su exuberancia, de la sensualidad de su belleza y de su desborde festivo no quedan huellas. La imagen idealizada de este espacio simbolizado como santuario de la naturaleza en su estado puro y pre-moderno se corroe en el espacio/tiempo distópico que opta por mostrar la novela. Todo lo que vemos, olemos y tocamos es un horizonte manchado por la polución, plagado de cadáveres y de desperdicios, que se recorta sobre las costas de un mar putrefacto y estéril. Un Caribe devastado de tanto uso y comercialización,

de tanta extracción indiscriminada, de tanto saqueo y rapiña legalizada por un sistema de explotación patriarcal, neocolonial y corporativista. Devastado ese paisaje de postal que funcionaba como fachada mediática para vender las islas al resto del mundo, en el tiempo del desastre que presenta esta textualidad se visibiliza la cara oculta del progreso indefinido y se desmontan las narrativas legitimantes del modelo global-neoliberal-extractivista.

## 2. SEGUNDA ESCENA

Si tal como hemos señalado el acontecimiento del desastre que marca la trama de esta novela no alcanza a describirse mediante la palabra, sino puede ser articulado en un relato lineal y ordenado que otorgue sentido al final del tiempo, el desastre, no obstante, se expone y se experimenta en la piel. La catástrofe se somatiza, invade cada fibra y cada célula, se esparce por el torrente sanguíneo y toma todo el cuerpo. Asediado por la catástrofe, ese cuerpo, en un intento exasperado por sobre-vivir, por seguir viviendo sobre todo, comienza a mutar a cambiar de forma y de género, de especie y de vida. Deviene un fenómeno inclasificable, un otro extraño y ajeno que contraviene la normalidad y los ordenamientos biopolíticos instituidos en estos mundos en los cuales el fin se ha desencadenado. Un otro extraño e inespecífico que inaugura nuevas formas de percepción y de sentir, radicalmente desviadas de lo predecible o esperable en el mismo espacio-tiempo del fin.

Tal es el caso de Alcide Figueroa, personaje protagonista que hace carne la experiencia de la crisis. En efecto, el de Alcide es un cuerpo del resto, de aquello que ha dejado el desastre a su paso. Abandonada por su núcleo familiar tanto como por un Estado deficitario y despótico cuya política es la de dejar morir a esa porción de la población pauperizada por la crisis, su cuerpo es uno más de los desechos que saturan el espacio de la isla. Despojado de todo derecho e incluso de las más básicas condiciones que hacen posible la vida, este cuerpo puede violarse y violentarse sin consecuencias e igualmente usarse y descartarse como se descartan los envases plásticos o cualquier otro residuo. Lejos de constituir una prioridad dentro de la comunidad política y social, es uno más de los recursos prescindibles que el sistema aún puede explotar impunemente para intentar sostener la reproducción del orden y sus estructuras elementales de dominación. Consecuentemente, recuperando los planteos de Judith Butler (2017) podríamos decir que se trata de una vida en extremo precarizada, expuesta de manera radical a la vulnerabilidad, la desprotección, la violencia en sus múltiples formas y, en última instancia, a una muerte prematura. De hecho, desamparada tanto por una madre que la depositó con sus abuelos como por un padre que nunca conoció, Alcide ha crecido en medio de una orfandad marcada por los golpes. A fuerza de estos mismos golpes su cuerpo se ha ido formando/deformando según las cicatrices variables que imprime un entorno en el cual la violencia se ejerce de manera sistemática para modelar a las y los sujetos según los marcos regulatorios de la norma hegemónica heteropatriarcal:

A Alcide le daban golpes por gusto, por marimacho, por querer jugar pelota, por llorar, por no llorar, golpes que ella se desquitaba en el liceo con cualquiera que la rozara con la mirada, y cuando peleaba perdía el sentido del tiempo y un filtro rojizo le llenaba la vista. Con el tiempo, los nudillos se le agrandaron a fuerza de cicatrices forjadas contra frentes, narices y muros. Tenía manos de hombre y no se conformaba: quería todo lo demás (Hernández, 2015, 19).

Cuerpo del resto precarizado y expuesto al desafuero jurídico-social, Alcide representa asimismo lo anormal, el cuerpo extraño que al interior de la comunidad es constituido como un otro amenazante, el cual debe ser sometido o en caso contrario eliminado. Incrementadas de modo drástico las condiciones de inseguridad, en el mundo distópico que sobreviene a la catástrofe, el gobierno instala un régimen biopolítico inmunitario que estratifica a la población jerárquicamente distinguiendo vidas a proteger de vidas a exterminar. Dentro del estrato pasible de ser eliminado serán encasillados inmigrantes haitianos, enfermos, indigentes, negros, prostitutas y todos aquellos otros cuerpos que pongan en riesgo la frágil seguridad del Estado. En este contexto Alcide, que nace mujer y contra “la naturaleza” se siente y desea hombre, es sometida por sus abuelos a una violación que se propone como un mecanismo de disciplinamiento del cuerpo malsano y sus deseos anómalos:

Los viejos aborrecían sus aires masculinos. El abuelo César buscó una cura para la enfermedad de la nieta, y le trajo un vecinito para la que la arreglara

mientras él y la abuela la inmovilizaban y una tía le tapaba la boca. Esa noche Alcide se fue de la casa (Hernández, 2015, 19).

Percibida y significada por su entorno más íntimo en los términos de un otro patológico, de un cuerpo enfermo que desafía el control y el orden patriarcal garante de las estructuras de poder intrafamiliares, es sometida a un castigo ejemplar que mediante la tortura física apunta a doblegar y anular tanto el deseocomola acción del cuerpo rebelde. Lo singular del caso es que, tras la violación, Alcide en vez de acatar el mensaje subordinante del castigo decide abandonar el hogar y la familia que ha personificado el ejercicio despótico de la autoridad. Desde entonces vive a la intemperie de las calles y, travestida de varón, vende su cuerpo para ganar las pocas monedas que le permiten comer y pagar su sistema de datos integrados, un dispositivo tecnológico incorporado a su cuerpo mediante el cual puede evadir la desolación de la realidad o bien habitar una realidad virtual paralela. De tal modo, en la intemperie Alcide deviene un cuerpo limítrofe e inespecífico que oscila entre lo femenino y lo masculino, la naturaleza y la técnica, lo legal y lo ilegal, el adentro y el afuera de la comunidad inmunizada.

Asimismo, en el espacio/tiempo de esa intemperie de su vida residual y limítrofe, Alcide conoce a Erick Vitier, un médico cubano que le ofrecerá comenzar a trabajar para Esther Escudero, una vieja santera que es la última esperanza para todos los que recurren a ella. Estos personajes la iniciarán en el culto *Yoruba* añadiendo un nuevo elemento mítico-religioso

a la densa zona de articulación y tensión que a estas alturas constituye el cuerpo de Alcide. Desbordando el lugar residual y abyecto que le ha sido prescripto por su inadecuación al marco normativo, al contacto con estos personajes, sus espacios de acción y sus tradiciones, Alcide pasará de ser un cuerpo comprendido como meramente descartable a ser aquel que, para contrarrestar los efectos de la catástrofe, se entrega y sacrifica al cumplimiento de la profecía.

El desborde de los marcos de referencia y de las posiciones sociales que delimitan lo posible y lo deseable para este cuerpo anormal, sin embargo, no se detiene allí. Lo que resta de él o ella después de la catástrofe y de los innumerables finales que vive en carne propia inscribe, tal como propone Jacques Derrida (2007), una “restandia”. A pesar de las condiciones de extrema precariedad que hacen de su vida una paradoja invivible, este cuerpo se resiste a morir, insiste en seguir palpitando y respirando e incluso en continuar deseando. Movidio por la pulsión de esta resistencia a desintegrarse y desaparecer, este cuerpo comienza a mutar inventándose una sobre-vida que desborda todos los marcos de inteligibilidad y reconocimiento según los cuales en diferentes tiempos, espacios y mundos su vida y su experiencia es regulada y normalizada. Así, en el trance de esta sobrevida mutante que se juega siempre en el límite de la muerte y la desolación, gracias al desarrollo de una vacuna que posibilita un cambio de sexo total -la “*Rainbow Brighth*” (p.20)- Alcide cambiará del femenino al masculino, mudará su piel, modificará la contextura de su masa corporal

al igual que las líneas de su forma. Desmontará y subvertirá no solo su identidad de género sino también su configuración biogenética:

Tan pronto como la *Rainbow Brighth* entró a su corriente sanguínea, Alcide comenzó a convulsionar. [...] Cuando comenzó a mover la cama con sus sacudidas, Eric le inyectó un sedante. A media noche sus pequeños senos se llenaron de burbujas humeantes, las glándulas mamarias se consumían dejando un tejido rugoso que parecía chicle alrededor del pezón y Erick retiraba con una pinza para que no se infectara. Debajo surgía la piel nueva de un pecho masculino, las células se reorganizaban como abejas obreras alrededor de la mandíbula, los pectorales, el cuello, los antebrazos y la espalda, llenando de nuevos volúmenes rectos las suaves curvas de antes. Amanecía cuando el cuerpo enfrentado a la destrucción total del aparato reproductor femenino, convulsionaba otra vez. Presa de contracciones [...] expulsó lo que había sido su útero por la vagina. Los labios se le sellaron en una efervescencia celular que pronto dio forma al escroto, que albergaría a sus testículos, mientras el clítoris crecía, haciendo sangrar la piel estirada [...] A las doce del mediodía Alcide Figueroa ya era un hombre completo (Hernández, 2015, 66).

Este nuevo hombre completo que después de sobrevivir al proceso parece haberse estabilizado dentro de los límites y las estructuras de un cuerpo perfectamente orgánico, no obstante, vuelve a desacomodar los esquemas. Antes de que Alcide despierte y se reconozca en esta nueva piel, nos enteramos que la mutación ha ido mucho más lejos porque ese cuerpo que se deshace para reinventarse en una nueva figura, a la vez, reencarna como el *Omo Olokun*: aquel ser mitológico mezcla de animal y

humano que puede desplazarse por el tiempo. Desde entonces, dislocando las referencias espacio/temporales de la materia, Alcide comenzará a desdoblarse en varios otros cuerpos: el de Giorgio en un pasado cercano, el de Roque en uno que se remonta al tiempo de la conquista. Disuelta la unidad orgánica del cuerpo, en este desdoblamiento múltiple rápidamente su cuerpo se expondrá como una otredad ajena incluso a sí misma. Percibiéndose al despertar en dos tiempos y espacios simultáneos que se solapan desorganizando la percepción y la experiencia, el personaje se pregunta: “¿Tengo dos cuerpos o es que mi mente tiene la capacidad de transmitir en dos canales de programación simultánea?” (110).

Extranjero de cada uno de los mundos que transita, este cuerpo asediado por la catástrofe no deja de desarticular todos los cosmos de sentido, todos los destinos normativos, las circunscripciones y clasificaciones a las que son sometidos los cuerpos en uno o en otro universo. Expuesto al desastre, en el fin del tiempo, el cuerpo anormal y mutante de Alcide-Giorgio-Roque experimenta nuevas alianzas transgénero y trans especie que corro en las verdades y las imágenes moderno-coloniales a las que nos hemos acostumbrado. Al borde de la representación, este cuerpo monstruoso traza una línea de fuga que deja en suspenso el relato del apocalipsis y las narrativas canónicas del fin.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berger, James. *After the end*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.

- Derrida, Jaques. *La diseminación*. España: Espiral/Fundamentos, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Decir el acontecimiento ¿es posible?* España: Arena Libros, 2007.
- Giorgi, Gabriel. “Las vueltas de lo precario”. En: *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen? Usos de Judith Butler*. Córdoba: Sexualidades Doctas, 2017.
- González-Wippler, Migene. *Santería: la religión*. Madrid: Arkano Books, 2008.
- Hernández, Rita Indiana. *La Mucama de Omicunlé*. Buenos Aires: Periférica, 2015.
- Lorey, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- Llorens Alicea, Idalia Ivelisse. *Sincretismo religioso: pervivencia de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico*. Tesis para obtener el grado de doctor. Facultad de Geografía e Historia, Departamento Historia de América II. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: 2003.
- Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2010.
- \_\_\_\_\_ *Archivada. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Cuadrata, 2013.
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.

# Literatura e diáspora: o caso dominicano nos Estados Unidos

Lívia Santos de Souza

Recebido em: 16 de março de 2019

Aceito em: 12 de abril de 2019

Lívia Santos de Souza é professora na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) e desenvolve pesquisa na área de estudos caribenhos, com ênfase nas diásporas dominicana e cubana nos Estados Unidos.

Contato: liv42xu@gmail.com

Brasil

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura dominicana; Diáspora; Literatura latina nos Estados Unidos

**KEYWORDS:** Dominican literature; Diaspora; Latin American literature in the United States.

**Resumo:** O presente artigo reflete sobre as relações entre literatura e diáspora, assumindo como eixo a produção artística da comunidade dominicana nos Estados Unidos. Inicialmente, é debatido o conceito de diáspora em suas diferentes acepções e sua relação com a literatura. Em seguida, são debatidas as questões relativas à literatura dominicana elaborada nos Estados Unidos, com destaque para os principais autores e obras publicadas especialmente ao longo das últimas décadas. Conclui-se que, embora ainda bastante pouco explorada academicamente, a literatura de migração dominicana apresenta uma significativa riqueza formal e estética.

**Abstract:** This article reflects on the relations between literature and diaspora, taking as its axis the artistic production of the Dominican community in the United States. Initially, the concept of diaspora in its different meanings, and its relation with literature, is debated. Next, the issues related to the Dominican literature elaborated in the United States are discussed, highlighting the main authors and works published especially in the last decades. It is concluded that although still little explored academically, the literature of Dominican migration presents a significant formal and aesthetic wealth.

INTRODUÇÃO: LITERATURA E DIÁSPORA

No início do século XXI, o mundo passa por um trânsito de informações e pessoas sem precedentes na história. Assim, compreender a lógica que rege esses deslocamentos tanto numerosos quanto complexos se torna uma tarefa absolutamente necessária para qualquer reflexão que busque melhor compreender o presente. Para tanto, faz sentido partir do próprio deslocamento enquanto conceito produtivo para a reflexão sobre a mobilidade e suas consequências no mundo contemporâneo.

Entendido como vivência e prática dos sujeitos, o deslocamento é um conceito fundamental nos estudos sobre imaginário e memória cultural. Entendido como metodologia de trabalho, converte-se em paradigma fundamental para pensar processos culturais. Ou seja, o conceito abarca um amplo universo de significados e de relações, sendo a remissão ao lugar, ou aos neologismos derivados da desconstrução da noção de lugar, o que articula essa ampla rede conceitual (Palmero González, 2010, 109).

Nesse contexto, ganharam significativo espaço termos como fronteira, margem, viagem, migração, crioulização, desarraigo, nomadismo, transculturação, hibridação e diáspora (Flores, 2008; Clifford, 1994), conceitos que muitas vezes se confundem e que, sem dúvida, requerem grande atenção metodológica. Para o presente artigo, interessa especialmente o último deles, diáspora, que, assim como seu derivado, sujeito diaspórico, passou por profundas transformações desde seus primeiros usos. Por essa razão, nessa breve introdução pretendo me debruçar mais detidamente sobre o conceito, explicitando minha maneira de entender as diásporas

contemporâneas e demonstrando como ele pode ser produtivo para uma reflexão sobre a literatura transnacional ligada à comunidade dominicana nos Estados Unidos (EUA).

Em seu ensaio “Diasporas”, publicado em 1994, o antropólogo James Clifford se pergunta o que está em jogo nos mais diversos âmbitos quando o termo diáspora é empregado, evidenciando sua complexidade e a diversidade de sentidos que esse assumiu nas últimas décadas. Afirma o autor, citando Tötölian:

*The term that once described Jewish, Greek, and Armenian dispersion now shares meanings with a larger semantic domain that includes words like immigrant, expatriate, refugee, guest-worker, exile community, ethnic community (Clifford, 1994, 203).*

O termo que uma vez descreveu a dispersão de judeus, gregos e armênios agora partilha significados com um domínio semântico mais amplo que inclui palavras como imigrante, expatriado, refugiado, trabalhador temporário, comunidade de exílio, comunidade étnica.

Para Clifford (1994), embora situações descritas como “de fronteira”, como o fluxo de determinadas populações que constantemente atravessam limites físicos arbitrários como a fronteira entre os Estados Unidos e o México, possam apresentar características diaspóricas, o movimento diaspórico pressupõe distâncias mais longas e exíguas perspectivas de retorno. Além disso, para ele, uma comunidade diaspórica deve compartilhar mais do que origem e destino, “*a shared on going history of displacement, suffering, adaptation, or resistance*” (Clifford, 1994, 306).

Assim, se inicialmente o termo havia sido empregado para se referir ao deslocamento de um número específico de povos em um determinado momento histórico, na contemporaneidade a diáspora assume novas características e passa a englobar comunidades bastante diversas dos hebreus, gregos e armênios que tradicionalmente eram contemplados com seu uso.

Duany (2010, 271), refletindo também sobre a definição de diáspora na contemporaneidade, opta por associá-la a um termo caro para sua pesquisa sobre o Caribe hispânico: o transnacionalismo:

*Por ahora, me parece suficiente señalar que las diásporas suelen conservar fuertes vínculos sociales, económicos, culturales, políticos y emocionales con sus lugares de origen. Las conexiones duraderas con una patria real o putativa mediante memorias, mitos y ritos colectivos constituyen uno de los criterios básicos para la mayoría de las definiciones de una diáspora (Brubaker, 2005; Cohen, 1997; Vertovec, 2009). Tanto el concepto de diáspora como el de transnacionalismo cuestionan la premisa común de que el estado nacional es la unidad – natural para conformar el espacio físico y cultural en que se desenvuelven las personas.*

Por agora me parece suficiente assinalar que as diásporas costumam conservar fortes vínculos sociais, econômicos, culturais, políticos e emocionais com seus lugares de origem. As conexões duradouras com uma pátria real ou putativa mediante memórias, mitos e rituais coletivos constituem um dos critérios básicos para a maioria das definições de uma diáspora. Tanto o conceito de diáspora quanto o de transnacionalismo questionam a premissa comum de que o estado nacional é a unidade

natural para conformar o espaço físico e cultural em que se desenvolvem as pessoas.

Da imensa fortuna crítica que o termo diáspora apresenta na atualidade, gostaria de apresentar outro nome que fornece importantes contribuições para a concepção de diáspora que interessa ao presente trabalho. Trata-se do ensaio “Diáspora, frontera e identidades transnacionales”, publicado no livro *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión* (*Cartographies of diaspora: contesting identities*, no original) e escrito em 1996 pela socióloga de origem indiana radicada na Inglaterra Avtar Brah. Ao abordar a questão das diásporas contemporâneas levando em consideração uma série de questões referentes ao gênero, a autora chama atenção, por exemplo, para o crescimento em número e em importância da quantidade de mulheres envolvidas em deslocamentos que podem ser considerados diaspóricos. Tal movimento de inclusão é fundamental para o estudo empreendido no presente trabalho, uma vez que as obras a serem analisadas refletem constantemente sobre conflitos de gênero em situações diaspóricas.

Outro aspecto que torna interessante a análise das diásporas a partir da perspectiva de Avtar Brah é seu cuidado com a definição do termo, um problema já assinalado no anteriormente citado artigo de James Clifford. Dessa forma, a autora afirma que concebe diáspora como:

*Un conjunto de tecnologías de investigación que construyen la historia de las trayectorias de diferentes diásporas, y analizan sus relaciones a través de los campos de lo social, la subjetividad y la identidad. Expongo que el concepto de diáspora ofrece una crítica a los discursos que dan por sentados ciertos Orígenes*

*inamovibles, mientras que tiene en cuenta un deseo de volver al hogar que no es lo mismo que el deseo de una «patria». Esta distinción es importante, especialmente porque no todas las diásporas mantienen una ideología de «retorno» (Brah, 2011, 204).<sup>1</sup>*

Em “Diáspora, frontera e identidades transnacionales” há ainda um pertinente questionamento sobre como se constitui a voz coletiva da comunidade diaspórica. Um *nosotros* que se opõe ao *otro* representado pelo nativo. Nesse contexto, Brah problematiza o emprego do termo minoria, frequentemente empregado para se referir a grupos diaspóricos. A autora chama a atenção para o fato de que os discursos sobre minorias podem levar ao que ela denomina uma interpretação literal do termo, o que reduz as questões de poder envolvidas na construção de minorias. Ao longo de todo o capítulo em que trabalha a diáspora nota-se a intensa preocupação de Brah em evidenciar as relações de poder intrínsecas aos processos diaspóricos e desconstruir a aparente naturalidade de determinados discursos; essa talvez seja a sua maior contribuição para os estudos sobre o tema.

Um último autor fundamental para a presente reflexão sobre a diáspora é o intelectual de origem jamaicana Stuart Hall. Para Hall (2009), que no artigo “Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior” reflete

---

1 Um conjunto de tecnologias de investigação que constroem a história das trajetórias de diferentes diásporas, e analisam suas relações através dos campos do social, da subjetividade e da identidade. Exponho que o conceito de diáspora oferece uma crítica aos discursos que dão por estabelecidas certas Origens inamovíveis, enquanto levam em consideração um desejo de voltar ao lar que não é o mesmo que o desejo de uma «pátria». Esta distinção é importante, especialmente porque nem todas as diásporas mantêm uma ideologia de «retorno» (Brah, 2011, 204, tradução nossa).

sobre os movimentos diaspóricos protagonizados pelos povos caribenhos nas últimas décadas, o estudo de tal forma de deslocamento é fundamental por conta da “luz que ela é capaz de lançar sobre as complexidades, não simplesmente de se construir, mas de se imaginar a nação e a identidade caribenhas, numa era de globalização constante” (Hall, 2009, 25-26).

Nesse sentido, Hall (2009) chama atenção também para a capacidade de que povos em processos diaspóricos mantenham fortes laços com suas terras de origem, estabelecendo o que ele denomina famílias ampliadas. Outro termo empregado pelo autor com o objetivo de descrever essa característica é o de “identificação associativa”, sentimento de pertencimento que não se enfraqueceria mesmo entre os que pertencem a segundas e até terceiras gerações.

Não se deve acreditar, no entanto, que a configuração da identidade cultural do sujeito diaspórico descrito por Hall (2009) se estabeleça unicamente com o país de origem. Hall (2009) aposta na multiplicidade da identidade em situações diaspóricas, apontando que tais sujeitos constroem também laços com outros povos que encontram nos locais de destino e mesmo como grupos maiores de imigrantes. Um exemplo nesse sentido seria o caso de um imigrante proveniente do Caribe nos Estados Unidos que passa também a se identificar como latino. Esse processo de múltiplas associações ocorre constantemente com escritores diaspóricos.

Hall (2009, 32) se volta, portanto, contra um “conceito fechado de diáspora que se apoia em uma concepção binária de diferença”. Para o autor, essa concepção que afirma uma oposição rígida entre um eu e um

outro não é viável para as sincretizadas formas identitárias caribenhas. Hall (2009, 32) se volta então para a noção de *différance* como descrita por Derrida, uma concepção que rejeita binarismos e adota a existência de “*places de passage*” e significados que são posicionais, relacionais, sempre em deslize.

Tal afirmação tem relevantes impactos para a reflexão sobre a cultura caribenha levada a cabo por Hall (2009). Nesse contexto de fronteiras fluidas e desconstrução de dicotomias simplistas, fica claro que a cultura caribenha é marcada por impurezas e hibridações, para utilizar termos empregados pelo autor, ou seja, ela é essencialmente diaspórica.

Hall (2009) enxerga na mistura proveniente do contato entre distintas diásporas e entre diásporas e povos receptores algo para além do negativo, um grande potencial criativo. Ganha destaque nesse contexto outro conceito caro para a compreensão desse processo: tradução, no sentido que Derrida deu ao termo. Para Hall (2009) essa tradução, que vai além da simples transposição de significados e que pressupõe a elaboração de novos sentidos, é o motor das manifestações culturais e artísticas caribenhas de maior destaque.

Nas obras literárias provenientes das diásporas contemporâneas essa concepção de tradução se manifesta não só na elaboração de versões para as obras, mas também na própria elaboração dos textos. Um texto escrito em um contexto de multipertencimento é muitas vezes um texto que precisa constantemente traduzir-se a si mesmo. Por essa razão, em muitas obras com esse perfil, a voz narrativa atua não só como fio condutor da

trama, mas como um mediador, alguém que transporta significados de uma realidade cultural a outra.

Para encerrar essa breve aproximação ao tema das diásporas contemporâneas, gostaria de conduzir um último retorno ao texto de Avtar Brah (2011, 214) sobre o tema:

*Las diásporas, como experiencias históricas distintivas, a menudo son formaciones compuestas por muchos viajes a diferentes partes del globo, cada una con su propia historia, sus propias particularidades. Cada diáspora es un cruce de múltiples viajes; un texto de narraciones exclusivas y, quizás, incluso dispares.*

Assim, as diásporas representam um tipo muito especial de texto, capaz de impulsionar a geração de vários outros.

#### LITERATURAS DA DIÁSPORA CARIBENHA HISPÂNICA NOS ESTADOS UNIDOS: O CASO DOMINICANO

Como suas irmãs do Caribe hispânico, a literatura da diáspora dominicana também tem suas raízes no século XIX. Sobre essa chamada “*literatura dominicana temprana en los Estados Unidos*” merece destaque o ensaio “Before the diáspora: early dominican literature in the United States”, de Silvio Torres-Saillant, publicado em 2000 como parte do volume *Recovering the U.S. hispanic literary heritage*. No texto, Torres-Saillant (2000) resgata registros da presença dominicana nos Estados Unidos desde o século XIX, passando pela importância da família Henriquez Ureña já no século XX, evidenciando como esses textos anteriores ao processo

de transnacionalização podem ser vistos como precursores da chamada literatura dominicano-americana atual.

No entanto, do conjunto de literaturas diaspóricas caribenhas, a dominicana é a mais recente e também a mais escassamente estudada. A influência norte-americana no país, por outro lado, não é de maneira nenhuma recente; como aponta Duany (2010), as Antilhas hispânicas viram a dominação econômica, militar e cultural espanhola de três séculos ser substituída pelo crescente imperialismo americano. Tanto as economias de Cuba quanto de Porto Rico e da República Dominicana giraram durante um longo período, mais precisamente o primeiro terço do século XX, em torno do fornecimento de açúcar para o mercado americano.

No caso dominicano, houve ainda uma ocupação militar norte-americana entre os anos de 1916 e 1934 após sucessivas tentativas de anexação do país. Dessa forma, embora existam informações sobre migração desse país para os EUA desde o século XIX, o movimento só pode ser considerado diaspórico a partir dos anos 1960 do século XX, quando o violento regime ditatorial levado a cabo por Rafael Leónidas Trujillo, que limitava fortemente a saída do país, teve fim. A literatura dominicana produzida nos Estados Unidos espelha essa circunstância, se levamos em consideração que são poucos os registros de obras com esse perfil durante o trujillato. O verbete da *Encyclopedia of Hispanic-American Literature* (2008) referente à literatura dominicana-americana menciona apenas dois autores identificados com esse período: André Requena, que em 1951 publicou o

romance *Cementerio sin cruces*, e Angle Rafael Lamarches, responsável pelo volume de contos *Los cuentos que Nueva York no sabe* de 1951.

Outros livros publicados por dominicanos nos Estados Unidos nesse momento ainda anterior ao que definimos como diáspora no presente artigo podem ser identificados como literatura de exílio e são fortemente marcados pela oposição ao regime de Trujillo. Nesse sentido, merecem destaque *¡Yo también acuso!*, de Carmita Landestoy, título conhecido por ser um dos primeiros elaborado por uma mulher em enfrentamento ao Trujillato, e as publicações dos anos 1960 da folclorista Edna Garrido de Boggs.

Somando esse fator às condições socioeconômicas do país na época e à aprovação do *Immigration Act* em 1965, que aumentou as cotas para imigração proveniente do Caribe, pode-se obter um panorama bastante claro das motivações para a saída de uma parcela bastante significativa da população do país. Nova Iorque, Nova Iorque; Providence, Rhode Island; e Lawrence, Massachusetts, são algumas das cidades que concentram grande parte da comunidade dominicana estabelecida nos EUA. Regiões como Washington Heights na cidade de Nova Iorque são conhecidas por abrigar um grande número de moradores de origem dominicana e são, portanto, espaços em que a cultura dessa comunidade diaspórica se desenvolveu mais intensamente.

Cabe observar, no entanto, que embora os EUA sejam o principal destino dos movimentos migratórios da República Dominicana, existem também comunidades dominicanas instaladas em outros países e que

também desenvolveram aspectos culturais próprios. No volume de 2013 *Autores dominicanos de la diáspora: apuntes bio-bibliográficos (1902-2012)* os autores Sarah Aponte e Franklin Gutiérrez inventariaram 229 escritores com publicações em países como Porto Rico, Alemanha, México, Venezuela e Argentina.

Estima-se que um em cada oito dominicanos viva nos Estados Unidos, taxa inferior aos outros países das Antilhas hispânicas, porém bastante significativa em 41 termos de crescimento recente. Desse grupo, em 2008, 41,9% havia nascido já em território americano, número que indica a força do desenvolvimento da comunidade já em território norte-americano. Outro aspecto a ser levado em consideração nesse sentido é a importância econômica da diáspora: as remessas financeiras dos Estados Unidos para a República Dominicana aumentaram cerca de 100 vezes nos últimos 40 anos e, mesmo que boa parte do montante não seja devidamente processada pelas autoridades, os valores a que se tem acesso superam, por exemplo, a receita obtida com as exportações no país (Duany, 2010).

Os dominicanos radicados nos Estados Unidos possuem ainda uma singular situação política com seu país de origem. Diferentemente do que ocorre com cubanos ou porto-riquenhos, por diferentes razões, aos indivíduos de origem dominicana nascidos no Estado Unidos é concedida dupla nacionalidade pelo governo do país de origem. Dominicanos expatriados podem inclusive se candidatar a cargos políticos e votar remotamente em eleições na República Dominicana. Como apontam Itzigsohn *et al* (1999), o congresso dominicano possuía, já no momento

desse estudo, um representante em Nova Iorque. Tais características fortalecem o caráter transnacional da diáspora dominicana, uma vez que a manutenção dos vínculos entre os dois países é incentivada em nível institucional.

Tais características permitem a compreensão da cultura da diáspora dominicana como uma autêntica manifestação do transnacionalismo. Mais do que um processo de aculturação, como pressupunham teorias que apregoavam a ideia de *melting pot*, a diáspora hispano-caribenha como um todo é caracterizada por uma manutenção de determinados vínculos com a terra de origem, ao mesmo tempo em que são estabelecidos outros com o espaço que os sujeitos diaspóricos passam a ocupar, o repertório cultural desse indivíduo, dessa forma, é constituído por elementos de ambas as comunidades de que participa (Itzigsohn *et al*, 1999). Sobre essa questão, afirma Duany (2010, 282) que:

*el transnacionalismo desdibuja las fronteras, sin borrarlas por completo. Numerosos puertorriqueños, dominicanos y cubanos en Estados Unidos y Puerto Rico mantienen contactos sociales, políticos, económicos, culturales y emocionales con sus comunidades de origen. Muchos inmigrantes (y sus descendientes) llevan vidas bifocales, tendiendo puentes entre dos (o más) estados, mercados, culturas y lenguas. De ese modo, socavan los discursos dominantes sobre la nación, basados en la ecuación entre lugares de nacimiento y residencia, entre definiciones culturales y legales de la identidad y la ciudadanía, entre fronteras y límites. El cruce incesante de fronteras las hace más porosas, aun cuando los estados receptores insistan en fijar sus límites para protegerse de peligros externos. En pocas palabras, el transnacionalismo ha reconfigurado los bordes entre las Antillas hispánicas y Estados Unidos.*

Ainda sobre tal questão, cabe observar que a concepção da diáspora dominicana como um fenômeno transnacional é fundamental também para a reflexão sobre o reposicionamento de questões raciais nesse contexto de deslocamento, elemento de vital importância para a literatura que se constrói nesse espaço. Se, levando em consideração a composição étnica do Caribe, é possível em alguma medida que dominicanos não se identifiquem como negros quando na ilha, em território norte-americano é impossível se desvincular de categorias como latino, hispânico ou mesmo terceira raça (Méndez, 2008), rótulos que muitas vezes trazem consigo situações de discriminação bastante análogas às vivenciadas por haitianos na República Dominicana, por exemplo.

Duany (2008), refletindo especialmente sobre jovens já nascidos no território americano, observa que existe uma relação complexa com a herança africana. Por um lado, seu trabalho etnográfico em *Quisqueya on the Hudson: the transnational identity of dominicans in Washington Heights* (2008) revela que para esse grupo é importante a afirmação de uma identidade dominicano-americana, que inclui processos de diferenciação da comunidade afro-americana como uma tentativa de aproximação das outras comunidades latinas e caribenhas nos EUA. Por outro lado, esse mesmo grupo absorveu fortemente “*consumer habits, speech patterns, dress, haircut, and fashion styles*” (Duany, 2008, 10) identificados com a cultura negra norte-americana. Essa aparente contradição identitária ganha importantes leituras literárias por parte de escritores que integram essa segunda geração, como é o caso de Junot Díaz.

Por se tratar de um movimento diaspórico relativamente recente, os estudos sobre a comunidade dominicana nos Estados Unidos frequentemente traçam distinções entre as diferentes gerações que a compõem, afirmando a existência de uma segunda geração, com indivíduos que migraram ainda durante a infância ou que já nasceram em território americano, e de uma geração anterior, que chegou ao país em idade adulta. Para a chamada primeira geração, a terra natal ainda é descrita como “*mi país*” em oposição aos Estados Unidos, frequentemente descritos como “*este país*” (Duany, 2008, 3). Essa percepção tão marcada de lá e aqui parece perder força quando se trata das gerações mais recentes.

Dessa forma, embora tenha registros anteriores, como revela também a antologia *Literatura dominicana en los Estados Unidos: presencia temprana, 1900-1950*, organizada por Daisy Cocco de Filippis em 2001, dedicada a dar visibilidade a textos com esse perfil produzidos na primeira metade do século XX, e volumes como o já citado *Autores dominicanos de la diáspora: apuntes biobibliográficos (1902-2012)*, apenas nos anos 1980, entretanto, a produção literária dominicana nos Estados Unidos passa a ser academicamente estudada com maior frequência e ganha maior atenção, tanto da crítica quanto do mercado editorial em geral. Um quadro elaborado pelos autores desse livro demonstra que o número de publicações de autores de origem dominicana no exterior mais do que triplica se comparados os períodos 1971-1980 e 1981-1990, cresce substancialmente até os anos 2000 e ainda mais intensamente entre 2001 e 2012.

Outro elemento que merece atenção sobre o tema é que o fenômeno da diáspora, apesar dos supracitados vínculos mantidos entre os dois espaços, provocou também uma controversa divisão nos discursos sobre a literatura dominicana. Contraditoriamente, já que parece haver uma clara manutenção dessa configuração identitária em diversos âmbitos, no plano literário/cultural a segregação persiste, e passou-se a falar nas últimas décadas em literatura dominicana produzida na República Dominicana em oposição a uma literatura dominicana produzida nos Estados Unidos.

É comum encontrar na literatura especializada referências à “literatura dominicana da ilha”, fato que evidencia a complexidade do tema. Tal processo parece ser uma constante nas literaturas da diáspora caribenha, Jorge Duany (2007), antropólogo porto-riquenho, descreve uma situação bastante semelhante em relação a seu país de origem; a existência de uma literatura porto-riquenha da ilha em oposição à outra produzida fora dela, ressaltando a ausência de nomes da literatura diaspórica do país no currículo escolar da ilha. Em Cuba observa-se o mesmo movimento. Existe uma nítida distinção entre a literatura produzida na ilha e a produzida fora dela, com muita resistência ao reconhecimento da existência de uma produção cubana escrita em inglês.

Embora venha perdendo força na atualidade, são cada vez mais comuns críticos que se recusam a operar essa divisão. Tal fenômeno deixa claro que para 45 determinados setores da crítica literária contemporânea, elementos territoriais continuam sendo excessivamente importantes na configuração do cânone e das literaturas nacionais.

William Luis (2006), no capítulo dedicado às literaturas hispano-caribenhas produzidas nos Estados Unidos na *Historia de la literatura hispanoamericana* organizada por Roberto González Echevarría e Enrique Pupo-Walker, fala na emergência da literatura vinculada a essa comunidade como estreitamente identificada com a poesia. De fato, essa afirmação parece se confirmar também nos estudos de Acosta e Gutiérrez (2005), que identificam um número substancialmente maior de conjuntos de poemas e livros de ensaio em relação à publicação de volumes de contos e romances.

Entretanto, nas últimas décadas diversos nomes surgiram também relacionados à prosa. Pode-se identificar, nesse grupo, a maciça presença de escritores que migraram ainda durante a infância ou que em alguns casos são já nascidos nos Estados Unidos, traço que os diferencia marcadamente dos poetas descritos por William Luis, em grande parte expatriados já em sua vida adulta. Esse é inclusive o critério de classificação adotado por Luis, que separa a literatura da diáspora hispano-caribenha em um grupo formado por escritores cuja formação inicial se deu em seus países de origem, em oposição a um segundo grupo nascido e criado já nos Estados Unidos.

Um dos elementos mais influentes relacionado a esse dado sociológico sobre os narradores da diáspora dominicana é a escolha da língua literária. Jesús J. Barquet (2011, 1), refletindo sobre essa questão, afirma que existe uma tendência para autores que chegaram “*niños, o casi niños*” nos Estados Unidos a adotar o inglês como língua literária, elemento que obedeceria

a uma série de demandas sociais e mercadológicas em relação à produção literária.

Sobre esse tema, Margarita Mateo Palmer (1993) chama atenção para o fato de a literatura caribenha ser naturalmente plurilíngue e que a escolha da língua literária é uma questão mesmo para muitos escritores radicados em seus países de origem. Nesse sentido, a opção por formas linguísticas hibridizadas como o francês influenciado pelas distintas línguas crioulas ou pelo inglês, que se contamina com traços do espanhol, não seria uma forma menor de expressão, mas sim um recurso que permite explorar a riqueza e a complexidade das experiências diaspóricas. A mescla ocasionada pelo contato entre diferentes culturas, nesse contexto, é uma marca da riqueza dessa produção literária e não um recurso que a tornaria menor.

É inegável, no entanto, que escritores identificados com as comunidades latino-americanas nos Estados Unidos que escrevem em inglês acabam por ter uma aceitação significativamente mais ampla nesse país. Isso pode ser explicado pela grande resistência do mercado consumidor editorial norte-americano frente a livros reduzidos de forma geral. Venuti (1998) afirma que apenas 10% dos livros que circulam no país são traduções. Escrever em um inglês hibridizado, incorporando elementos da língua espanhola, portanto, pode se tornar uma estratégia de inserção no campo literário norte-americano que incorpora a lógica das formações identitárias transnacionais.

Contribui ainda para essa separação entre literatura da ilha e literatura diaspórica o fato de que a circulação de textos dominicano-americanos

na República Dominicana é bastante reduzida. No entanto, como aponta Ostman (2017), os textos da diáspora dominicana são relevantes testemunhos do que seria a dominicanidade contemporaneamente e devem, portanto, ser lidos de forma integrada ao que se produz na ilha.

O mesmo poderia se afirmar sobre a produção crítica elaborada por intelectuais diaspóricos. Trabalhos como os de Daisy Cocco de Filippis e Silvio Torres-Saillant, também citados por Ostman (2017), são exemplos da pujante produção acadêmica da comunidade dominicano-americana na atualidade. Filippis e Torres-Saillant apresentam ainda uma marcante obra ensaística bilíngue que tem como tema central a dominicanidade e as formas de ser dominicano nos Estados Unidos.

No ensaio “Eso que llamamos nuestro hogar: reflexiones en torno a la diáspora y los libros”, de Cocco De Filippis, incluído na antologia *Voces de Ultramar: literatura dominicana de la diáspora* (Acosta; Gutiérrez, 2005), a autora descreve sua experiência pessoal de migração e as dificuldades encontradas em seus primeiros anos nos Estados Unidos ao mesmo tempo em que associa essa experiência a sua formação enquanto leitora e intelectual. Uma trajetória que apresenta muitos pontos em comum com contos e romances diaspóricos que tratam dessas questões em uma perspectiva ficcional.

Na mesma antologia encontra-se “La clandestinidad cultural”, ensaio de Torres-Saillant, em que o autor reflete sobre o sentimento de rechaço aos elementos culturais dominicanos cultivados por sujeitos diaspóricos que tentam se afastar o máximo possível de tudo o que possa identificá-los com

a terra natal. Trata-se de um texto breve, mas que evidencia a necessidade de desconstrução de determinados paradigmas de valorização de elementos tidos como mais civilizados, por sua associação com países desenvolvidos, abordando a dominicanidade de um ângulo bastante distinto do escolhido por Cocco De Filippis, mas não menos representativo.

Dessa forma, os textos literários dominicanos produzidos em território norte-americano são objetos altamente complexos e densos; exemplificam, com bastante propriedade, o que Sherry Simon (2004, 14) descreve como “texto híbrido”, ou seja, um objeto literário que resulta:

da situação de fronteira vivida pelo escritor, que consciente da multiplicidade, opta por criar um texto crioulizado, segundo a expressão de Édouard Glissant, ou seja, um texto em que a confrontação dos elementos díspares produz o novo, o imprevisível.

Merece destaque nesse sentido a emergência de revistas com esse perfil que circularam principalmente nos anos 1980 e 1990 e que se dedicavam especialmente a promover a circulação de poesia dominicano-americana (Luis, 2006): *Letras e imágenes* (1981-1982), *Inquietudes* (1981-1982), *Punto 7 Review* (1985-1996) e *Alcance* (1983-1998).

Também foram publicadas nesse período antologias dedicadas a reunir textos poéticos da diáspora dominicana, dentre as quais merecem destaque *Voces del exilio* (1986) e *Poemas del exilio y otras inquietudes* (1988), organizada por Daisy Cocco de Filippis e Emma Jane Robinett, também citadas por Luis (2006).

Nesse contexto, a cidade de Nova Iorque merece destaque como espaço fundamental para a literatura elaborada não só pela comunidade dominicana como também pela hispano-caribenha de forma geral. O imaginário dessa grande metrópole perpassa desde obras do século XIX vinculadas aos processos de independência até textos da literatura contemporânea, tanto poesia quanto prosa, das cartas escritas por Pedro Henriques Ureña em um período próximo da primeira invasão norte-americana à República Dominicana aos textos de Josefina Báez, publicados na última década, para utilizar os exemplos fornecidos por Méndez (2008). A também poeta Julia Alvarez é um dos primeiros nomes a ganhar destaque na prosa da diáspora dominicana. Nascida em 1950 em Nova Iorque, a escritora passou boa parte de sua infância na República Dominicana, retornando aos Estados Unidos em 1960, quando seus pais fizeram uma segunda tentativa de migração, ambas as mudanças motivadas por acontecimentos políticos. Embora possua uma considerável produção poética e alguns livros de não ficção, além de narrativas infantis e infantojuvenis, é mais conhecida por seus romances *How the García girls lost their accents* (1991) e *In the time of the butterflies* (1994), ambos marcados pela experiência diaspórica e representantes da tradição literária dominicana que lida com o trauma do trujillato.

O nome de maior destaque nesse cenário, no entanto, é Junot Díaz. Um pouco mais jovem que Alvarez, Díaz foi o segundo latino a receber o prêmio Pulitzer, e sua curta obra, formada pelos volumes de contos *Drown* e *This is how you lose here* pelo romance *The brief and wondrous life of*

*Oscar Wao*, tem recebido grande atenção, tanto do público leitor quanto da crítica especializada.

Em uma visita rápida a livrarias norte-americanas, é possível observar o surgimento de novos autores dominicano-americanos, é o caso de escritoras como Loida Maritza Pérez, Angie Cruz, Nelly Rosario e Josefina Báez, nascidas nos anos 1960 e 1970, nomes que publicaram nas últimas décadas textos marcados pela experiência do trânsito e pela ambiguidade espacial que experimenta o migrante que vivencia frequentes retornos à terra de origem.

É importante pensar também os espaços editoriais ocupados por escritores com esse perfil na atualidade. Se nomes de maior reconhecimento como Díaz e Julia Álvarez publicam em grandes casas editoriais internacionais, a maior parte dos escritores dominicano-americanos se insere em editoras de pequeno e médio porte com sede em Santo Domingo ou Nova Iorque, como as mencionadas por Aponte e Gutiérrez (2013): Obsidiana Press, Cayena Publications, Ediciones Alcance, Editorial Sitel, Ediciones CEDEE, Ediciones Calíope, Ediciones del Comisionado, Ediciones Moria, Ediciones Zompopos, Editora Guanapé, Editorial Ecce Búho, Editorial Mambrú, Editorial Punto 7, La Maga Press, Morris Publishing e Urpi Editoras.

Cresceram significativamente também as publicações críticas dedicadas à literatura da diáspora dominicana em específico. Merecem destaque, nesse sentido, o já citado volume *Autores dominicanos de la diáspora*, de Acosta e Gutiérrez (2013), como também títulos como *La novela dominicana*

em *Nueva York*, de Héctor Amarante, publicado em 1998; *La literatura dominicana al final del siglo: diálogo entre la tierra natal y la diáspora*, de Daisy Cocco de Fillipis, do ano 2000; *Literatura dominicana en los Estados Unidos, historia y trayectoria de la diáspora intelectual*”, publicado por Franklin Gutiérrez em 2004, entre vários outros títulos.

Para caracterizar a literatura dominicano-americana na atualidade é importante também citar as diversas antologias que reúnem escritores diaspóricos. Uma lista não exaustiva inclui títulos como *Voces de Ultramar* (2005), que comporta poesia, prosa, ensaio e textos teatrais, organizada por Gutiérrez e Acosta; *Máscaras errantes: antología de dramaturgos dominicanos en los Estados Unidos* (2011), organizada por Camen Dinorah Coronado; *Desde la diáspora. Cuentos y poemas de niños y niñas dominicanos/From the diaspora, anthology of dominican children's writings*, organizada por Henández et al em 2005; *Nostalgias de la arena: antología de escritores de las comunidades dominicanas en los Estados Unidos*, de 2011. De fato, as antologias desempenham um importante papel no estabelecimento de cânones literários. Ao mesmo tempo, são publicações que facilitam a circulação de nomes não consagrados e que ainda estão em busca de espaço, assim como as revistas e suplementos literários.

Ainda sobre o estudo da literatura dominicano-americana, cabe citar o Instituto de Estudios Dominicanos, vinculado à Universidade da Cidade de Nova Iorque (Cuny), o único do gênero no país, que conta com uma biblioteca especializada na área e promove diversos eventos que envolvem

a comunidade dominicana nos Estados Unidos em diversas áreas do conhecimento.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em comum, os autores aqui mencionados parecem partilhar um questionamento apresentado por Méndez (2008, 3):

*How to conciliate an ethnic, racial, class and national identity in the United States that simultaneously draws on traits of cultural and racial multiplicity in the Dominican Republic while contending with the multi-ethnic and multiracial communities that they encounter in their new local contexts?*

Cada livro parece responder à sua maneira a essa nada simples pergunta evidenciando assim o potencial criativo dos contatos efetuados no contexto da diáspora dominicana. Assim, a literatura da diáspora dominicana nos Estados Unidos parte das tensões relacionadas ao movimento migratório em si para lidar com questões étnicas, culturais e raciais. De fato, trata-se de uma produção ainda bastante reduzida se comparada com as literaturas cubano-americana ou porto-riquenha da diáspora, já bastante mais consolidadas enquanto campos de estudo.

O recente destaque dado à obra de Junot Díaz tanto em espaços acadêmicos quanto na mídia que trata de objetos culturais, no entanto, parece contribuir para o crescimento do interesse nas obras de autores dominicano-americanos. Acredito, dessa forma, que existe uma tendência de crescimento da atenção tanto do público quanto da crítica para essa

produção literária, especialmente para a narrativa, que parece ser o gênero que mais vem ganhando destaque nesse sentido.

Dessa forma, cabe à crítica fazer também um deslocamento no sentido de aproximar a produção literária com perfil diaspórico tanto da literatura do país de origem quanto das produções do país receptor. Como o sujeito transnacional que tem a dualidade como marca principal, essa literatura também deve ser observada para além da organização tradicional dos Estados nacionais.

O presente trabalho, longe de esgotar essa produção literária tão jovem quanto interessante, procurou apresentar um breve panorama da literatura dominicana produzida nos Estados Unidos. Acredito que exercícios como esse, ainda que bastante tímidos, sejam importantes passos para a inclusão do estudo das literaturas diaspóricas no campo mais amplo das literaturas latino-americanas. De fato, para pensar o literário na contemporaneidade é cada vez mais importante cruzar fronteiras.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, José; Gutiérrez, Franklin. *Voces de Ultramar: literatura dominicana de la diáspora*. Santo Domingo: Dirección General de la Feria del Libro, 2005.
- Aponte, Sarah; Gutiérrez, Franklin. *Autores dominicanos de la diáspora: apuntes bibliográficos (1902-2012)*. Santo Domingo: Biblioteca Nacional, 2013.
- Barquet, Jesús; (2011). Reflexiones sobre la literatura hispana en los Estados Unidos. In: *Anales del Coloquio Internacional Identidades culturales y presencia latina en los Estados unidos*. Casa de las Américas: Habana, 2011.
- Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.

- Clifford, James. "Diasporas". In: *Cultural Anthropology*, 9-3, 1994, 302-338. Disponível em: <https://bit.ly/2xw1KuQ>. Acesso em 2 mar. 2014.
- Cocco de Fillipis, Daisy. *La Literatura dominicana al final del siglo: diálogo entre la tierra natal y la diáspora*. CUNY Dominican Studies Institute: Nova Iorque, 1999.
- Cocco de Fillipis, Daisy; Gutiérrez, Franklin. *Literatura dominicana en los Estados Unidos: presencia temprana*. Santo Domingo: Editora Búho, 2001.
- Duany, Jorge. "Las diásporas de las antillas hispánicas: una comparación transnacional". In: *Revista del CESLA*, 1-13, 2010, 265-286. Disponível em: <https://bit.ly/31nVgIr>. Acesso em 12 dez. 2015.
- Duany, Jorge. "La nación en la diáspora: las múltiples repercusiones de la emigración puertorriqueña a Estados Unidos". In: *Revista de Ciencias Sociales*, 17, 2007, 118-153. Disponível em: <https://bit.ly/2yCYGLc>. Acesso em 12 dez. 2015.
- Duany, Jorge. *Quisqueya on the Hudson: the transnational identity of dominicans in Washington Heights*. Nova Iorque: CUNY Dominican Studies Institute, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2MHtouL>. Acesso em 30 set. 2017.
- Flores, Juan. *The Diaspora Strikes Back: "Caribeño" Tales of Learning and Turning*. Routledge, New York, 2008.
- Hall, Stuart. *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2008.
- Itzigsohn, José; Cabral, Carlos Dore; Hernández Medina, Esther; Vázquez, Obed. "Mapping dominican transnationalism: narrow and broad transnational practices", *Ethnic and Racial Studies*, 22-2, 1999, 316-339.
- Luis, William. "Literatura latino-americana (hispano-caribeña) escrita en los Estados Unidos". In: Echevarría, Roberto González; Pupo-Walker, Enrique (orgs.). *Historia de la literatura hispanoamericana II, El siglo XX*. Madrid: Gredos, 2006, 526-556.

- Méndez, Danny. *In zones of contact (combat): dominican narratives of migration and displacements in the United States and Puerto Rico*. Dissertação de Doctor of Philosophy. The University of Texas, Austin: 2008.
- Ostman, Heather. *The fiction of Junot Díaz: reframing the lens*. Maryland: Rowman& Littlefield, 2017.
- Mateo Palmer, Margarita. “La literatura caribeña al cierre del siglo”. *In: Revista Iberoamericana*, LIX-164-165, 1993, 605-626. Disponível em: <https://bit.ly/2ODnRlr>. Acesso em 7 dez. 2015.
- Palmero González, Elena. “Deslocamento/desplacamento”. *In: Bernd, Zilá. Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.
- Ramirez, Luz Elena. *Encyclopedia of Hispanic-american Literature*. Nova Iorque: factson file, 2008.
- Simon, Sherry. Híbridas culturais, híbridadas textuais. In PORTO, Maria Bernadette Velloso. *Identidades em Trânsito*. 1ed. Niterói: EdUFF/ABECAN, 2004, v. 1, p. 13-24.
- Torres-Saillant, Silvio. “Before Diaspora: early Dominican Literature in the United States”. *In: Herrera-Sobek, María; Korrol, Virginia Sánchez (ed.). Recovering the U.S. hispanic literary heritage*. Houston: Arte Público Press, 2000, 35-39.
- Venutti Lawrence. *The translator’s invisibility: a History of translation*. Nova Iorque: Routledge, 2008.

# La estrategia de la mariposa: poesía y misticismo en Severo Sarduy

Denise León

Recibido em: 12 de março de 2019

Aceito em: 12 de abril de 2019

Dra. Denise León (Tucumán, Argentina, 1974) Es Doctora en Letras e Investigadora Adjunta del CONICET. Profesora Asociada de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Nacional de Salta, actualmente dirige el proyecto "Ficciones mutantes. Representación y reescritura en las culturas literarias y audiovisuales contemporáneas" y forma parte del proyecto UE "Estrategias para la inclusión socioeducativa" con sede en el INVELEC, CONICET, UNT y del proyecto "Poéticas de la frontera. Nomadismo, diáspora y exilio en la literatura caribeña contemporánea", con sede en la UBA y dirigido por la Dra. Celina Manzoni.

Contacto: [deniseleon90@gmail.com](mailto:deniseleon90@gmail.com)  
Argentina

PALABRAS CLAVE: Severo Sarduy; literatura caribeña; mariposeo; poesía mística

KEYWORDS: Severo Sarduy; Caribbean literature; mariposeo; mystical poetry

Resumen: Los sonetos y las décimas de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) de Severo Sarduy, en cuyo análisis se concentra este artículo, funcionan como una lectura oblicua y paródica, como una curiosa *retombée* de la mística española. A partir de dicho análisis este artículo intenta aquilatar las implicaciones de esa original máquina de lectura construida por el escritor caribeño a partir de la fórmula del “mariposeo”.

Abstract: The sonnets and the tenths of *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) by Severo Sarduy, in which analysis this article concentrates, function as an oblique and parodic reading, as a curious *retombée* of the Spanish mysticism. From this analysis, this article tries to evaluate the implications of that original reading machine built by the Caribbean writer based on the “mariposeo” formula.

Si escribir es también, o sobre todo, un modo de leer, una reverberación inquietante cuya tarea, como quería Roland Barthes, es liberar eso que está preso, dispersando los significantes, este artículo se propone ensayar una aproximación a los sonetos y décimas de *Un testigo fugaz y disfrazado* de Severo Sarduy como una lectura oblicua, un eco o una curiosa *retombée* de la mística española, especialmente de su culminación carmelita. Ahora bien, si intentamos puntualizar el uso que Sarduy hará de la de la mística española, esa “teoría o saber religioso y poemático del amor del alma y Dios” que implica “al mismo tiempo, el problema más genuinamente filosófico de la destrucción” de la “ontología natural de la inteligencia clásica, o griega” (Peñalver, Patricio, 1997, 16) no cabe sino hablar de parodia, desvío o mejor, de robo porque “cuando no hay ninguna lengua conocida disponible, hay que tomar la decisión de *robar un lenguaje* -como en otra época se robaba un pan-” (Barthes, 2018, 213).

Como apunta Patricio Peñalver en su ya clásico ensayo sobre la mística española, la Escuela Carmelita, y especialmente las obras de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, afectan directamente el sentido del ser como presencia o sustancia disponible. La relación que funciona como campo de fuerza en la poesía mística, esto es el vínculo entre un alma enferma de amor y un Dios que hiere y se esconde, no puede sino ser aludida en un lenguaje que se corta y se precipita a una zona sin lenguaje y sin sujeto. En este sentido, no resulta desatendible que, como apunta Peñalver entre otros estudiosos de la mística, tanto el pensamiento contemporáneo como algunas teorías literarias se hayan interesado en volver, de modos inesperados, sobre el

pensamiento y la poesía mística. Basten como ejemplo Jacques Derrida y su teoría de la Deconstrucción o los teóricos del círculo postestructuralista que Sarduy frecuentó con asiduidad.

Sabemos gracias a los trabajos de Cira Romero y también a las declaraciones del propio Sarduy, del temprano interés de este autor por el pensamiento religioso en sus diversas formas. Se podría hablar, inclusive, de una especie de impureza religiosa en su pensamiento y su escritura que lo distinguen de sus contemporáneos y que lo llevarán a recorrer un camino zigzagante que va de la teosofía de Jiddu Krishnamurti, a las teogonías orientales pasando por la mística española y la astronomía. En una época “privada de religiosidad” (Sarduy, 1999, 51), Sarduy, al igual que otros intelectuales antes que él, debe inventar sus propios mitos, y lo hará intentando un regreso a manifestaciones religiosas cuyo centro no es una presencia plena sino una oquedad donde se vuelve posible escuchar el “estampido de la vacuidad”.

En este artículo, parto de la idea de que lo que le interesa a Sarduy no es tanto la mística como fenómeno histórico sino el deseo sin tregua y sin amparo que sigue sucediendo siempre en los poemas extáticos. La experiencia erótica y deshacedora de la unión mística no es algo remoto en el tiempo sino que está sucediendo justo en el momento en que leemos los poemas. Allí, como diría Edgardo Dobry, “la lengua muerta y la lengua viva establecen su campo de fuerza; porque es en el poema donde la lengua se está haciendo [...]” (en Agamben, Giorgio, 2016, 11).

Dicho esto, el recorrido que propone el presente artículo se organiza en dos instancias o momentos. En primer lugar, en el apartado “La estrategia mariposa” me interesa detenerme en el movimiento imaginario en el cual Sarduy funda su máquina de lectura. Por cierto, se trata de una estrategia neobarroca que lo lleva a diferir una y otra vez con las formas fijas y con la idea de un yo estable, para buscar una perspectiva oblicua, no frontal, desplazada y móvil. En un segundo momento, en el apartado titulado “Plegar/desplegar/replegar” me concentro en ver cómo funciona esa máquina de lectura en la última etapa en la poesía de Sarduy, compuesta por dos libros breves de sonetos y décimas: *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) y *Un testigo perenne y delatado* (1993). Intento leer allí la presencia de la mística española como un lenguaje robado, o una voz que viene de otro tiempo y otro lugar y, exiliada ella misma, provee a Sarduy tanto de una reserva de objetos poéticos como de una determinada retórica. Si bien, por razones de extensión, este ensayo se concentra en el primero de los libros, *Un testigo fugaz y disfrazado*, vale la pena señalar que, a pesar de estar separados por un lapso temporal de ocho años, hay una estrecha correspondencia entre los dos últimos libros de poemas de Sarduy, vinculados incluso por la figura del testigo sobre la que volveré más adelante, de modo que ambos pueden ser leídos en conjunto, como las tablas de un díptico. Finalmente, en la coda, se ofrecen algunas conclusiones provisionarias en torno al recorrido trazado.

Para realizar este movimiento exploratorio, me apoyo fundamentalmente en las consideraciones del propio Sarduy incluidas en su bellísimo

“Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual*, seguido de *Imitación*”, donde explicita su lectura apasionada de la poesía de San Juan de la Cruz y propongo una aproximación al conjunto de sonetos y décimas eróticos de Sarduy como “reflejo, forzosamente deformado, del divino epitalamio” (1999, 246). Incluido en la edición crítica coordinada por Gustavo Guerrero y François Wahl bajo el título de “Últimos poemas”, este bosquejo publicado póstumamente resulta iluminador para el recorrido propuesto, especialmente para dar cuenta de la recreación obsesiva de la pasión por la pérdida y el deshacimiento presentes en la mística hispánica, así como también en la última etapa de la poesía de Sarduy.

Hacia el final del texto, el autor justifica su lectura erótica del *Cántico espiritual* eligiendo entre tres opciones posibles: la primera –rápidamente descartada – es detener todo comentario, pero eso fijaría la obra, “equivaldría a fosilizarla” (246). La segunda opción sería “arriesgar la exégesis, incluso la menos pertinente” (246) para hacerla vivir. La tercera, finalmente, consiste en:

Mímesis en lugar de lectura; doble y simulacro en lugar de interpretación. Reflejo, forzosamente deformado, del divino epitalamio. Ir en la copia hacia la materialización de las metáforas, explicitar las elipsis, recorrer otra vez el camino: desde el cuerpo enardecido hasta Dios, desde el deseo hasta la fusión con el Uno [sic], desde el objeto *a* de Lacan hasta el Ser [sic] (Sarduy, 1999, 246).

En el fragmento citado, notamos que Sarduy opta por una combinación de opciones y también que los verbos que elige son verbos que implican

traslado, desplazamiento, movimiento: ir en la copia, recorrer otra vez el camino, desde el cuerpo enardecido hasta Dios, desde el deseo hasta la fusión, etc. Es posible leer allí una operación estratégica de deslizamiento, un acarreo, un pasearse que le permitirá a Sarduy unir universos distantes como el de la poesía mística y el suyo propio. Es sin duda sintomático que el modo de leer que propone Sarduy -y me refiero a este ir y venir, a este desplazamiento presente tanto en su propia experiencia de exilio y bilingüismo, como en la traducción cultural de experiencias orientales e incluso en su interés por la poesía mística- implica ciertos usos donde el *adentro* y el *afuera* se desdibujan y ya no es posible distinguir entre uno y otro. Usando su cuerpo como bisagra, el paseante no se mantiene estático sino que, inevitablemente, se traslada, se desvía y se confunde con la materia paseada, en un movimiento constante de flotación, como el aleteo de una mariposa.

#### 1. LA ESTRATEGIA MARIPOSA

Atento a la materialidad de los signos, la máquina de lectura (y de escritura) que Severo Sarduy pondrá a funcionar en *Barroco* (1974), se apoya en una metáfora que proviene del mundo del sonido: la cámara de eco. Anota el autor en el pórtico de este ensayo dedicado a Roland Barthes:

Las notas que siguen intentan señalar la *retombée* de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no. La resonancia de estos modelos se escucha sin noción

de contigüidad ni de causalidad: en esta cámara, a veces el eco precede a la voz.

Historia caduca leída al revés; relato sin fechas: dispersión de la historia sancionada.

Boomerang: trazando la agrimensura de la cámara de eco, el mapa de la repercusión de ciertos modelos, cuya retombée se detecta, mostrarán su reverso: ni esquema puro, operante, sin base, ni unidad científica mínima, sino - patente en el círculo de Galileo, o en la teoría del big bang de Lemaître- núcleo imaginario, marca teológica (1999, 1197).

Si nos detenemos con atención en el fragmento citado, resulta sintomático no sólo que Sarduy elija una metáfora del mundo del sonido, de la voz, una materialidad que se desvanece y que es, al mismo tiempo, presencia y ausencia, para dar cuenta de la resonancia de los modelos científicos en la producción simbólica, sino también el hecho de que tome un concepto en otra lengua, el francés, para fundar su teoría. El concepto de *retombée* es más que un envío a otra lengua, gesto revelador de una dislocación territorial o de su condición desplaza de exiliado, nos remite también a sus múltiples conexiones con las vanguardias literarias y artísticas francesas de los sesenta -reunidas en torno a la revista *Tel Quel-* y también a su amistad con Roland Barthes; datos fundamentales para comprender desde dónde lee Sarduy.

El sonido y el sentido, parece decirnos el autor cubano, son dos intensidades que construyen una máquina poética, donde se lee o se escucha al revés. Es decir, de modo invertido. E insiste en la no linealidad de la trayectoria planteada: habla de boomerang, de reverso, de repercusión, de

impureza. Más que reproducir los modelos o las matrices, los visita, los invoca, los acaricia o los homenaja en un movimiento tenaz y flotante como la trayectoria de una mariposa cuya presencia anuncia, al mismo tiempo, un movimiento perpetuo de cierre y abertura, un latido.

Esta compleja operación intelectual llevada a cabo por Sarduy, quien desde la autfiguración de “heredero” se ocupa de leer a contracorriente la tradición latinoamericana para fundar el neobarroco, no fue siempre comprendida y valorada por la intelectualidad latinoamericana de izquierda que sólo pudo leer allí un gesto superfluo o banal. Muy lejos de esa interpretación y en sintonía con la hipótesis que nos proponemos trabajar aquí, Rafael Rojas en *La Vanguardia peregrina* (2013), un conjunto de ensayos deslumbrantes sobre escritores cubanos cuya obra se construyó no solo *en* sino *por* el exilio, vuelve sobre las palabras con las que, en 1971, Roberto Fernández Retamar intentara capturar la poética de Severo Sarduy, para dispersar su significado y volver a leerlas desde otra perspectiva. Como es ya conocido, en su mentado *Calibán*, Retamar califica de “mariposeo neobarthesiano” la producción de Sarduy, aludiendo despectivamente a su sexualidad y a su relación con la vanguardia francesa, específicamente con Roland Barthes.

Si bien el ensayo de Retamar se concentra sobre todo en reformular la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie y dirige mayormente sus críticas e invectivas contra Carlos Fuentes, a quien considera “una de las más destacadas figuras entre los nuevos escritores latinoamericanos que se han propuesto elaborar, en el orden cultural, una plataforma

contrarrevolucionaria” (1971, 60), el comentario al pasar sobre Sarduy resulta significativo para el presente ensayo. Entiendo que retomando la frase mordaz de Retamar, lanzada en el marco de invectivas contra aquellos intelectuales vinculados a la revista *Mundo Nuevo*, es posible establecer una especie de reverberación fascinante o una *cámara de eco*, en un sentido similar al que el propio Sarduy le diera a este término. Así, el emblema de la mariposa y su movimiento, despojados ya de connotaciones negativas, me permitirán indagar esa operación en bucle que lleva a cabo la poética sarduyana con la mística española. Particularmente, me interesa trabajar con la imagen de la falena, esa mariposa nocturna que persigue la luz hasta fundirse con ella, como una heráldica de su producción que, lejos de la inconstancia o la imprecisión, se construye como una ética a costa de las formas fijas o estables.

Rafael Rojas nos ofrece un comienzo posible cuando, en el ensayo ya citado, recupera y reivindica la idea del *mariposeo* como un ojo o un lente que le permite captar la potencia y la originalidad del método de escritura de Sarduy y también, por supuesto su relación con Barthes. Rojas señala que la invectiva de Retamar se enmarca en una serie de ataques que la oficialidad intelectual cubana dirigió al círculo de intelectuales en torno a la revista *Mundo Nuevo*, y que, de algún modo, dice más sobre la localización ideológica y estética de la intelectualidad revolucionaria que sobre Sarduy, cuya estrategia neobarroca no podría causar más que rechazo y extrañeza en el este grupo.

La movilidad, el vagabundeo, la variación son lo propio de la mariposa. “La aventura vanguardista y cosmopolita de Sarduy” (Rojas, 2013, 80) tiene que ver con ese movimiento, con esos desplazamientos del deseo y también con la lectura atenta que Barthes hizo de Charles Fourier, quien concibió el mariposeo como una persecución infinita y gozosa, como “una verdadera estrategia del deseo concebido como utopía política” (Huberman, 2007, 28). Justamente, en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), el crítico francés expresa de un modo concentrado y brillante el imaginario estético que lo aproxima a Sarduy y distancia a ambos de las exigencias sensibles del socialismo cubano. Anota en la entrada titulada no casualmente “La señorita burguesa”:

En plena agitación política, toca el piano, pinta acuarelas: todas las falsas ocupaciones de una señorita burguesa del siglo XIX. Invierto el problema: ¿qué de las prácticas de la señorita burguesa de antaño excedía su feminidad y su clase? ¿cuál era la utopía de esas conductas? La señorita burguesa producía inútilmente, estúpidamente para sí misma, pero *producía*<sup>1</sup>: era su forma propia de gastar (Barthes, 1975, 62).

Si leemos con detenimiento el fragmento, podemos notar que la autofiguración barthesiana de señorita burguesa, próxima a la de *Lady SS* de Sarduy, trabaja lo femenino como una situación minoritaria. Siempre en algún margen, sea de la sociedad, del lenguaje, o del deseo, se trata de una producción que genera incomodidad en un contexto político y cultural que

---

1 El énfasis es del original.

reivindica una acción política ligada a la masculinidad y la violencia. Hay una radical otredad en esa producción femenina que desagrada e incomoda al discurso patriarcal. Tal como afirma Anne Carson en su ensayo sobre el género del sonido, para el orden patriarcal hay una afinidad “natural femenina” con todo lo que es inmaduro, informe, abierto, desbordante (Carson, 2019). Como bien nota Barthes, hay algo del orden del exceso en esas prácticas, un modo *proprio* de la señorita burguesa que tiene que ver con el gasto y la inutilidad de lo que se prodiga sin motivo aparente como el derroche de la mariposa.

## 2. PLEGAR/DESPLEGAR/REPLEGAR

Los sonetos y décimas que me propongo analizar pertenecen a una etapa poética en la producción de Sarduy que, por momentos, parece haber resultado desconcertante para la crítica, quien leyó allí o bien una etapa de repliegue o de “retracción métrica” (Sánchez Robayna, 1999, 1564) respecto de su producción anterior considerada más experimental; o bien “un tributo que el soneto debía pagar para poder introducirse de nuevo en la modernidad poética del español” (Sánchez Robayna, 1999, 1567). Intentaremos aquí una hipótesis diferente.

En “El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy)”, Sánchez Robayna, advierte que luego de *Big Bang* (1974), la poesía de Sarduy entra en una nueva fase y afirma que esa nueva fase estará “no determinada por el uso de nuevas formas, sino por su nueva radicalidad: por su modo más estricto de beber en las fuentes barrocas y por su regreso simbólico al país

natal” (Sánchez Robayna, 1999,1561). A pesar de esta salvedad, a medida que avanza el análisis, el crítico canario se detiene sobre todo en un análisis del modo en que la forma soneto y la forma décima gravitan en la poesía de Sarduy, así como también considera central la analogía erotismo-barroco en su poética. El crítico lee “la violencia lingüística en materia erótica” como un intento de “romper el aura neoclásico-garcilacista del soneto para volver a introducirlo en la lengua poética española” (1999, 1567).

Creo que hay más. En *Poesía bajo programa*, esa conferencia pronunciada en 1991 en una de sus últimas apariciones públicas, que luego fuera publicada póstumamente como plaquette y finalmente incluida al final de sus libros de poemas en la edición crítica de sus obras, Sarduy insiste en que *poesía bajo programa* “no significa en absoluto volver únicamente a las formas tradicionales de poesía: no es eso en lo más mínimo” (1999, 253). La libertad total de que gozan el pintor y el poeta ha generado “una crisis de sentido”, por lo tanto, afirma es necesario volver a “formas controladas”. Sarduy se propone, entonces, inventar formas a partir de ciertos modelos u obsesiones: la cosmología, los sonetos de Mallarmé y “el único escritor que conozco bastante bien y que leo todos los días. Es raro que pase un día sin que la lea. Mi devoción por ella es, pues, religiosa a través de la textualidad” (1999, 257): Santa Teresa de Ávila.

Resulta evidente, entonces, a partir de las afirmaciones del propio autor en distintas intervenciones, así como las menciones explícitas en sus poemas, que la poesía mística española (especialmente la de Santa Teresa y la de San Juan de la Cruz) le aporta un peculiar espesor a esta última etapa

poética. Esto no significa necesariamente que estemos frente a una poesía religiosa, pero es claro que, como señala Rafael Rojas, hay una búsqueda de espiritualidad dislocadora que impregna la poética de Sarduy desde el comienzo. En esta última etapa específicamente, Sarduy encuentra en la mística española, una forma y un lenguaje que vienen de otro tiempo y convergen en la breve fulguración de sus sonetos y décimas. Como anuncia el último terceto del soneto dedicado a Luce López Baralt, reconocida estudiosa del misticismo español y especialmente de la obra de San Juan de la Cruz:

Dejemos de esa heráldica que viajen  
los símbolos, el mudo abecedario:  
agua y sed, brasa y luz, cuerpo y sudario (1999, 208).

La aventura que propone la mística es, sin dudas, una aventura corporal que implica no sólo la creación de un espacio interior sino un deseo voraz y nocturno en medio de una engañosa visibilidad, así como una sed imposible de satisfacer. Citado por Luce López Baralt en *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (2017) Williams James resume las características centrales de la experiencia extática: es intuitiva (predomina en ella lo afectivo sobre lo intelectual), efímera e inefable. Por último, anota López Baralt, la experiencia es infusa y pasiva: “se puede ayudar a inducir por ejercicios de concentración o meditación pero es totalmente gratuita y deja al sujeto con un sentido de impotencia total, como si se encontrara ante un Poder frente al que no tuviera la posibilidad de ejercer

su voluntad” (13). El éxtasis místico, como el erótico, son experiencias “deshacedoras”, donde el sujeto se pierde, deja de ser, para fundirse con aquello que ama. Y si, como afirma Peñalver, la raíz de la mística española o de su culminación carmelita, es una recreación inventiva del poema erótico-místico del *Cantar de los cantares*, como en un juego de espejos, Sarduy construye sus propias variaciones del “divino epitalamio”:

EL ÉMBOLO brillante y engrasado  
embiste jubiloso la ranura  
y derrama su blanca quemadura  
más abrasante cuanto más pausado.

Un testigo fugaz y disfrazado  
ensaliva y escruta la abertura  
que el volumen dilata y que sutura  
su propia lava. Y en el ovalado

mercurio tangencial sobre la alfombra  
(la torre embadurnada penetrando,  
chorreando miel, saliendo entrando)

descifra el ideograma de la sombra:  
el pensamiento es ilusión: templando  
viene despacio la que no se nombra (202).

Tanto en la noche monástica que imagina Sarduy como en este soneto, de cuyo quinto verso surge el título del poemario, los cuerpos arden, envueltos de deseo. La “quemadura abrasante”, la “lava que sutura” o el “mercurio tangencial”, aproximan pasión y dolor. Comparable a un flechazo, “el émbolo brillante y engrasado” embiste ante un testigo que reduce su acción al mínimo: ensalivar y escrutar la abertura. El Amado inscribe su presencia y su ausencia en el cuerpo del amante “saliendo, entrando”, lacerándolo. Hemos dicho ya que una de las características de la experiencia mística es que se trata de un momento “sin verbo, de quejido y exaltación, al borde del susurro, que se confunde con el jadeo” (Sarduy, 1999, 243). El exceso del goce místico o erótico implican la disolución del sujeto que se pierde, se disgrega y queda balbuceando ante la sombra. Al igual que para las teogonías orientales, fundamentales en la obra de Sarduy, la mística se apoya en la idea de que el mundo exterior es una ilusión que, tarde o temprano, confiesa su impostura. La acción sobre el mundo es una tentación frente a la cual el místico tiene que afirmar su estado de gracia a través de un acto apasionado de pérdida y deshacimiento. La mística, afirma Peñalver, es una experiencia extraordinaria del ser, o mejor, en “contra del ser” (1997, 18). Y recuerda oportunamente que el Carmelo fue una orden fundada en Palestina en el siglo XIII con un sentido más oriental que romano.

Se produce así en la poesía mística una singular coincidencia de nihilismo y práctica poética que los sonetos y las décimas de Sarduy retoman, aproximando de un modo vertiginoso lo erótico y lo mortuorio. Como

en el caso del *carpe diem* horaciano hay una voluntad casi pedagógica en los poemas que reiteran la proximidad del goce y la muerte recordando esa cualidad apasionada y efímera de las falenas nocturnas que van inevitablemente, como los místicos, hacia las llamas que las devoran. Así, el soneto citado se cierra con una máxima que se repetirá con variaciones a lo largo del poemario: “el pensamiento es ilusión: templando/ viene la que no se nombra”. En el siguiente soneto, también sobre el final leemos: “Muerte que forma parte de la vida/Vida que forma parte de la muerte” (1999, 202) o en la tercera décima del mismo libro: “Divierte/ el placer así obtenido/por el sendero invertido:/ más vida cuanto más muerte” (211).

Esta “muerte que da vida” atraviesa los poemas de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Se trata de un continuo desvivirse en el deseo del Amado que jamás se alcanza o se agota. Muerte y vida se aproximan peligrosamente en el famoso poema de Santa Teresa a quien no morir para estar en Dios hace vivir en agonía. Así describe Sarduy la trayectoria del deseo en su ensayo sobre San Juan y otra vez la falena agita sus alas: “Más el deseo se desplaza, deambula detrás de su objeto y, pasado el momento de saciedad, de nuevo lo solicita” (1999, 245). El movimiento inevitable y a la vez imposible del amante, como el del ciervo que huye y a la vez hiere en San Juan, es tal vez la cifra de la impropiedad, de lo que permanece inapropiable para siempre, despedida de toda caza y de toda voluntad de apropiación:

Renuncia a tu cuidado, bien lo sé: tras  
ese dolor que tu embestida aqueja,

en alivio y placer muda la queja,  
más sosegada cuando más penetras.

Cerveza transmutada o sidra añeja,  
del oro tibio la furiosa recta  
su apagado licor suma y proyecta  
sobre el cuerpo deseoso que festeja

tanto derrame. A bálsamos o ardides  
que atenúen la quema de tu entrada  
nunca recurras. Mientras menos cuides

unjas, prevengas, o envaselinada  
disimules, mejor. Para que olvides  
el mudo simulacro de la nada (204).

Podría hablarse de una teatralidad de los sonetos y las décimas de *Un testigo fugaz y disfrazado* donde cada poema se construye a modo de escena. Allí, el yo lírico nos exhorta a comportarnos de distintas maneras y nos da una serie de consejos o instrucciones. La idea de someter la meditación religiosa o la capacidad amorosa a un trabajo metódico, no es nueva. En un juego que evoca tal vez la preparación ascética y el afán didáctico de los místicos, Sarduy le aconseja a su posible ejercitante un trabajo de negación sostenida: renuncia a tu cuidado, nunca recurras, menos cuides. Hay una

suspensión de la acción, un vaciamiento voluntario, una inoperosidad en el sentido que Giorgio Agamben le diera a este término, donde el placer implica destrucción y gasto, en la medida en que es consumido como el alimento. “Esta comunión, quizás por su doble pertenencia a lo sagrado y a lo sexual, *priva*: encanta, fascina, y desposee de todo conocimiento, de toda identidad”, agrega Sarduy en su ensayo sobre San Juan.

La entrega al arrebató sin taza ni medida del alma enferma de amor en su búsqueda no voluntarista de la pasividad, de abandono - que en los místicos ha sido leída como la imitación del desamparo y la entrega de Cristo en la cruz,- puede leerse también en relación al goce sexual a partir de la pasividad y el dolor propios del sadismo. No casualmente Sarduy insiste en que la aventura del *Cántico espiritual* se inicia con una ausencia “hiriente” y se expresa en una queja que ningún idioma puede enunciar y que limita con la muerte. Se trata de una “brusca laceración” (1999, 243) que, comparable a un flechazo, alumbró un gozo que tiene mucho de letal. Así, le indica el yo lírico a su ejercitante:

No acudas a linimento,  
alcanfor, miel o saliva,  
que atenúen el momento  
de más ardor. No se esquivó  
con ardid, ni se deriva  
esa quema: se convierte  
en su contrario. Divierte

el placer así obtenido  
por el sendero invertido:  
más vida cuanto más muerte (211).

Resulta claro ya en este punto de nuestro recorrido que Sarduy se ubica frente a la poesía mística como frente a una reserva de objetos poéticos que estuvieron vivos alguna vez y tuvieron un sentido, para apropiárselos en un gesto que no puede sino ser paródico. Porque como señala Agamben a propósito del poeta italiano Giorgio Caproni: “acaso en todo ámbito, pero notoriamente en la lengua, todo uso es un gesto polar: por una parte, apropiación y hábito; por la otra, despojamiento y no-identidad. Usar [...] significa tanto *servirse de* como *acostumbrar a* (2016, 174). Así, en los sonetos y las décimas, Sarduy se sirve de la pasión mística para instalar, a partir del doble sentido y los juegos de palabras, un desnivel que pone a funcionar esa pulsión cuasi pornográfica y burlesca junto a la más refinada espiritualidad. Podría afirmarse que nuestro poeta manipula tanto “los consuelos de la religión” como los de la parodia:

OMÍTEMELA más, que lo omitido  
cuando alcanza y define su aporía,  
enciende en el reverso de su día  
un planeta en la noche del sentido.

A pulso no: que no disfruta herido,

por la flecha berniniana o por manía  
de brusquedad, el templo humedecido  
(de Venus, el segundo). Ya algún día

lubricantes o medios naturales  
pondrás entre los bordes con taimada  
prudencia, o con cautela ensalivada

que atenúen la quema de tu entrada:  
pues de amor y de ardor en los anales  
de la historia la nupcia está cifrada (201).

En este soneto, que el propio Sarduy califica en su conferencia en Canarias de “pornográfico y funerario” (1999, 260) vemos cómo la “omisión” -sinónimo de la estrategia barroca de la elipsis-, así como el “sendero invertido” con el que cerraba la décima anterior, tienen claras alusiones sexuales. Del mismo modo, esta nupcia de “amor y ardor” se vincula a los “anales” de la historia. De allí que podamos afirmar que Sarduy escribe su propia versión, extensión o comentario del “divino epitalamio” místico, de acuerdo a la orientación de su deseo. Si pensamos que esta poesía, inevitablemente profana, se ubica en un contexto histórico, social y cultural muy diferente al de la mística, esa relación entre el alma enferma de amor y un Dios que hiere y se sustrae, un *deus absconditus* que es buscado apasionadamente, sólo puede ser accesible en clave paródica.

Agamben, siguiendo a Scaligero, propone que la parodia deriva de la rapsodia, porque había un momento en que los rapsodas eran interrumpidos y entraba en escena un nuevo grupo que, ya sea con un afán lúdico o para distraer a los espectadores, “ponía de revés todo cuanto los había precedido... Por eso llamaron *paroidous* [parodias] a estos cantos, porque junto y más allá del argumento serio insertaban otras cosas ridículas” (2016, 221). Así, quedan fijadas para Agamben las dos características fundamentales de la parodia que iluminan el análisis de los sonetos y las décimas sarduyanas: la dependencia de un modelo preexistente que es transformado y la conservación de elementos formales en los que se insertan contenidos nuevos e incongruentes.

Ahora bien, si Dios tal como lo entendieron los Carmelitas del siglo XVI ha desaparecido de los textos de Sarduy, donde el umbral que separa sagrado y profano se ha vuelto indistinguible, resulta significativo para este artículo que, algo de esa persecución excesiva y apasionada se mantenga en el tejido vivo de sus poemas. El misticismo crea un espacio interior, virtualmente inaccesible, relacionado con el secreto y los excesos que debe protegerse del poder. En el caso de Sarduy, cuya escritura siempre estuvo atenta a las operaciones estratégicas para forzar los límites del cuerpo y el sexo, como afirma Gustavo Guerrero en su ensayo “Sobre la piel: Reinaldo Arenas y Severo Sarduy en contacto” (2017), lo que la escritura penetra no son ya los distintos recintos que conducirían, de forma escalonada, al contacto con lo divino, sino que “la noche oscura del alma” se transforma en la opacidad de cuerpo deseado pero imposible de agotar.

Aún así, el lector tiene la impresión de que los sonetos y las décimas se apilan unos sobre otras, como si remitieran a algo que falta, que no puede sino faltar. Una ausencia que se duplica o se agiganta en los tiempos profanos en los que los textos de Sarduy respiran entrecortadamente. Ya no se persigue el paso efímero del un dios escondido e hiriente sino su huella silenciosa. Frente al *numen*, que según Barthes es el gesto silencioso con que los dioses pronuncian el destino humano, procedido de una larga mirada, el poeta esgrime el canto, la frase, la página, roba una lengua muerta y sostiene la impostura con su propio cuerpo:

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

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

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

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

Si, como afirma Barthes en *Sade, Fourier, Loyola* [1971] (1997), “la Iglesia funda su autoridad en la palabra, la fe es audición”, en los textos de Sarduy Dios ha dejado de hablar con sus criaturas. Sarduy trata explícitamente sobre este desamparo, sobre la indiferencia como el modo de ser de lo divino en el fragmento III de “El estampido de la vacuidad”, una colección de fragmentos publicada póstumamente. Hacia el final, afirma: “Les pedimos, en definitiva, que renuncien a su esencia y sean en la nuestra, que es la mirada. Pero es inútil. No abandonan jamás esa noche, ese hueco negro que, para siempre, los devoró” (1999, 106). Frente al silencio de los dioses, la locuacidad humana. Ante la caída de lo divino y de lo humano hacia una zona incierta y ya sin sujeto (quien enuncia los versos es una estatua ciega) lo único que resta es el canto. Pero, como nos recuerda Barthes “el aparato fonatorio es también el aparato oscular. Al pasar a la posición erguida, el hombre descubrió que tenía la libertad de inventar el lenguaje y el amor” (182). Así, frente a la retracción de los dioses, el poeta elige como última resistencia, arder y practicar de forma espuria una forma poética antigua, casi muerta.

### 3. CODA

En el recorrido propuesto, he recurrido al emblema de la mariposa para dar cuenta de dos cuestiones centrales: por un lado, el estilo, la máquina de lectura (y de escritura) que construye Sarduy y por otro, su relación con la mística española. Sabemos que el dispositivo neobarroco creado por el autor caribeño funciona canibalizando y consumiendo discursos que provienen de lenguajes y sistemas culturales diferentes. Lejos de un código literario lineal o clasificado, recurre al movimiento, al desborde hacia otras regiones de la cultura, el sujeto y el lenguaje. Sintomáticamente, el autor parte de una metáfora del mundo de la voz, “la cámara de eco”, y de la idea del goce sonoro como modos de rechazo al tedio de una lectura adiestrada o academicista. En este movimiento de flotación, en este pasearse por distintos lenguajes y universos culturales reside la originalidad y la potencia de la escritura de Sarduy.

Si bien, como señala Rojas, Sarduy recibió el comentario de Retamar como una ofensa homófóbica y, al ensayar su defensa en el ensayo “El heredero” (1999, 1413) no reivindica o naturaliza el concepto de mariposeo, tampoco abandonó sus coordenadas estéticas ni su método de lectura. Las mariposas reaparecerán en *La simulación*, ese ensayo brillante publicado en 1982, tres años antes de la salida de *Un testigo fugaz y disfrazado*. En *La simulación* Sarduy trabaja sobre esa pulsión letal del disfraz que conecta el exceso y el anhelo de una realidad otra en el insecto, el místico y el travesti, todos de algún modo criaturas de la noche. Se trata de aventuras somáticas donde la particularidad reside en que los cuerpos serán el soporte de las

obras. Lo letal, dirá Sarduy, “no es a su vez más que una forma extrema, el exceso de despilfarro de sí mismo” (2013, 233).

En un segundo momento del análisis, la figura de la mariposa me permitió vincular las intensidades de la poesía de Sarduy con las de la mística española. Como notas a pie de un texto lejano en el tiempo, pero central en la poética del autor, los sonetos de *Un testigo fugaz y disfrazado* reescriben elementos fundantes de la experiencia mística, esto es ser efímera, inefable, afectiva y pasiva. En *La imagen mariposa*, Didi Huberman comparte este interés por la mariposa como emblema en una serie de autores que, como es sabido, formaron parte de las coordenadas estéticas de Sarduy: me refiero a Fourier, Bataille, Callois y Lacan, entre otros. Se trata de intelectuales que se ocuparon de algún modo de zonas “nocturnas” de la cultura y el deseo. En el mencionado ensayo, Huberman señala que la mariposa es reconocida como una criatura del deseo y recuerda que Eros suele ser representado con una mariposa en la mano. Pero se trata de un deseo “abocado a su pura pérdida” (Huberman, 2007, 85), poseído por la destrucción. En la figura de la falena nocturna deseo y muerte se aproximan de modo excesivo, vertiginoso, como en la poesía mística.

En este sentido, considero que al leer la mística española como un lenguaje o una intensidad que le permite a Sarduy trabajar en su poesía la imposibilidad apasionada de aproximarse a aquello a lo que lo que desea unirse, propongo una interpretación no menos reductora que otras posibles. Marcados por el duelo y por la burla, en los sonetos y las décimas de *Un testigo fugaz y disfrazado* puede escucharse la *retombé* de una voz que,

aquejumbada y gozosa, peregrina en la noche o el desierto de la ausencia divina. El goce, lo sabemos desde Barthes, no es lo que satisface al deseo, sino lo que lo excede, lo desconcierta, lo deriva. El goce funciona como la llama que atrae, inevitablemente, a la mariposa y en cuyo chisporroteo los poemas de Sarduy buscan, inútilmente, la llama viva del Ser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Agamben, Giorgio. *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid: Cátedra, [1971] 1997.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Buenos Aires: Paidós, 1986 [1982].
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018 [1975].
- Didi Hiberman, Georges. *La imagen mariposa*, Barcelona: Edición El Mudo, 2007.
- Dobry, Edgardo. “Poéticas inesperadas: Agamben y la poesía”, en Agamben, Giorgio. *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016. 7-15.
- Guerrero, Javier. “Sobre la piel: Reinaldo Arenas y Severo Sarduy en contacto”, en *Cuadernos de Literatura* Vol. XXI n 42, Julio-Diciembre, 2017. 1551-1570.
- López Baralt, Luce. *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid: Trotta, [1996] 2017.
- Peñalver, Patricio. *La mística española (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Akal, 1997.
- Rojas, Rafael. *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Sánchez Robayna, Andrés. “El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy), en Severo Sarduy, *Obra completa*, Madrid: Archivos. 1999. 1551-1570.

Sarduy, Severo. *Obra completa. Tomos I y II*, Edición crítica a cargo de Guerrero, Gustavo y Wahl, François, Madrid: Archivos, 1999.

Sarduy, Severo. *Obras III. Ensayos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

La realidad  
administrada.  
Reflexiones sobre  
la gestión de los  
signos por medio  
de tres figuras  
cubanas: la revista  
*Diáspora(s)*,  
Antonio José  
Ponte e Iván de la  
Nuez

Ignacio Iriarte

Recebido em: 14 de março de 2019

Aceito em: 12 de junho de 2019

Ignacio Iriarte. Argentino. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del CONICET y Profesor Adjunto en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Ha publicado *Del Concilio de Trento al Sida. Una historia del Barroco* y numerosos artículos sobre literatura latinoamericana contemporánea.

Contacto: iriartelignacio@gmail.com  
Argentina

PALABRAS CLAVE: Poder; realidad; *Diáspora(s)*; Antonio José Ponte; Iván de la Nuez.

KEYWORD: Power; reality; *Diáspora(s)*; Antonio José Ponte; Iván de la Nuez.

Resumen: Varios escritores cubanos que publican su obra a partir de 1990 proponen una serie de ficciones y ensayos sobre las relaciones tensas y contradictorias que mantienen con el poder estatal. Se puede afirmar que lo que presentan es una lucha por el control o la administración de los lenguajes que configuran la *realidad*. En este trabajo propongo describir y analizar esta lucha a través de una serie de figuras o escenas que se encuentran en la revista *Diáspora(s)*, en *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte y en *El comunista manifiesto* de Iván de la Nuez. La intención ulterior de este texto es contribuir mínimamente, y desde el estudio de la literatura cubana, a un estudio sobre el poder en la actualidad.

Abstract: Several Cuban writers who have been publishing their work since 1990 propose a series of fictions and essays about the tense and contradictory relations they maintain with state power. It can be affirmed that what they present is a dispute for the control or administration of the languages that shape reality. In this paper I will describe and analyze this dispute through a series of figures or scenes that are in the magazine *Diáspora(s)*, in *La fiesta vigilada*, by Antonio José Ponte, and *El comunista manifiesto*, by Iván de la Nuez. The ulterior intention of this text is to contribute minimally, and from the study of Cuban literature, to a study on power today.

REALIDAD ADMINISTRADA

En “El abrigo del aire”, recogido en *El libro perdido de los origenistas*, Antonio José Ponte cuenta una anécdota reveladora. A fines de los años '80 o principios de los '90 dos jóvenes que querían ser escritores lograron que Eliseo Diego los recibiera en su casa. El poeta habló durante largo rato hasta que cortó su monólogo para preguntarles qué leían. Para salir del paso, uno de ellos balbuceó el nombre de José Martí. Entonces, Eliseo Diego les contestó: “Yo les pregunto cuáles autores leen, no cuál aire respiran” (102).

Ponte expande la idea que se encuentra detrás de esta ironía. Martí, en efecto, deseaba la ubicuidad. Dueño de una vehemencia que lo acerca a las películas mudas, autodidacta voraz y por eso escritor didáctico, su obra y su figura “presuponían la cita en los carteles, la recitación matutina junto a la bandera, la obligación escolar de leerlo y el servicio a cuanta política cubana apareciera” (106).

En un libro célebre por muchas y justificadas razones, Boris Groys dice que Stalin compuso, controló y administró una obra total en la que vivió la población; en *Enigmas y complots*, Luc Boltanski habla de la *realidad* como el entramado que administran el Estado y los medios de comunicación. En “El abrigo de aire” Ponte hace lo mismo: revela, con Martí, que los cubanos viven en una *realidad administrada*.

Pero lo interesante de Ponte y varios escritores cubanos disidentes es que, al enfrentar al Estado cubano, muestran la forma más general en la que los poderes administran la realidad. Al decir esto no se me escapa que en Cuba existe una situación inexistente en otros países. En aquellos

gobernados por una democracia liberal, la administración de la realidad no depende sólo del Estado, sino también (y en una medida creciente) de los medios de comunicación e Internet. Pero en su lucha microscópica los cubanos proporcionan modelos de análisis y muestran las formas en las que el poder totalizante es y fue socavado como paso previo para la construcción de nuevas tecnologías de la *realidad*.

En las páginas que siguen voy a abordar estos temas por medio de la revista *Diáspora(s)*, *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte y *El comunista manifiesto* de Iván de la Nuez. Pero no voy a hacer una lectura detenida de cada uno de ellos, sino que me conformo con describir algunas “figuras” o escenas. Como dice Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, “figura” no debe entenderse en términos retóricos, sino en un sentido gimnástico o coreográfico: es el “gesto del cuerpo sorprendido en acción” o “lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso” (13). En mis descripciones hay, también, acción y cuerpos en lucha: alguien amenaza a otro con una silla, un paseante intenta robarse una nariz y otro, un deambulador global, mira los objetos soviéticos que se venden en los mercados de pulgas o de Internet. Estas figuras, como las de Barthes, son lugares (topos) dentro de una Tópica del poder. La única diferencia es que la Tópica amorosa se encuentra hasta cierto punto vacía. Situaciones como la espera o la frase “¡te amo!” no se refieren a una persona: son esquemas en los que el individuo se vuelve sujeto amoroso, y no al revés. Las figuras de las que hablo son, en cambio, bien concretas. De todos modos, pueden conformar una Tópica del poder. A eso apunto al final del trabajo.

FOTOCOPIAS CLANDESTINAS

Voy a empezar con una escena de oficina. En una de las entrevistas que recoge la edición facsimilar de *Diáspora(s)*, Rolando Sánchez Mejías cuenta que, después de que saliera el primer número (1997), el Ministro de Cultura, Abel Prieto, lo citó para mantener una reunión. El tema a conversar era *Diáspora(s)*, que salía sin sello ni autorización oficial, lo cual evidentemente lo preocupaba. Pero si lo reunió, no fue para informarle que la revista no podía salir más (¿cómo lo haría?), sino para ofrecerle reconocimiento, un sueldo y (no podía ser de otra forma) una oficina. Sánchez Mejías rechazó las tentaciones y le exigió una serie de reformas políticas que juzgaba necesarias. La discusión bordeó por momentos la violencia: Sánchez Mejías llegó a amenazarlo con tirarle una silla por la cabeza. Poco después, el escritor se fue del país.

No sabemos si la escena ocurrió tal cual o si Sánchez Mejías exagera, pero se trata de un relato que representa una situación verosímil entre el Estado y los escritores. Por otra parte, no fue la única vez que ambos se cruzaron. Un año antes habían mantenido una discusión pública en el diario *El País* de España. En “Carta abierta a los escritores cubanos”, publicada el 13 de febrero de 1996 (también recogida en la edición facsimilar de *Diáspora(s)*), Sánchez Mejías hizo una denuncia: el Estado puso trabas para impedir que los escritores invitados pudieran viajar a España para participar del encuentro *La isla entera*. Enseguida, sostiene en su texto que se trata de una muestra más de que en Cuba han desaparecido los intelectuales a causa de que el Estado anuló “el espacio institucional necesario para su

existencia –sociedad civil, revistas y periódicos autónomos, libertad de opinión, ausencia de censura política, etcétera” (140). Una semana después, también en *El País*, Abel Prieto rechazó tales imputaciones alegando que el patrimonio cultural le pertenece al pueblo y está regido por un programa que promueve “*oficialmente*, por las instituciones *oficiales* de la revolución, el arte crítico, reflexivo, inquietante, el arte de la herejía y de la duda” (141).

Ambas discusiones (la privada y la pública) muestran en qué consiste la administración de la cultura. Debemos entender esa palabra en un sentido institucional y burocrático, pero manteniendo también el significado que se le da en el ámbito de la medicina, cuando el médico *administra* determinada dosis o determinada dieta. En su carta, Prieto muestra por partida doble en qué consiste. Sin decirlo directamente, reconoce que el Estado no tiene la capacidad de mantener una adhesión unánime de la población. Por eso, administrar es tanto dirigir las opiniones como aceptar ciertas críticas al Estado. Pero administrar también es crear oficinas, subdividir la burocracia a fin de integrar las voces dentro de una estructura. Como le reprocha Sánchez Mejías, esto constituye una invasión del Estado sobre la población, porque lleva la crítica a problemas secundarios sin tocar las bases principales. Parfraseando a Mao Tse Tung: la administración favorece la discusión de las contradicciones secundarias para dejar intacta la principal.

Si Sánchez Mejías rechaza esa articulación de la palabra al Estado, lo hace también poniendo en marcha una revista como *Diáspora(s)*, que sale en fotocopias y circula sin reconocimiento oficial. Eso le permite publicar

textos contra el totalitarismo. Resulta verdaderamente notable la fuerza que tienen muchos de esos trabajos. Pero lo más importante es que en ellos los escritores de *Diáspora(s)* tuvieron una conciencia aguda de que el lenguaje es la forma del poder. En un ensayo panfletario que se titula, precisamente, “El lenguaje y el poder” (número 6, marzo de 2001), Rogelio Saunders sostiene que esa conjunción se puede ver en un Estado totalitario como el cubano, porque allí el lenguaje es “el aire que se respira” (490). Ponte ya lo había visto en su texto sobre Martí. Para Saunders, esto significa que el totalitarismo lo rebalsa todo con cifras, nombres, cantos victoriosos y una literatura y poesía coloquiales, abiertas a todos, cuyo propósito es aplanar los lenguajes y construir “cabezas comunes”. Para Saunders, el lenguaje es el poder: designa, define y, por lo tanto, controla la *realidad*.

Ahora bien, tanto el poder del totalitarismo como la crítica de *Diáspora(s)* se puede comprender a partir de la oficina que repuse al inicio. Como dice Saunders, el poder consiste en nombrar; Prieto lo traduce en términos materiales: el poder se encuentra en la construcción y la subdivisión de oficinas. De ahí que podamos decir que *Diáspora(s)* mantuvo una lucha contra la oficina estatal. Notemos que tanto oficina como oficial (Prieto repite y subraya esas palabras) son derivados de *opificina*. La palabra *oficial* sale de las *oficinas*, que son los talleres en los que la obra (*op*, *opus*) se hace (*facere*). Por eso *Diáspora(s)* surge de los espacios en los que se administra la palabra, pero sale como subversión, como palabra no reconocida, no sólo porque critica, sino porque Sánchez Mejías, y después Carlos Aguilera

y Pedro Marqués de Armas, aprovechan alguna fotocopiadora oficial para imprimir los números y distribuirlos de mano en mano<sup>1</sup>.

Esta cercanía no se produce sólo en la oficina, sino en lo que podemos comprender como los dobles de la oficina: los congresos de literatura programados por el Estado. Detengámonos, por ejemplo, en el *Coloquio Internacional Cincuentenario de Orígenes*, celebrado en 1994. En él se expuso la línea oficial y la articulación que Cintio Vitier construyó entre la revolución y la obra de José Lezama Lima. Lejos de estar afuera del congreso, Sánchez Mejías y Marqués de Armas participaron con ponencias que luego publicaron en el primer número de *Diáspora(s)*. En esos trabajos aceptan la lectura oficial: la teleología insular apuntaba a la revolución de 1959. Por eso están en la oficina (en el congreso): reconocen y aceptan la lectura de Vitier. Pero si en la oficina de Prieto Sánchez Mejías rechaza la administración de la palabra, en el congreso impugnan el tiempo de Lezama y el de la revolución: “Aquello que para Lezama y para Vitier fue un corte o fulminación o consecuencia de la Historia -dice Sánchez Mejías-, fue para otros hombres el dolor de la historia en sus propios cuerpos” (192). Y con mayor énfasis: “Lo que para ellos fue la cifra alquímica de la Historia, fue

---

1 De acuerdo con Carmen Paula Bermúdez (2013), los números los diseñaba Carlos Aguilera con una laptop que le había donado Todd Ramón Ochoa. Este último revela que nunca pudo averiguar de dónde sacaban la fotocopiadora: “eso era el secreto de los secretos: el quién y el dónde de la fotocopiadora. Pudiera haber sido un despacho en el Comité Central. Cuba es así. Pudiera haber sido un coronel muerto de hambre dejando volar mil hojas de su fotocopiadora por las que le pagaba Aguilera. Por la mañana Aguilera y Pedro [Marqués de Armas] se tiraban por la reja de una alcantarilla y por la tarde aparecían con los ejemplares” (2013, 90).

para otros la marca secreta y a la vez impúdica de la violencia de la historia en sus cuerpos” (192).

En su ensayo, Marqués de Armas también acepta que 1959 conjugó las ansias de Lezama con la revolución. Y sintetiza su rechazo con una sentencia deleuzeana: “Rostridad, año cero. Habana, 1959” (194). Contra esa rostridad, *Diáspora(s)* plantea su lucha saboteando la palabra. De este modo, propone una fuga molecular respecto de la estructura paranoica del Estado. Y esto en términos también materiales: hace un desfalco al Estado, por medio de las hojas A4 que salen de alguna fotocopiadora *oficial*.

#### ESPIÁS EN LAS RUINAS

En *Diáspora(s)* el escritor protesta en las oficinas del Estado. En *La fiesta vigilada* Ponte identifica esa lucha con otra figura: la de los espías entre las ruinas. Críticas como Teresa Basile e Irina Garbatzky han trabajado ese tema demostrando la importancia de la Guerra Fría y el archivo soviético en ése y en otros libros de Ponte. En el marco de este trabajo podemos decir que la trama de espías está organizada también alrededor de la *realidad* y la lucha por la administración. Para verlo, creo necesaria una leve digresión.

¿Qué proponen las novelas de espías, como las que escriben John Le Carré y Graham Greene, dos de los autores que Ponte homenajea en *La fiesta vigilada*? En *Enigmas y complots*, Luc Boltanski responde a una pregunta como esa diciendo que ponen de manifiesto, de manera a veces directa y otra por medios indirectos, la lucha por la *realidad*. Para tomar una imagen de *Bajo sospecha* de Boris Groys, los servicios secretos son como esos

personajes invisibles que, en un museo, ordenan los cuadros y esculturas y garantizan una correcta iluminación. En este sentido, los espías son los que se encargan de orquestrar la *realidad* en la que vivimos. Hoy en día esto es más claro que en la Guerra Fría. Solemos olvidar que estamos inmersos en relatos elaborados por los medios de comunicación. Personalmente conocemos a muy pocas personas: nuestros familiares, amigos, algún vecino, mientras que al resto los conocemos a través de medios y las redes sociales. De ahí el poder que tiene la información secreta: con ella se puede extorsionar o amenazar, porque cualquier elemento oculto puede desviar los relatos. El poder consiste en administrar la información, es decir, en decidir qué se muestra y qué se mantiene en las sombras, bajo amenaza de sacarlo a la luz.

Aunque Ponte no lo explicita, en *La fiesta vigilada* no se conecta sólo con los novelistas clásicos del género, sino también con una tradición paralela, que se inicia con *1984*. En esa serie los protagonistas ya no son agentes al servicio del Estado, como lo eran en John Le Carré y Graham Greene, sino individuos que se levantan contra el poder ominoso y la orquestación maquiavélica de la *realidad*. En esta serie, lo importante son los mecanismos con los que el poder logra ese propósito. Por supuesto, en *1984* el Estado convierte al individuo en un ser anónimo y pasivo a través de medios represivos, pero lo central no es la tortura o la persecución, sino el modo en el que interviene en el medio cultural. Por eso, su principal recurso no es la violencia directa, sino el control de la información y la construcción de una neolengua, intencionalmente empobrecida. La misma idea se encuentra en

una película posterior como *Alphaville*. En el film de 1965 Jean-Luc Godard representa una sociedad en la que todos los ciudadanos deben consultar un diccionario, que el poder interviene sacando o poniendo palabras y significaciones. Al igual que Orwell, Godard deja de lado el argumento clásico del espionaje y se concentra en la lucha por ese lenguaje o red de lenguajes que llamamos *realidad*. En griego existe una palabra que permite sintetizar el tema: koiné, que significa “lengua común”. La realidad es una koiné, una lengua común, de modo que existen koinés socialistas, liberales, populistas, etc. El poder consiste en operar sobre la koiné por medio de los diccionarios, las gramáticas y los medios de comunicación.

En *La fiesta vigilada*, Ponte conecta con toda esta tradición: con las novelas clásicas, con las que siguen a *1984* e incluso con la reescritura ciborg que hacen películas como *Total recall*, de Paul Verhoven, y *Matrix*, de las hermanas Wachowski. En uno de los capítulos de la primera parte de su libro, no en vano titulado “Nuestro hombre en La Habana (remix)”, Ponte glosa el argumento de la novela de Graham Greene. Como se recordará, James Wormold es un inglés que vive en La Habana y tiene un negocio de aspiradoras. Un oficial británico lo contacta un día para convertirlo en agente secreto. Wormold acepta porque necesita dinero, pero no sabe bien qué hacer: intenta reclutar otros agentes, pero las personas se resisten o se burlan de él. Por eso empieza a mentir (dice haber reclutado a tal y a cual) y ese tren lo lleva a desarmar una aspiradora y dibujar las piezas a escala edilicia para presentarlas como la imagen que alguien registró mientras volaba en avión. En la central británica concluyen que se trata de un arma

que el Estado o los rusos están construyendo en Cuba. Ponte se detiene en ese detalle, y subraya que en inglés aspiradora se dice “vacuum cleaner”, que quiere decir limpiadora por vacío, lo cual tiene sentido, porque una aspiradora absorbe el polvo gracias a que los ventiladores crean vacío en su interior. ¿Por qué es tan importante esta arma que no es un arma y que designa el vacío que la constituye? Ponte no lo dice, pero lo sugiere por medio de una técnica de montaje parecida a la del cine. Después de glosar la novela, recuerda que la cultura de la revolución se forjó sobre la hipótesis de conflicto con Estados Unidos. Ponte lo dice con firmeza: la “industria de la guerra vino a reemplazar a la industria del turismo” (66). Pero ese reemplazo se produjo en un momento puntual: en octubre de 1962, tras la crisis de los misiles. Ponte retoma la aspiradora de *Our man in Havana* y la transforma en un dispositivo demoleedor: como en la novela de Greene, los soviéticos estaban a punto de instalar un arma contra Estados Unidos, pero a último momento desistieron, dejando un hueco que, como la “vacuum cleaner”, absorbió lo que estaba a su alrededor. A partir de entonces, el Estado puso a Cuba a las puertas de una guerra que nunca ocurrió, pero que operó por otros medios, porque obligó a que los recursos se destinaran a los sistemas de defensa y control, abandonando a su suerte una ciudad que se fue arruinando hasta mostrarse, en la actualidad, como un sitio que sufrió un bombardeo real.

En películas como *Matrix*, el poder interviene en las redes neuronales; en *La fiesta vigilada* el Estado interviene en esas otras redes semióticas que le dan forma a la *realidad*. A lo largo del libro, Ponte propone varias

figuras para pensar la tensión entre estas formas de intervenir lo público y las resistencias de los escritores. A principios de los años '60, el gobierno intervino la cultura por medio de la prohibición de ciertas prácticas y la creación de otras nuevas con el propósito de crear nuevos sujetos, como lo dijo el Che Guevara en “El socialismo y el hombre nuevo”. La misma intervención se registra cuando colapsa el socialismo y el gobierno se ve obligado a reemplazar la cultura soviética por el pasado nacional.

En un capítulo cuenta los cambios con una breve historia de los bares de La Habana Vieja. Desde principios de los '80, dice Ponte, los signos soviéticos se encontraban en decadencia. En el bar “Two brothers” se vendía un ron infame (el adjetivo es de Ponte), la música salía de una radio rusa que saturaba y dentro se agolpaban marineros soviéticos con mal olor. Tras la caída del muro de Berlín, el Estado borró esos signos y comenzó a recuperar el pasado republicano. Ponte reconstruye la operación con una anécdota: un día se encontraba en una librería soviética y oyó el choque de un auto contra lo que después se enteraría que era el busto del escritor Manuel de la Cruz. Cuando llegó a verlo, se le presentó el siguiente panorama:

Los pedazos de cabeza de Manuel de la Cruz permanecían dispersos mientras la policía se ocupaba del conductor culpable. Yo llevaba una maleta y tropecé con la nariz. La embestida del vehículo había conseguido rebanarla limpiamente y debía residir en ella el olfato de aquel viejo escritor, así que procuré guardármela.

Pero vino a impedirlo una curiosa. Avisó a la policía que ya había un ladrón robándose la estatua. Señaló a la maleta y tuve que devolver, sin mayores consecuencias, la nariz de Manuel de la Cruz.

Meses después, puede que un año más tarde, el busto volvió a descansar sobre su pedestal. Llevaba incrustada la nariz, aunque en conjunto perdiera buena parte de su gallardía.

Restauraban también los edificios de la esquina. El hotel reabría bajo su nombre de siempre, el restaurante húngaro pasaba a convertirse en *trattoria*, el cine en empresa comercial. Todo traducido a dólares. Y alrededor de la estatua habían colocado cadenas para disuadir el paso (95).

El recorrido espacial es también temporal: Ponte escucha el choque en una librería soviética y cuando recorre las calles descubre una ciudad nueva. Con este movimiento sugiere que el Estado no elimina la lengua comunista con disimulo, sin estridencia, aprovechando el choque de un auto, un disparo en un bar, cosas así, que obligan a bajar las cortinas. El socialismo hace mutis por el foro, como un actor viejo y cansado.

Ponte simboliza el proceso con “Two brothers”. Alguien mata a otro de un tiro, lo que obliga a una clausura temporal. Con la persiana cerrada, los propietarios lo reciclan. Cuando lo reinauguran cobran en dólares y ya no queda rastro de la cultura soviética: ha sido reemplazada por un retrato de García Lorca y algunas fotos de marines norteamericanos que se tomaron su copa antes de la revolución. En un momento Ponte compara La Habana con Troya, esa ciudad que son muchas ciudades, apiladas las unas sobre las otras. En los años ’90 el Estado hunde La Habana socialista y desempolva algunos signos de La Habana de los años ’50: restaura las lenguas o parte

de las lenguas que poco antes había abandonado con desdén. La operación tiene un propósito, que Ponte simboliza con la reconstrucción del busto de Manuel de la Cruz: reconstruir una cara, es decir, reconstruir una identidad nacional.

En todas estas descripciones y narraciones, Ponte se coloca como un espía que le planta una batalla al Estado. Pero no encarna un espía clásico. No se roba un documento ni tampoco descubre un arsenal escondido: se roba una nariz, la nariz de Manuel de la Cruz. Eso lo convierte en uno de los creadores de una nueva narrativa de espías: se levanta contra el control de la memoria histórica y la intervención del Estado, se levanta contra la articulación hegemónica de los signos, se levanta contra la apropiación de monumentos y ruinas. De este modo, transforma la trama de espías en un ejercicio de la crítica, entendiendo ese concepto con Michel Foucault (1995): la crítica es no querer ser gobernado de cierto modo. La crítica es una resistencia al poder: comienza con los humanistas, que exigen leer la Biblia sin el control eclesiástico, y llega a Ponte, que se lleva una nariz para entorpecer la identidad nacional que administra el Estado.

La figura de *La fiesta vigilada* es ese robo. Ponte muestra que su texto es una lucha por la interpretación. Para robarle, o en este caso para romperle, la nariz al Estado.

#### EL SOCIALISMO EN LA VIDRIERA

Tanto los escritores de *Diáspora(s)* como Ponte se levantan contra el lenguaje estandarizado del poder. Luchan contra la lengua coloquial

(recordemos a Saunders) o contra la trama monumental. En ambos casos la crítica es un acto de sabotaje que desgrana o fragmenta la *realidad*. Ponte se roba una nariz, de la misma manera que *Diáspora(s)* invade la lengua y la pone en fuga a partir de lo que Idalia Morejón Arnaiz denomina poesía de “postvanguardia” (2013, 21)<sup>2</sup>. En ambos casos, el propósito es devolver a la materia (a los edificios, a las palabras) su desprolija e inefable singularidad. En este sentido, toman los significantes articulados por el poder para mostrar cómo se derrumba ese edificio o cómo queda un poco monstruoso tras la restauración. ¿Es posible el camino inverso? ¿Es posible asignarle un poder igual de crítico a la transformación de las ruinas en mercancías? La pregunta nos lleva a la tercera obra y a la tercera figura de la que nos vamos a ocupar: el socialismo colocado en una vidriera, tema central de *El comunista manifiesto* de Iván de la Nuez.

En ese libro, de la Nuez abandona el espacio cubano y formula una pregunta más general: ¿qué pasa en el mundo después de la muerte del socialismo? De este modo, el libro entra en diálogo con varios ensayistas y pensadores actuales. Para el Jacques Derrida de *Espectros de Marx*, uno de los interlocutores de Iván de la Nuez, el derrumbe del socialismo no tuvo consecuencias sólo para los países que vivieron bajo aquel sistema, sino también para los que se mantuvieron en sociedades de tipo liberal. Derrida no se refiere directamente a consecuencias como la destrucción

---

2 Idalia Morejón es muy precisa. Con postvanguardia se refiere a la articulación entre la vanguardia y la posmodernidad. *Diáspora(s)* toma de la vanguardia la voluntad de ruptura y la proyección política; sigue una dirección posmoderna en tanto lo hace contra el nacionalismo, el socialismo y el mesianismo de la modernidad.

de los estados de bienestar o el triunfo del neoliberalismo (aunque alude a ellas), sino que, empleando una expresión de *Hamlet*, sostiene de manera más general que la muerte del socialismo sacó al tiempo de sus goznes. Efectivamente, ese acontecimiento destruyó la estructura teleológica de la modernidad. Por eso, la pregunta es cómo pensar y cómo pensarse en la temporalidad pos-comunista. La respuesta está en Marx, pero en tanto ha vuelto como un espectro, un espectro que pulsa, como la sombra del padre de Hamlet, es decir, que impulsa una crítica y una visión de la historia y la sociedad nueva en tanto en él desaparece la teleología.

Iván de la Nuez comparte estas observaciones, pero, en comparación con su ensayo, las ideas de Derrida parecen demasiado abstractas. Para Derrida la pregunta es ¿qué hacer ahora?, incluso ¿qué hacer con Marx?, pero siempre es una pregunta por el pensamiento y la temporalidad. Iván de la Nuez se ocupa, en cambio, de cosas más concretas: como indica en el título de su libro, el problema es cómo se manifiesta el comunismo, y la respuesta es clara: por medio de mercancías.

Cerca del Groys de *Obra de arte total Stalin*, Iván de la Nuez sostiene que los grandes hechos se producen primero como tragedia, luego como farsa, para finalmente retornar como estética (o mercancía). Si Ponte se ocupa de la lucha de los espías por la interpretación y *Diáspora(s)* de lo que sucede dentro de la oficina gubernamental, Iván de la Nuez se concentra en el ingreso de las figuras de Marx y el Che al mercado global. En su ensayo muestra el carácter polifacético de este ingreso: Marx vuelve como best-seller en la feria del libro, reaparece en blogs y cursos digitales,

retorna en íconos vendibles, paródicos, serios e irónicos, se materializa en una tarjeta de crédito (es la imagen elegida por un banco alemán) o en proyectos artísticos como Marx<sup>®</sup>. Y lo que sucede con Marx sucede con el Che y el resto de la iconología socialista. Bajo el impulso del Eastern (la pasión por los países del Este) el capitalismo loteó la koiné socialista convirtiendo sus piezas en objetos de colección: uniformes, armas, fotos, banderas, escudos, íconos, e incluso la forma de los íconos, el alfabeto cirílico, las microhistorias, las anécdotas, las aventuras, las biografías. Todo es apasionante; por eso todo se puede vender.

No obstante, Iván de la Nuez demuestra que las ruinas del socialismo producen mercancías ambivalentes: por un lado, esos objetos nos recuerdan las promesas del socialismo y el diseño de toda una forma de pensar la política, mientras que, por el otro, son *ready mades* que señalan con la misma contundencia el triunfo del capital. O, para decirlo de otro modo, son signos que apuntan al futuro (la sociedad sin clases), pero en tanto ese futuro se ha convertido en pasado. Por eso son los objetos por excelencia de la posmodernidad: más que el derrumbe del socialismo, lo que señalan es la muerte de la estructura utópica o mesiánica que le daba sustento a la modernidad. Iván de la Nuez piensa esta ambivalencia por medio de *La comunidad inconfesable* de Maurice Blanchot. Situado en el mercado, ofrecido a un precio, el objeto socialista señala lo que Blanchot dice en ese ensayo: la comunidad, como lugar de reunión verdadera de los hombres y las mujeres, como espacio común, sin mediaciones económicas, en donde

se borran las clases y las distinciones, se ha vuelto inconfesable, es decir, imposible como tal.

A partir de esto, Iván de la Nuez potencia las contradicciones de la mercancía del socialismo y la da una vuelta de tuerca a estas reflexiones. Si el ícono muestra la crisis del socialismo, también contiene una crítica al capitalismo, porque la transformación estética del socialismo trajo al mercado “algo que era inalienable de su código genético: un severo desencuentro con la propiedad” (120). Escribe Iván de la Nuez:

Lo que resulta verdaderamente *comunista* no son las estatuas hieráticas, ni ese lenguaje pétreo que el estalinismo solía conjugar desde el futuro perfecto. Lo que descoloca a la actual sociedad neoliberal que lapidó al comunismo -pero que se permite coleccionarlo como fetiche *vintage*- es que estos abalorios consiguen trastocar conceptos sagrados que el antiguo capitalismo manual -y el actual capitalismo *de manual*- llegaron a considerar eternos. Y que todo este revival ofrezca claves para que esa imperceptible e inconfesable comunidad blanchotiana comience a operar en código abierto, bajo ese software libre atribuido en exclusiva a la era digital, pero que es un valor intrínseco de la cultura desde sus mismos orígenes (120-121).

Quizás haya cierto apresuramiento en estas reflexiones. Sabemos que la discusión sobre la propiedad intelectual está preparada por el desarrollo de la lingüística estructuralista y la explosión que ésta provocó en las ciencias humanas. El texto más famoso es “La muerte del autor” de Roland Barthes, pero está claro que ese texto es la consecuencia teórica de la tesis,

ya planteada por Jacques Lacan y Claude Levi-Strauss, de que el hombre es un efecto del lenguaje. Pero tomando estas advertencias, el planteo de Iván de la Nuez sigue teniendo la misma fuerza porque permite decir de una manera más clara que la mercancía socialista terminó de desplegar, llevando a la práctica, una transformación en las tecnologías que administran los signos y por lo tanto la *realidad*. *El comunista manifesto* sintetiza esto por medio de la observación de que el Partido Comunista (PC) se derrumbó en el mismo momento en que apareció la computadora personal, la pc. ¿No se advierte el cambio en los sistemas de gestión de la información que se encuentra en ese reemplazo? El Partido Comunista funciona como una metonimia de la modernidad clásica. Hasta el derrumbe del Muro de Berlín, el Partido, y lo mismo podemos decir de la Raza, la Nación o el Estado, organizaban los signos a su alrededor y estructuraban una sintaxis precisa gracias a que esas instituciones y referencias comunitarias se proponían como los representantes de una verdad histórica o una sustancia que no se podía cuestionar. Así como las palabras salían del alma de las personas, los lenguajes procedían de esos tótems de la modernidad. Si la caída del PC se produce en el momento en que se inventa la pc, esto significa que triunfa una nueva gestión de la información, que abandona la lógica totémica para plantearse rizomática bajo el impulso de Internet. Por eso el poder cautivante de la mercancía socialista: al desacoplarse del PC se vuelve un objeto repetible, parodiable, capaz de producirse en serie, de modo que recuerda el pasado, pero al mismo tiempo es un *ready made*

que designa el triunfo de las tecnologías que gestionan los signos en la actualidad.

### Copias en serie

Las tres figuras a las que hice referencia se pueden desplegar en una cronología: la escena entre Sánchez Mejías y Prieto es de alrededor de 1997, el libro de Ponte es de 2007 y el de Iván de la Nuez de 2013. Esto permite presentar esas escenas en una secuencia para analizar los cambios globales que se produjeron en la forma de administrar la *realidad*. Concentrémonos, para verlo, en los objetos: una silla, una nariz y un conjunto específico de mercancías. Una silla (la silla de Sánchez Mejías) es un objeto de oficina. Está a punto de convertirse en un arma, pero no se resignifica de esa manera y permanece como mobiliario oficial. Ponte da un paso adelante: encuentra una nariz separada del cuerpo, lo que sugiere que el socialismo se está fragmentando, pero la administración estatal todavía es potente (moldea la mente de los transeúntes, que lo censuran), de modo que, separable, no puede ser separada. Por último, las mercancías de las que se ocupa Iván de la Nuez son léxicas que pasaron de la subordinación socialista a la yuxtaposición del mercado. Esta progresión muestra cómo se fue transformando el poder. Si miramos el capitalismo global, como hace Iván de la Nuez, se pasa de una centralización estatal de los signos a una descentralización en la que el ideal se disemina en la mercancía.

Pero ésta no es la única manera de mirar las cosas. También se puede ver que en cada escena se enfrentan ideas distintas de cómo organizar los signos. Por eso las tres figuras pueden comprenderse dentro de una

Tópica del poder. En definitiva, la pelea en la oficina, el sabotaje a un monumento y la compra de una mercancía son microescenas en las que se dirime el poder. Y hay que agregar lo siguiente: en las escenas cubanas, o por lo menos en aquellas de las que me ocupé, se ve el nacimiento, no cronológico, sino tópico, del poder semiótico actual.

Detengámonos, para verlo, en la fotocopidora de *Diáspora(s)*. Parece un detalle superfluo, pero no lo es: se trata de la máquina que hizo posible la existencia de la revista. Esto muestra que en cierto estado tecnológico la censura se revela muy limitada. En este sentido, la fotocopidora (y las computadoras) exponen el nacimiento de otra forma de administrar la *realidad*.

En *Suturas*, Daniel Link analiza la novedad que significó la fotocopidora por medio de una anécdota. Un día llegó al instituto donde trabajaba y descubrió que habían convertido su escritorio en el lugar donde apoyar ese aparato. No oculta que se sintió dolido (¿cómo no?), pero con el tiempo descubrió que su “modo de leer equivalía, equivale, en la economía del Instituto, al modo de leer de una fotocopidora” (56). Parece una salida ingeniosa (lo es), pero Link le da una justificación interesante. Una fotocopidora se ocupa de repetir, como Pierre Menard repite *El Quijote*, Andy Warhol sus largas e inmóviles escenas de cine e Irineo Funes cada una de las cosas que recuerda. Por eso, ¿qué es un artista después de Borges y Warhol? “Deixis pura”, contesta Link. “El sentido, desplazado indefinidamente a lo largo de una serie, desaparece. Bloques de texto, animales vivos, palabras sueltas, rosas, fotos de periódico, cajas de jabón

en polvo, moléculas de sustancia viva: el arte es lo que señala”, y más aún, “el arte es un laboratorio perceptivo que dice *he ahí lo que se ve, lo que se escucha*” (subrayado de Link). Por eso en Borges todos los libros son copias o transcripciones. “Escribir, lo que se llama escribir (por ejemplo en Flaubert), no se escribe: o se copia o se muestra lo que se encontró, hipótesis minimalista” (69).

¿Por qué la fotocopidora, como máquina de repetición, representa una nueva forma de administrar los signos? Porque rompe con la metafísica del origen y la destinación, lo que significa que fulmina la lógica mesiánica de la modernidad. Y de manera más concreta porque, como demuestra *Diáspora(s)*, las fotocopadoras reducen de tal modo los requerimientos técnicos para hacer circular la información que enloquecen la forma estatal y centralizada de administrar la realidad. Como si la lógica arborescente le dejara paso a la forma deleuzeana en la que las redes semióticas fluyen de un lado a otro sin fuente original<sup>3</sup>.

Dispositivos similares operan en *La fiesta vigilada* y *El comunista manifesto*. En el primero, Ponte compara su trabajo con el de un DJ cuando remixa una vieja canción. Por eso titula la primera parte de su libro “Nuestro hombre en La Habana (remix)”. Se trata de una palabra ingeniosa, pero fundamentada. Ponte no escribe sino que reescribe. Y al

3 Para ver el poder de las fotocopias, cito un recuerdo de Reina María Rodríguez sobre los años 80-90: “Fue un momento, en el que las teorías casi suplantaron las estéticas, y modelaron las poéticas (Benjamín, Canetti, Kristeva, Blanchot, Barthes, Deleuze, Todorov). El pensamiento europeo llegado hasta la Isla, casi siempre en fotocopias (también en barcos que pasan como ocurrió en el siglo XIX, de contrabando) y luego (manoseado) fue convertido en ficción” (2012).

hacerlo transforma lo que está en juego. Porque cuando glosa el argumento de Graham Greene, lo convierte en una lucha contra la administración estatal de la realidad. Por otra parte, *Nuestro hombre en La Habana* muestra que detrás de la sociedad que se funda después de la crisis de los misiles de 1962 no hay nada. El origen es una repetición: no conecta con nada originario, sino con un vacío. De ahí en más, la burocracia amontona papeles, fotocopias de fotocopias, sin original. Lo mismo vale para *El comunista manifiesto*: Iván de la Nuez muestra que la mercancía comunista se forma cuando se despega el significante (o el objeto) del discurso que le daba sentido. El libro expone, como el de Ponte y *Diáspora(s)*, las condiciones de posibilidad de la nueva tecnología del poder: cómo se produce el tránsito entre el control estatal y la autonomía rizomática de los signos.

Podemos decir, entonces, que las tres figuras constituyen una tópica: son los lugares en los que se resquebraja la historia en tanto muestran que una forma de administrar los signos le está dejando su lugar a la otra. Ahora bien, en este marco los libros de Ponte e Iván de la Nuez trazan dos direcciones. En Ponte, la repetición del género de espías significa establecer una posición crítica contra un gobierno determinado. *La fiesta vigilada* mantiene el gesto heroico que dice “no quiero ser gobernado de este modo”. Ese gesto también asoma en *El comunista manifiesto*, pero detrás de un clima de asfixia y encierro. Aunque celebra el derrumbe del Muro y el consecuente reemplazo del PC por la pc, de la Nuez descubre que esos

acontecimientos también significaron el fin de la política en manos de la administración mediática de la vida.

El argumento se puede extender porque parte de un diagnóstico extendido. En *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo* (un libro que podría leerse *después* de *El comunista manifiesto*), Eric Sadin sostiene algo similar. En los años '50, las computadoras empezaron a controlar tareas administrativas en los bancos debido a que superaban a los humanos en cuanto al cálculo y la fiabilidad. Con Internet, el control digital creció de manera exponencial: para Sadin, hoy en día opera sobre lo que deseamos, escuchamos, vemos, compramos, votamos, pensamos y sentimos.

Desde 200, las películas de ciencia ficción anuncian que las computadoras tomarán por completo el control de la población. En esos films, la inteligencia artificial gobierna a las personas e incluso en muchos casos concluye que es necesario destruirlas (como el homo sapiens al hombre de Neanderthal). No tenemos razón para desdeñar esas ficciones. Puede que anuncien el porvenir, pero lo fundamental es que son metáforas hiperbólicas de la forma en la que se gestiona actualmente la *realidad*. Por una parte, revelan que la inteligencia artificial es una red de captura del ser humano, y por la otra desplazan e incluso hacen desaparecer al Estado: en esos films (¿en la actualidad?) los que administran la *realidad* son empresas privadas o sistemas de recolección, control y gestión de datos completamente automatizados.

Aunque es ajeno a esta estridencia futurista, *El comunista manifiesto* dice algo parecido sobre la actualidad: han desaparecido la política y la democracia de nuestras sociedades. En un momento del ensayo, Iván de la Nuez habla de los indignados, cuyas protestas sacudieron a España hace algunos años. En Barcelona, dice, las autoridades terminaron con ellas por medio de una modificación en el medio ambiente. El gobierno convirtió la plaza central en una pista de hielo. En paralelo, la revista *Times* puso a los indignados como personajes del año. Si por un lado tuvieron que irse de la plaza porque ésta fue congelada, por el otro los medios los congelaron, convirtiéndolos en mercancía.

Y esto nos lleva a una conclusión y a un interrogante final. Primero, la conclusión: aunque los escritores de los que me he ocupado hablan de un tipo de sociedad que en casi todo el mundo ha desaparecido, la lucha que entablan muestra el nacimiento del poder actual. Por eso el estudio de los cubanos disidentes podría tomarse como uno de los grandes aportes a una Tópica general del poder en la actualidad. Y esto conecta con el interrogante con el que quisiera concluir este trabajo. En el medio semiótico en el que nos encontramos, dominado por la gestión de los signos por parte de entidades públicas y privadas a través de sistemas computacionales, ¿existe la posibilidad de plantear una posición libertaria como la de Ponte? La pregunta excede este trabajo, y tal vez, por el momento, no tenga respuesta.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, Roland. “La muerte del autor”. In: *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 65-72.

- \_\_\_\_\_. *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Basile, Teresa. “Interiores de una isla en fuga. El ‘ensayo’ en Antonio José Ponte”. In: *La vigilia cubana*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009, p.163-248.
- Bermúdez, Claudia Paula. “Testimonio”. In: Jorge Cabezas Miranda, *Revista Diáspora(s). Edición facsimilar*, Barcelona: Red Ediciones, 2013, p.85-87.
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editorial Nacional, 2002.
- Boltanski, Luc. *Enigmas y complots*. Buenos Aires: FCE, 2016.
- Cabezas Miranda, José. *Revista Diáspora(s). Edición facsimilar (1997-2002)*. Barcelona: Red Ediciones, 2013.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1998.
- Foucault, Michel. “¿Qué es la crítica?”, In: *Revista de Filosofía*, 8, 1995, p.5-25.
- Garbatsky, Irina. “La fiesta vigilada de Antonio José Ponte. El archivo bajo sospecha”, *Cuadernos de Literatura*, 20/40, 2016, p.1-25.
- Godard, Jean-Luc (director). *Alphaville*. Francia: Athos Films, 1965.
- Greene, Graham. *Nuestro hombre en La Habana*. Madrid: Folio, 2004.
- Groys, Boris. *Bajo sospecha*. Valencia: Pretextos, 2008.
- Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pretextos, 2008.
- Link, Daniel. *Suturas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- Morejón Arnaiz, Idalia. “Diáspora(s): memorias de la (post)vanguardia”. In: Jorge Cabezas Miranda, op. cit., p.21-23.
- Nuez, Iván de la. *El comunista manifiesto*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- Orwell, George. *1984*, Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada, 1953.
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Renacimiento, 2014.
- \_\_\_\_\_. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.

- Prieto, Abel. “Ser (o no ser) intelectual en Cuba”. *El país*, 20/2/1996. In: Jorge Cabezas Miranda, op. cit., p.141-142.
- Ramón Ochoa, Todd. “Testimonio”. In: Jorge Cabezas Miranda, op. cit., 89-90.
- Rodríguez, Reina María. “Poesía cubana: tres generaciones”. In: *Lljournal*, 7, 1, 2012. <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2012-1-rodriguez-texto/>
- Sadin, Eric. *La humanidad aumentada*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- Sánchez Mejías, Rolando. “Carta abierta a los escritores cubanos”. *El país*, 13/2/1996. In: Jorge Cabezas Miranda, op. cit., p.139-140.
- Verhoven, Paul (director). *Total recall*. EEUU: Carolco Pictures / TriStar Pictures, 1990.
- Wachowski, Lana y Wachowski, Lilly (directoras). *The Matrix*. EEUU: Warner Bros, 1999.

Antonio Benítez  
Rojo, Cuba e o  
Caribe: do livro  
*La isla que se repite*  
à revista *Encuentro*  
*de la Cultura*  
*Cubana*

Vítor Kawakami

Recebido em: 16 de março de 2019

Aceito em: 12 de junho de 2019

Vítor Kawakami é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), com pesquisas sobre revistas literárias e culturais. Possui artigos em publicações de universidades colombianas, argentinas e brasileiras. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), atualmente desenvolve estudo sobre a revista *Encuentro de la Cultura Cubana*

Contato: [vitorkawakami@usp.br](mailto:vitorkawakami@usp.br)  
Brasil

**PALAVRAS-CHAVE:** Antonio Benítez Rojo; Plantação; Pós-modernismo; Ensaio; *Encuentro de la Cultura Cubana*.

**KEYWORDS:** Antonio Benítez Rojo; Plantation; Postmodernism; Essay; *Encuentro de la Cultura Cubana*.

**Resumo:** Este artigo pretende colaborar ao estudo do ensaísmo produzido pelo escritor cubano Antonio Benítez Rojo sobre características da identidade cultural de Cuba e do Caribe, trazendo à discussão sua perspectiva pós-moderna trabalhada em *La isla que se repite* (1989), já tratada por Quiñones e Bonfiglio, assim buscando identificar um possível distanciamento posterior do ensaísta dessa filiação interpretativa. Para isso, baseia-se numa série de ensaios publicados pela revista *Encuentro de la Cultura Cubana* (1996-2009) dedicados principalmente ao tema “açúcar/escravidão”, que acabam por compor um painel discursivo sobre a resistência de intelectuais cubanos a aspectos do poder implantado desde a colônia pela economia de Plantação e atravessando, segundo o autor, os momentos republicano e socialista.

**Abstract:** This paper intends to collaborate with the study of the essayism produced by the Cuban writer Antonio Benítez Rojo about characteristics of cultural identity from Cuba and Caribbean, bringing to discussion his postmodern perspective worked on *La isla que se repite* (1989), which had already been discussed by Quiñones and Bonfiglio, seeking to identify a possible later detachment of this essayist from this interpretive affiliation. Therefore, it is based on several essays published by the magazine *Encuentro de la Cultura Cubana* (1996-2009) devoted mainly to the theme “sugar/slavery”, which end up composing a discursive panel from the resistance of Cuban intellectuals to aspects of power implemented since colonial period by Plantation economy, and crossing, according to the author, the republican and socialist moments.

Após a reedição em 1998 do livro *La isla que se repite* ocorrida em Barcelona, Jesús Díaz publicou uma resenha<sup>1</sup> na revista *Encuentro de la Cultura Cubana* em que procurou apontar os motivos do que considerou como “*flagrante injusticia*” (Díaz, 1999, 213) o fato de Benítez Rojo ser à época pouco reconhecido em língua espanhola, servindo-se para isso de figura metafórica tão cara ao ensaísmo do próprio autor do livro: não ter se beneficiado da “*maquinaria de construcción de prestigios de la izquierda oficial*” (Díaz, 1999, 213) ao iniciar suas publicações em Cuba; tampouco ter se favorecido da “*maquinaria de la disidencia*” após o exílio; e finalmente não ter contado com a “*maquinaria del mercado*” por nunca ter sido um escritor na moda literária.<sup>2</sup> Passados trinta anos da primeira edição (1989) de *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, sabemos que essa obra de Benítez Rojo atualmente é referência obrigatória para estudiosos da cultura do Caribe em língua inglesa, francesa ou espanhola. Diante disso, parece-me um interessante exercício aqui reconhecer, por meio de evidências presentes em alguns ensaios publicados por Benítez Rojo ao longo dos anos na revista *Encuentro de la Cultura Cubana* (fundada por Jesús Díaz), certas perspectivas interpretativas adotadas por Benítez Rojo

---

1 “La clave de un gran universo literario”, publicada na seção “Buena letra” do número 12/13 da revista (1999), sobre a reedição em espanhol do livro pela Editorial Casiopea, conhecida como “*Edición definitiva*”. Para as considerações que aqui faço neste artigo, utilizo a primeira edição publicada nos Estados Unidos por Ediciones del Norte em 1989.

2 A ideia de “máquina” foi usada por Benítez Rojo para se referir aos diversos poderes territorializantes presentes na economia de Plantação, e foi retirada de Deleuze e Guattari (*O anti-Édipo*).

desde sua releitura do Caribe publicada em sua hoje reconhecida obra. Ao mesmo tempo, também creio ser proveitoso buscar identificar aquilo que Arcadio Díaz Quiñones (2007) propôs para a ensaística do cubano como uma maneira de “*trascender el discurso autoritario de la ‘nación’*” (Quiñones, 2007, 1) assim como o que sugeriu Florencia Bonfiglio (2014) como possíveis movimentos de variação teórico-crítica em seu trabalho com “*la intención de despegarse de su propia deriva ‘post’*” (Bonfiglio, 2014, 25).

De antemão, acredito ser necessário frisar que, ainda que a maioria dos ensaios de Benítez Rojo a que me refiro terem sido dedicados à cultura cubana e não propriamente ao Caribe e à integração de suas características culturais – algo que poderia ser plenamente justificável frente à linha editorial de *Encuentro de la Cultura Cubana* ocupada em discutir sobretudo questões ligadas direta ou indiretamente à identidade cubana –, é possível neles perceber que Benítez Rojo mantém uma leitura preocupada em estabelecer conexões entre os espaços local (cubano), regional (centro-americano) e global, dinâmica em que não podemos deixar de ver ecos da teoria pós-moderna do caos em seu processo de repetição repercussiva, à qual ele explicitamente se filia em *La isla que se repite*.<sup>3</sup> Nesse sentido, aquilo que poderia aparentemente desabilitar este nosso exercício pelo motivo de os conteúdos dos ensaios do cubano publicados na revista não se ocuparem de maneira frontal da cultura caribenha, em realidade,

---

3 Ainda que, na opinião de Arcadio Díaz Quiñones (2007), talvez seja mais produtivo hoje ler essa teoria como parte da poética de Benítez Rojo. Se neste exercício insisto em a ela me referir, é porque a vejo como origem da ideia de “repetição” usada nos ensaios do cubano.

como perceberemos, acaba por se mostrar bastante útil para a observação de algumas variações nas características discursivas do autor. Vale ainda lembrar que em *La isla que se repite* ele se utiliza de maneira frutífera de um cânone literário fortemente cubano (Guillén, Ortiz, Carpentier) para refletir acerca da cultura do Caribe, artifício que o ajudou a proporcionar as bases de sua perspectiva teórica pós-moderna e que por isso aqui considero também importante brevemente revisita-la, identificando alguns aspectos que colaboram com nossa abordagem aos referidos ensaios.

#### UMA CULTURA “DE CIERTA MANERA”

Ao propor que um importante diferencial da cultura caribenha está no fato de ela ser aquática e não terrestre, Benítez Rojo em *La isla que se repite* identifica o Caribe com o “*reino natural y impredecible de las corrientes marinas*” (Rojo, 1989, 14), abrindo sua releitura à irregularidade, à instabilidade ou à imprevisibilidade sustentadas pelo discurso da acima mencionada teoria do caos,<sup>4</sup> “*donde toda repetición es una práctica que entraña necesariamente una diferencia y un paso hacia la nada*” (Rojo, 1989, 14). Dessa forma, ele encontra em “*los contornos de una isla que se ‘repite’ a sí misma*” (ibid., 4) o princípio propagador da natureza cultural do meta-arquipélago caribenho, que “*como tal tiene la virtud de carecer de límites y de centro*” (ibid., 5). “*Pueblos del Mar*” denominou aos navegantes desses “*mares*

4 Ver, na primeira edição do livro em espanhol, o apêndice com sua “Noticia bibliográfica sobre caos”, em que poderíamos destacar autores como James Gleick, Thomas S. Kuhn e até mesmo Jean-François Lyotard e René Girard.

*del tiempo*” (ibid., 21), reforçando o recurso da “*metaforización marítima*” que Bonfiglio (2014, 21) associa a uma operação transculturadora de “*inscripción de una marca regionalista*” (Bonfiglio, 2014, 21) comum aos discursos de outros pensadores do Caribe como o barbadiano Kamau Brathwaite e o martinicano Édouard Glissant.

Seguindo ainda essa lógica transculturadora nos ensaios que compõem o livro,<sup>5</sup> ao tratar das prováveis origens da cultura caribenha, Benítez Rojo opõe-se a ter que escolher entre o que chamou de “*supersincretismo*” para o encontro de componentes europeus, africanos e asiáticos no interior da Plantação ou a investigação etnológica que teria que buscar uma gênese da cultura nos “*subsuelos de todos los continentes*” (Rojo, 1989, 16). Frente a essa dicotomia, o cubano a evita ao se perguntar: “*¿por qué no tomar ambas alternativas como válidas, y no sólo esas sino otras más?*” (Rojo, 1989, 16). Tal proposição ajuda-o a afastar-se de qualquer essencialismo identitário, assim abrindo espaço para a justificativa do enriquecimento cultural a partir das diferenças:

*La cultura es un discurso, un lenguaje, y como tal no tiene principio ni fin y siempre está en transformación, ya que busca constantemente la manera de significar lo que no alcanza a significar. Es verdad que al ser comparado con*

---

5 Recordemos que Benítez Rojo sugere o “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” como texto pós-moderno, e Fernando Ortiz como “*un precursor de la posmodernidad en Hispanoamérica*” (Rojo, 1989, 158). Dentre os possíveis motivos, estaria o de Ortiz reconhecer que “*el conocimiento científico y el conocimiento tradicional coexisten en estados de diferencias*” entre os povos pancaribenhos (ibid., 33).

*otros discursos de importancia – el político, el económico, el social –, el discurso cultural es el que más se resiste al cambio. Su deseo intrínseco, puede decirse, es uno de conservación, puesto que está ligado al deseo ancestral de los grupos humanos de diferenciarse lo más posible unos de otros. De ahí que podamos hablar de formas culturales más o menos regionales, nacionales, subcontinentales y aun continentales. Pero esto en modo alguno niega la heterogeneidad de tales formas. Un artefacto sincrético no es una síntesis, sino un significativo hecho de diferencias (Rojo, 1989, 26-27).*

E sabemos também por meio de *La isla que se repite* que outra significativa singularidade caribenha (e cubana) está na economia de Plantação, que, como bem disse Jesús Díaz, trata-se da “*columna vertebral de La isla...*” (Díaz, 1999, 213). O binômio açúcar/escavidão, para além do convite às suas revisões historiográficas ou etnográficas, em realidade se mostrou a Benítez Rojo como uma poderosa entrada para desvendar o grande relato cultural de onde surgiram obras fundamentais dos nacionalismos literários no Caribe, como, por exemplo, as dos autores cubanos acima citados presentes no livro. A “*máquina azucarera*” (Rojo, 1989, 6), desde seus primórdios, proporcionou “*un discurso, un lenguaje*” (Rojo, 1989, 26) em que alguns de seus aspectos estiveram em constante transformação (outros não), e cujas origens literárias foram exemplarmente identificadas pelo autor em sua leitura de *Historia de las Indias*, de Bartolomeu de Las Casas, em que as “digressões” ou “ficções intercaladas” (definições de Enrique Pupo-Walker) dessa obra de Las Casas deram margem para que Benítez

Rojo as considerasse como “*muestra temprana de escritura protocaribeña*” (Rojo, 1989, 103).

A coexistência de “*antiguas dinámicas que juegan ‘de cierta manera’*” com “*formas territorializadoras externas*” (ibid., 26) por meio de supersincretismos, portanto, acabou por proporcionar processos enriquecedores que determinaram aos “*Pueblos del Mar*” ocuparem um território inevitavelmente poético, segundo Benítez Rojo, “*marcado por una estética de placer*” ou “*de no violencia*” (ibid., 28). Assim, a noção “*de cierta manera*”, ao conectar “*actuación y ritmo*”, convida à *performance* poética, diferenciada no caribenho por ocorrer “*en el marco de rituales y representaciones de carácter colectivo, ahistórico e improvisatorio*” (ibid., 22).

#### AÇÚCAR/ESCRavidÃO/ATUAÇÃO

Em seu importante trabalho dedicado a um gênero que adquiriu centralidade na história intelectual da América Latina e Caribe, Liliana Weinberg (2006), ao destacar a concepção do ensaio como interpretação, afirma que “*el ensayo se propone describir la realidad tal como es, pero a la vez hacer ostensible el propio punto de vista sobre ella*” (Weinberg, 2006, 194)<sup>6</sup>, assim dando relevo à complexidade de uma manifestação literária em que estão envolvidas questões de transparência e opacidade, texto e contexto, um adentro e um afora, “*que sólo se puede salvar desde esta perspectiva por la*

6 Reflexão que, como podemos observar no próprio estudo de Weinberg, filia-se à reflexão anteriormente proposta por Lukács em “Sobre la esencia y forma del ensayo”: “*el ensayo es un juicio, pero lo que decide su valor no es sólo el juicio, sino el proceso mismo de juzgar*” (apud Weinberg, 2006, 154).

*cual sujeto y objeto no se encuentran desvinculados*” (Weinberg, 2006, 194). Tomando tais considerações em termos de premissas, vejamos o quanto elas podem nos ajudar para armar um raciocínio acerca do ensaísmo de Benítez Rojo publicado nas páginas da revista *Encuentro de la Cultura Cubana* (1996-2009), sempre em cotejamento com os ensaios de *La isla que se repite*, e que cobrem um arco de tempo que vai da metade dos anos 1990 até após sua morte em 2005 com algumas publicações póstumas.

Como vimos anteriormente, a economia de Plantação no Caribe e sua tendência binária açúcar/escravidão foi identificada por Benítez Rojo como origem propiciadora de um discurso cultural que, por mais que tenha sofrido transformações no decorrer dos séculos, sem dúvida também resistiu a mudanças estruturais em termos sociais (Rojo, 1989). Em um valioso ensaio publicado no número 3 (1996/1997) da revista *Encuentro*, “La cuestión del negro en tres momentos del nacionalismo literario cubano”, Benítez Rojo mostra o quanto esse discurso, ao ser incorporado em Cuba pela formulação da ideia de nacional, inevitavelmente rompe tal concepção em duas vertentes, gerando um discurso nacional de poder ao mesmo tempo que outro discurso nacional de resistência. Partindo desde seu momento de organização discursiva (“*desde el mismo momento de su emergencia lo cubano aparece antagonizado en lo político, en lo económico y en lo social en torno al modelo de plantación esclavista*” (Rojo, 1996/1997, 9)) e atravessando no decorrer da história cubana seus momentos de implantação por meio da manifestação do tratamento do negro na literatura, o ensaio

localiza diacronicamente interessantes casos literários e avança até alcançar o próprio momento revolucionário.

O que mais chama a atenção nesse ensaio é justamente o teor crítico de Benítez Rojo, em moldes de inconformidade, em relação à incapacidade histórica de essa cisão aproximar-se de uma resolução. Ele procura mostrar que desde os primeiros questionamentos à máquina açucareira por meio de textos de intelectuais como Félix Varela, José María Heredia e José Antonio Saco, gerando desterros, prisões, rebeliões e execuções, ou por meio de romances como *Sab*, da cubano-espanhola Gertrudis Gómez de Avellaneda, e principalmente *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, ainda que o negro em maior ou menor grau tenha passado a ser incluído no discurso nacional, a sociedade cubana seguiu dominada pelo poder açucareiro e pela violência racista. Para Benítez Rojo, inclusive, o caso de *Cecilia Valdés*, publicado em 1882, chega a ser profético, uma vez que a obra antecipa que a liberdade de Cuba não reuniria a brancos e negros e que o racismo impediria a reconciliação do cubano. E se a partir de 1959 ocorreu uma melhoria social do negro em termos laborais ou educacionais, isso foi alcançado a custo de ele ser impedido de se agrupar publicamente, de não exibir suas crenças ou de não aspirar ao poder político (Rojo, 1996/1997). Nesse sentido, o caso do escritor branco Manuel Cofiño López, autor de narrativas sobre o negro, seria o mais controverso, uma vez que ele chegaria a inscrever a *santería* como contrarrevolucionária.

Esse primeiro ensaio de Benítez Rojo publicado na revista, antes de motivar a delimitar características culturais comuns entre Cuba e o Caribe

enquanto região<sup>7</sup>, em realidade, provoca a observar o quanto sua abordagem acerca da questão do negro se distancia de uma sutileza discursiva presente em *La isla que se repite*, verificada mais em termos científicos de africanização da cultura (Rojo, 1989), para agora tomar contornos de responsabilização histórica. Se Arcadio Díaz Quiñones identificou nos ensaios de *La isla que se repite* o desejo do autor de se ligar a tradições como as das perspectivas pós-modernas (Lyotard) ou pós-estruturalistas (Derrida, Deleuze e Guattari) por meio de um “*largo rodeo*” pelas matrizes culturais do Caribe, tendo sido isso “*su modo de escapar y trascender el discurso autoritario de la ‘nación’ dominante en la historia moderna cubana*” (Quiñones, 2007, 3), o que se pode notar em um ensaio como “La cuestión del negro en tres momentos del nacionalismo literario cubano” agora na revista *Encuentro* é a preocupação com uma confrontação mais incisiva e direta à sociedade cubana e à repressão oficial, sobressaindo em alguns momentos, inclusive, o ponto de vista do ensaísta ao da realidade descrita (Weinberg, 2006), como, por exemplo, aquele ao final desse texto em que ele chega a prever ameaçadoramente uma “*guerra racial en Cuba*” nos moldes da Guerra de las Razas de 1912.

---

7 Como é possível ver por meio das reflexões iniciais do autor no capítulo 1 (“De la plantación a la Plantación”) de *La isla que se repite*, a complexidade que a recorrência da Plantação imprimiu aos vários casos caribenhos, longe de gerar leituras homogeneizantes, terminou por levar seus estudiosos a se posicionarem de distintas maneiras em torno do eixo unidade/diversidade, promovendo leituras unificadoras, diferenciadoras, ou, como ele propõe, uma leitura que detecte “*regularidades dinámicas – no resultados – dentro del des-orden que existe más allá del mundo de líneas predecibles*” (Rojo, 1989, 6).

Os dois seguintes ensaios publicados na revista *Encuentro* aos que aqui me refiro, ainda que dando prosseguimento à ocupação da questão do negro em Cuba (e no Caribe), de certa forma retornam ao tom mais “acadêmico” que sobressai em *La isla que se repite*. Primeiramente, “Música y nación: el rol de la música negra y mulata en la construcción de la nación cubana moderna”, seu segundo ensaio publicado na revista (n. 8/9, 1998), retoma a investigação sobre a formação do discurso nacional cubano intrinsecamente associado ao negro e ao mulato, eruditamente localizando inúmeras referências da primeira metade do século XX de ritmos afro-cubanos, compositores, músicos, canções e verificando inclusive sua “invasión” aos “domínios de la literatura y el arte” (Rojo, 1998, 49). É evidente a continuação do uso de traços enunciativos presentes nos ensaios de seu livro de 1989, como a noção de “interplay” (no lugar de “interação”) ou a de polirritmo (“*la música polirrítmica del son [...] que permitía a los bailaradores moverse, contonearse, girar, alejarse y estrecharse por tiempo indefinido*” (ibid., 47), esta última nos remetendo ao movimento “*de cierta manera*” proposto estrategicamente no livro. Somam-se ainda a essas evidências sua então anunciada relevância dada à música e à dança “*como las más importantes expresiones culturales de la región [del Caribe]*” e o carnaval como “*la metáfora más plena que hallo para imaginarme lo Caribeño*” (ibid., 43). Além disso, e não menos significativo, Benítez Rojo não deixa de se referir novamente a Fernando Ortiz, agora por sua preocupação com a divisão racial da sociedade cubana “*causada históricamente por la plantación*

*esclavista*” (ibid., 44) e o caminho do ensino da música popular proposto por Ortiz como solução para a diminuição das tensões raciais.<sup>8</sup>

Em “Cuba en el jazz” (n. 15, 1999/2000) – outro breve ensaio que, para usarmos a reflexão de Weinberg (2006), também estaria mais voltado a descrever uma realidade do que propriamente expressar um juízo –, Benítez Rojo busca expandir sua abordagem da cultura caribenha dessa vez voltando-se para a contribuição rítmica afro-cubana à fundação da música popular norte-americana, inscrevendo o “*fenómeno sociocultural de la criollización*” (Rojo, 1999/2000, 81) ao que mais tarde originaria o *jazz* a partir da fusão musical ocorrida sobretudo em Nova Orleans. Para o ensaísta, “*el jazz debe ser visto como un tipo de música criolla, música característica de la cuenca del Caribe donde coinciden elementos europeos y africanos acriollados*” (ibid.). Referindo-se a inúmeros músicos cubanos e norte-americanos, assim como a ritmos como *son/rumba*, *mambo* ou *latin jazz*, este ensaio é interessante pela continuidade de sua linha de ocupação com o “*supersincretismo*” da cultura caribenha em manifestações contemporâneas e a relevância da música nesse aspecto.

Os últimos ensaios aos que aqui me dedico em relação ao tema açúcar/escravidão foram publicados por *Encuentro* após a morte de Antonio Benítez Rojo no início de 2005, e em ambos voltamos a poder observar uma característica discursiva mais voltada, direta ou indiretamente, a um propósito contestador, e que ainda poderia ser vista como pincelada

---

8 Benítez Rojo refere-se ao discurso “La solidaridad patriótica”, de 1911, pronunciado por Ortiz a estudantes de escola pública de Havana.

por certo grau de anti-imperialismo ou anticolonialismo, como propôs Bonfiglio (2014) em suas observações sobre *La isla que se repite*. Em “El Caribe y la conexión afroatlántica”<sup>9</sup> (Rojo, 2005b), sua intenção com esse ensaio é explicitada desde o princípio em conectar “*la novela que habla de la esclavitud africana, bien con ira o bien con compasión, a novelas afroatlánticas de temática semejantes*” (ibid., 46), chamando a atenção para o fato de que os primeiros romances antiescravistas tenham sido justamente escritos por mulheres em diferentes lugares, desde onde então havia escravidão, como Cuba e Estados Unidos, até impérios como Inglaterra, França e Espanha com colônias escravistas no Caribe. A partir dessa informação surpreendente, Benítez Rojo passa a descrever com entusiasmo a *Oroonoko* (1688) da inglesa Aphra Behn, *Ourika* (1823) da francesa Claire de Duras e *Sab* (1841) da cubano-espanhola Gertrudis Gómez Avellaneda, destacando o protagonismo dessas escritoras em um tempo em que ele denominou como “*verdadera época afroatlántica*” (ibid., 47).

A maior importância desse ensaio, a meu ver, reside em que Benítez Rojo, ao identificar “*una temprana retórica protofeminista enunciada en tres idiomas donde la mujer, subyugada por el poder patriarcal de la época, establece una alianza afectiva con el esclavo y reclama tanto la liberación de éste como su propia liberación*” (ibid., 53), deseja de modo explícito suprir argumentativamente um diálogo com perspectivas teóricas que visivelmente

---

9 Segundo Benítez Rojo (2005b), o termo “*afroatlántico*” passou a ser utilizado por John Thornton em 1992 para referir-se ao mundo diaspórico africano em ambos os lados do Atlântico, inclusive para as expressões crioulas americanas.

ganhavam cada vez mais espaço na virada do milênio, sobretudo a partir do ambiente acadêmico norte-americano, no qual ele estava mergulhado já há algum tempo. Escreve ainda o ensaísta:

*[...] al estudiar estos relatos, vemos que, analizados dentro de los contextos socioeconómicos y políticos que imperaban en sus distintos lugares y fechas de publicación, no se limitan solamente a denunciar la esclavitud sino que, además, contribuyen a la formación de retóricas tanto abolicionistas como antipatriarcales que, si bien embrionarias a la luz de las teorías poscoloniales y feministas de la actualidad, deben ser objeto de seria investigación (ibid., 48).*

E defende por meio de uma noção de conexão afro-atlântica, “*teniendo a la vista los discursos más agresivos de la globalización*”, o estímulo a uma verdadeira “*resistencia global*” (ibid., 53).<sup>10</sup>

O último ensaio a que me dirijo, “Azúcar/poder/texto”, em realidade, se trata da reformulação de um trabalho anterior à publicação de *La isla que se repite*, “Azúcar/poder/literatura”, publicado em 1988 por *Cuadernos Hispanoamericanos* (n. 451/452) junto com “De la plantación a la Plantación”, que, como sabemos, tornou-se um dos capítulos do livro de 1989. Apesar das alterações, o ensaio depois publicado pela revista *Encuentro* (n. 37/38, 2005) manteve o propósito de construção narrativa da história da resistência ao poder e das consequências racistas na cultura

---

<sup>10</sup> Interessante também notar que nesse ensaio Benítez Rojo coloca uma extensa citação de *Cultura e imperialismo*, de Edward W. Said, autor que, segundo Quiñones (2007), ao lado de James Clifford e Stuart Hall, contribuiu para renovar os estudos coloniais e pós-coloniais e que foi pouco referido pelo ensaísta cubano ao longo de sua obra ensaística.

cubana a partir das dinâmicas escravistas da Plantação – eixo do ensaio de 1988 – mas com substanciais mudanças em sua parte conclusiva que visivelmente demonstram o interesse de Benítez Rojo em rever os objetivos políticos de seu texto, imprimindo um teor crítico inexistente no ensaio original que sem dúvida se dirige à exclusão dos afro-cubanos do projeto revolucionário.

“Azúcar/poder/texto” assim dá prosseguimento ao processo de construção do discurso nacional trabalhado em “La cuestión del negro en tres momentos del nacionalismo literario cubano”, reforçando a identificação, ao longo do processo histórico da nação, da estrutura açucareira baseada na repetição – de uma maneira geral, tanto na Cuba colonial como na Cuba republicana e na Cuba socialista (Rojo, 2005a) – dos seguintes fatores: “*la territorialización geográfica y el crecimiento tecnológico del ingenio, la monoproducción, la dependencia comercial a los mercados extranjeros y la importación, contratación o movilización de mano de obra barata*”, proporcionando como consequências na sociedade a constante “*discriminación y violencia racial*”, a repetição de “*gobiernos autoritarios*”, a “*represión policial, la corrupción político-administrativa y la alianza comercial, financiera y militar con las potencias importadoras de azúcar*” (Rojo, 2005a, 96).

A partir dessa constatação determinante para a construção da identidade cubana associada ao açúcar, passa a narrar o conseqüente surgimento do discurso de resistência nacional ao poder da máquina açucareira por intelectuais como Varela e Heredia, e de espaços de resistência como a

*Revista Bimestre Cubana* e a Academia Cubana de Literatura protagonizados por nomes como José Antonio Saco, José de la Luz y Caballero e Domingo del Monte, ainda que tal inconformismo e desejo de implantação de uma política reformista por esses intelectuais não estivessem isentos de um explícito racismo e, segundo eles, necessário branqueamento da nação (Rojo, 2005a). De uma forma geral, esse novo ensaio mantém-se como uma fundamental contribuição à narrativa histórica dos discursos de resistência em Cuba, mas seu diferencial dessa vez consiste em que ele termina traçando uma trajetória dos focos de resistência literária dentro dos períodos republicano e socialista (Grupo Minorista, revista *Social*, *Revista de Avance*, *Lunes de Revolución*, Congreso de Educación y Cultura, Heberto Padilla, Raúl Rivero), assim fazendo uma associação ao momento presente de sua revisão (“*habría que tener en cuenta que la censura oficial y el exilio político, desde los tiempos coloniales hasta la actualidad, han sido prácticas casi continuas en la historia de Cuba*” (ibid., 108) e concluindo com a necessidade de se realizar uma reunião da enorme quantidade de “*libros, folletos, publicaciones periódicas, documentos, cartas y otras letras*” dessa resistência que poderiam compor uma verdadeira “*Biblioteca Democrática*” com materiais produzidos dentro e fora de Cuba (ibid., 108-109).

Como notamos principalmente com esses dois ensaios divulgados postumamente, mas também com o primeiro do escritor publicado na revista *Encuentro* aqui observado, é possível sugerir um maior envolvimento de Benítez Rojo com a causa antirracista em termos de dedicação investigativa e desenvolvimento de reflexões críticas etnológicas

ou históricas, algo que nos levaria a indagar pelos motivos que o teriam levado a adotar uma postura mais austera (e, inclusive, “revisionista”, como vimos em “Azúcar/poder/texto”) em relação aos vínculos com seus objetos de estudo por meio desses ensaios. De qualquer maneira, uma conclusão mais cabal a esse respeito certamente exigiria uma ocupação ampliada à sua completa obra ensaística.

#### PASSADO INSULAR E RESISTÊNCIA

Se retornarmos a Quiñones (2007) e a Bonfiglio (2014), notaremos que, no fundo, o que os difere argumentativamente acerca do discurso ensaístico de Antonio Benítez Rojo em *La isla que se repite* reside na maneira como o cubano manteve sua ligação com um passado insular que sabemos ter sido o de um intelectual atuante<sup>11</sup> no interior do que era proporcionado pelo sistema cultural revolucionário: enquanto por um lado Quiñones enxerga no ensaísta um desejo de se distanciar de “*la nación heroica celebrada por su Revolución*” (Quiñones, 2007, 6), filiando-se em termos de teoria filosófico-literária a outras tradições para se dedicar a estudar o Caribe (e não propriamente Cuba), algo que o “*permitía iluminar las zonas veladas tanto por el discurso nacionalista de ‘lo cubano’ como por el ‘hombre nuevo’ del socialismo*” (Quiñones, 2007, 6); por outro lado Bonfiglio percebe um gradual interesse de Benítez Rojo de se desprender de seus “*desvíos caóticos*” e “*derivas ‘post’*”, como, por exemplo, ao suprimir o subtítulo “El Caribe

---

11 Benítez Rojo foi editor-chefe de *Casa de las Américas* e trabalhou em seu Centro de Estudios del Caribe, além de ter sido um dos organizadores da *Carifesta* (1978-1979).

en la perspectiva posmoderna” da “*edición definitiva*” de 1998 ou extrair a “Noticia bibliográfica sobre caos” da segunda edição em inglês de 1996, perguntando-se “*si el rizoma que gana terreno en La isla que se repite no acusa de cualquier manera (‘de cierta manera’) un particular origen insular, si sus raíces no se aferran más fuertemente a la tradición local en la que el ensayista se forjó: la Cuba revolucionaria [...]*” (Bonfiglio, 2014, 25).

Na resenha também citada no início deste artigo, Jesús Díaz – a quem Benítez Rojo dedica um afetivo texto, “Jesús en dos momentos” (Rojo, 2002), logo após a morte do diretor de *Encuentro*, relatando passagens de sua longa amizade – afirma que Benítez Rojo “*no fue un intelectual orgánico del régimen (al estilo de Roberto Fernández Retamar, por ejemplo)*” (Díaz, 1999, 213); e se somarmos a tal testemunho o do escritor cubano Carlos Victoria em seu texto “Cuentos de una isla que se repite” publicado na homenagem de *Encuentro* a Benítez Rojo, ao dizer que Benítez Rojo representava aos jovens narradores dos anos 1960 uma “*tercera opción entre la sumisión y la disidencia*” (Victoria, 2001/2002, 20); tais relatos nos levariam a construir uma imagem do intelectual atuante mas discreto, e que buscou se manter distante de polêmicas políticas, algo reforçado pela entrevista dada por ele à mesma revista *Encuentro* em “Antonio Benítez Rojo entrevistado” (Rojo, 2001/2002). Por meio da caracterização dessa imagem um tanto circunspecta advinda de aspectos de sua personalidade como intelectual (vale recordar que ele deixou Cuba para o exílio nos Estados Unidos aos 49 anos, ou seja, em maturidade), não me parece tão simples categoricamente afirmar que sua relação política com o passado

insular pudesse ditar ideologicamente as perspectivas teórico-críticas predominantes em *La isla que se repite*.

Portanto, voltemos ao livro e busquemos apoio nos ensaios de *Encuentro* aos que aqui nos dedicamos, ou ainda em outras referências. Por exemplo, novamente me parece importante reafirmar que em *La isla que se repite* Benítez Rojo consagra uma enorme atenção a dois autores estratégicos para a Revolução: Nicolás Guillén e Alejo Carpentier. Como cubano, dificilmente ele poderia encontrar outros casos literários tão férteis para seu tratamento da Plantação e da escravidão africana como instituições que melhor definem o Caribe, uma vez que as obras de ambos oferecem, enquanto discurso/linguagem, vasto território poético. Afirma o ensaísta no capítulo “Nicolás Guillén: ingenio y poesía”: “*con Guillén, irrumpe en la poesía cubana una voz que, si bien ya presente en el discurso de resistencia, llena ahora un espacio decisivo y novedoso que contribuye a radicalizar dicho discurso*” (Rojo, 1989, 116). Também é possível verificar, agora em um breve texto em tom de testemunho, “Notas personales sobre *El peregrino en su patria*”, sua admiração pelo ponto de vista pós-estruturalista usado por Roberto González Echevarría para discutir a obra de Carpentier em seu livro publicado em 1977, além de confessar: “*Hoy ya no tanto, pero entonces Carpentier era para mí un escritor muy especial, quizás único*” (Rojo, 2004, 39).

O que pretendo dizer com o parágrafo anterior é que, sim, mesmo no exílio o passado insular para Benítez Rojo não era qualquer coisa desprezível que exigisse uma espécie de “tábula rasa” ou recomeço que negasse todo o

seu repertório de conhecimento literário cubano. Porém, devo concordar com Quiñones que a busca de Benítez Rojo por uma atualização conceitual em termos de interpretação literária de fato condiz com um projeto de mudança, realmente com possíveis vistas à academia norte-americana, a partir da nova condição a que estava submetido o ensaísta cubano no exílio. Nesse sentido e em concordância com essas duas afirmações que acabo de fazer, vale observar o quanto em *La isla que se repite* “*La Plantación y la Utopía son los temas principales de sus ensayos*” (Quiñones, 2007, 2), como bem afirmou Quiñones, resultando ser a expressão “*de cierta manera*” a chave cultural para Benítez Rojo, verdadeira “*afirmación utópica de las islas*”, onde Cuba “*era una isla entre muchas otras, ni épica, ni trágica*” (Quiñones, 2007, 6). Também creio ser pertinente constatar com Bonfiglio que durante os anos 1990 houve uma natural revisão por parte do ensaísta de suas convicções teórico-críticas, inclusive, como notou a pesquisadora nas considerações do autor ao final da “*edición definitiva*” de 1998, com o intuito de deixar de se vincular tão explicitamente à corrente pós-moderna como perspectiva “*ajena*” (Bonfiglio, 2014, 25).<sup>12</sup> Tal movimento poderia ser até tomado como previsível se lembrarmos

---

12 Ainda que, em um ensaio publicado na Espanha em 2000, “*Reflexiones sobre identidad nacional y globalización cultural*”, seja possível atestar o quanto elaborações pós-modernas ainda permeavam seu pensamento crítico (Rojo, 2000). Também se nota isso em seu ensaio “*La cultura cubana hacia el nuevo milenio*”, publicado em *Encuentro*, n. 20, 2001, em que ele afirma: “*De una parte, el pensamiento posmoderno y el proceso de globalización impulsarán las expresiones artísticas hacia afuera; de la otra, el principio de conservación, inherente a todo cambio cultural, las sujetarán a la tradición. En este estira y encoge es muy probable que se produzca lo que se llamaría entonces el ‘nuevo arte cubano’, la ‘nueva literatura cubana’*” (Rojo, 2001, 78).

como Benítez Rojo, também no livro, chega a dizer: “*La cultura es un discurso, un lenguaje, y como tal no tiene principio ni fin y siempre está en transformación, ya que busca constantemente la manera de significar lo que no alcanza a significar*” (Rojo, 1989, 26), fato que seguramente o levaria a também ter consciência da necessidade de mudanças das perspectivas conceituais utilizadas para a interpretação das manifestações culturais.

Por outro lado, e assim o coloco em forma conclusiva, parece-me difícil concordar que o passado insular de Benítez Rojo tenha interferido para que ele se submetesse a um desprendimento do intelectualismo pós-moderno e o impulsionasse a abraçar uma vertente “*antiimperialista y anticolonialista*” nos moldes de um ideal revolucionário (Bonfiglio, 2014, 26). Como vimos nos ensaios publicados em *Encuentro de la Cultura Cubana*, seu interesse em traçar uma história da resistência intelectual cubana ao poder por meio da questão social, cultural e econômica da presença do negro a partir da Plantação de forma alguma isenta o regime socialista das implicações excludentes do negro em Cuba. O próprio teor aguerrido que aflora desses textos em algumas ocasiões procura trazer para o momento presente ao de sua escrita a responsabilidade política do regime revolucionário ao não propor reais mudanças para a condição do negro na sociedade do país. Nesse sentido, torna-se evidente o intuito de atuação e interferência no contexto atual a revisão textual que resultou no ensaio “Azúcar/poder/texto”. Seguindo o raciocínio de Liliana Weinberg (2006) sobre o ensaio enquanto gênero literário, creio que poderíamos afirmar por meio desses ensaios de Benítez Rojo que houve uma maior aproximação dos vínculos do

“sujeito” com o “objeto”, e essa foi, a meu ver, a maneira que ele encontrou para dar sua contribuição ao prosseguimento da resistência intelectual de sua ilha caribenha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonfiglio, Florencia. “El ensayo que se repite o el Caribe como *lugar-común* (Antonio Benítez Rojo, Édouard Glissant, Kamau Brathwaite)”. In: *Anclajes*, 18-02, 2004, 19-31. Disponível em: <https://bit.ly/2KtzsV1>. Acesso em 21 fev. 2019.
- Díaz, Jesús. “La clave de un gran universo literario”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 12/13, 1999, 213-214.
- Díaz Quiñones, Arcadio. “Caribe y exilio en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo”. In: *Orbis Tectus*, 12-13, 2007, 1-17. Disponível em: <https://bit.ly/2GSR5wu>. Acesso em 21 fev. 2019.
- Benítez Rojo, Antonio. “Azúcar/poder/literatura”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 451/452, 1988, 195-215.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Benítez Rojo, Antonio. “La cuestión del negro en tres momentos del nacionalismo literario cubano”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 3, 1996/1997, 78-85.
- Benítez Rojo, Antonio. “Música y nación: el rol de la música negra y mulata en la construcción de la nación cubana moderna”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 8/9, 1998, 43-54.
- Benítez Rojo, Antonio. “Cuba en el jazz”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 15, 1999/2000, 81-85.
- Benítez Rojo, Antonio. “Reflexiones sobre identidad nacional y globalización cultural”. In: Plotkin, Mariano Ben; Leandri, Ricardo González (org.). *Localismo y globalización: aportes para una historia de los intelectuales en*

Iberoamérica. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto de Historia, 2000, 47-53.

Benítez Rojo, Antonio. “La cultura cubana hacia el nuevo milenio”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 20, 2001, 75-79.

Benítez Rojo, Antonio. “Entrevisto por *Encuentro*”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 23, 2001/2002, 9-15.

Benítez Rojo, Antonio. “Jesús en dos momentos”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 25, 2002, 96-97.

Benítez Rojo, Antonio. “Notas personales sobre *El peregrino en su patria*”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 33, 2004, 39-42.

Benítez Rojo, Antonio. “Azúcar/poder/texto”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 37/38, 2005a, 94-109.

Benítez Rojo, Antonio. “El Caribe y la conexión afroatlántica”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 36, 2005b, 45-53.

Victoria, Carlos. “Cuentos de una isla que se repite”. In: *Encuentro de la Cultura Cubana*, 23, 2001/2002, 19-21.

Weinberg, Liliana. *Situación del ensayo*. México: Unam, 2006.

# Una matriz crítica. Jesús Díaz y la vanguardia cultural en Cuba.

Irina Garbatzky

Recebido em: 14 de abril de 2019

Aceito em: 16 de abril de 2019

Doctora en Humanidades y Artes (mención en Letras), por la Universidad Nacional de Rosario. Es Investigadora Adjunta del CONICET, en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH) y Jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura Iberoamericana I (UNR). Publicó como autora *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (2013) y como compiladora *Expansiones. Literatura en el campo del arte* (2013). Junto a Ana Porrúa, co-dirige la revista *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*.

Contacto: [garbatzky@iech-conicet.gob.ar](mailto:garbatzky@iech-conicet.gob.ar)

Argentina

PALABRAS CLAVE: Jesús Díaz; Vanguardia años 60; Historia de los intelectuales latinoamericanos; Literatura cubana

KEYWORDS: Jesús Díaz; 60s Avant-Gard; History of Latin American intellectuals; Cuban literature

Resumen: La trayectoria de Jesús Díaz ha tendido a leerse de manera binaria: entre el adentro o afuera de la isla, el apoyo o la crítica a la revolución. Si bien estas oposiciones se presentan como radicales en el contexto histórico y en su propia vida, también podría decirse que en su obra se incluyen algunas continuidades de valores y procedimientos aprendidos durante la vanguardia cultural. En este artículo se señalan algunos, los que brindan un marco para acercarlo a la figura del intelectual crítico, ideada por Ángel Rama (1983) cuando pensó en el complejo lugar de tensión que habitaron los escritores durante la tormenta revolucionaria.

Abstract: The trajectory of Jesús Díaz has tended to be read in a binary way: between inside or outside the island, support or criticism of the revolution. Although these oppositions are presented as radicals in the historical context and in their own lives, it could also be said that in their work some continuities of values and procedures learned during the cultural vanguard are included. In this article some are pointed out, those that provide a framework to bring it closer to the figure of the critical intellectual, devised by Ángel Rama (1983) when he thought about the complex place of tension that the writers inhabited during the revolutionary storm.

En *La vanguardia peregrina* Rafael Rojas circunscribe, con la partida hacia 1961 de Guillermo Cabrera Infante y Carlos Franqui, integrantes de *Lunes de Revolución*, y con la emigración de Severo Sarduy, Julieta Campos o José Kozer, todos escritores con fuertes poéticas experimentales, el perfil de un grupo de intelectuales cubanos en el exilio asociado a la Nueva Izquierda; un socialismo libertario de tradición marxista, que ponía en cuestión la herencia soviética, al tiempo que tomaba las exploraciones del arte de los medios de comunicación, el estructuralismo, la vanguardia textualista, los incipientes movimientos de género. Desde afuera de la isla, explica Rojas, estos escritores continuarían afirmando y desarrollando tensiones vanguardistas en la historia literaria cubana, a través de producciones que ocuparon un lugar intersticial, innovador de las formas.

Ahora bien, desde adentro de la isla (y durante la misma década), la serie elaborada por Rojas permitiría iluminar la figura de Jesús Díaz: promotor de la vanguardia cultural de la Revolución, cronista singular de sus combates en los cuentos de *Los años duros* (1996), fundador y coordinador de *El Caimán Barbudo* (el suplemento cultural del periódico *Juventud Rebelde*), coordinador de la revista *Pensamiento crítico*, documentalista y guionista del ICAIC hasta su salida de Cuba en 1994 y gestor, desde Madrid, de la revista *Encuentro de la literatura y la cultura cubana*.

La trayectoria de Díaz interviene, entre la isla y el exilio, en núcleos fuertes de la historia de los intelectuales cubanos durante la segunda mitad del siglo XX. Como lúcidamente advirtieron Lilliam Oliva Collman (1999) e Yvon Grenier (2017), la ficción y el cine de Díaz no cesaron de

explorar y evidenciar tanto los límites expresivos de la Revolución, como las propias posibilidades de instalación en el centro de sus debates. Lejos de mantener una constante marginalidad, opina Grenier, y a pesar de los sucesivos cuestionamientos y censuras a su producción, Díaz siempre consiguió colocar su trabajo en el cruce de las discusiones más acuciantes de su época. Su estrategia fue ocupar el espacio disponible y buscar el reconocimiento por el liderazgo cultural y político.

“La historia de la cultura cubana en la Revolución no puede escribirse sin el compromiso y la obra múltiple y abarcadora de Jesús Díaz. Lo curioso es que sin ella tampoco es posible escribir la historia del exilio cubano”, sintetizó Iván de la Nuez (2002). La frase, también citada por Grenier, me interesa porque permite abrir los binarismos con los que ha sido leída su trayectoria: entre el adentro o afuera de la isla, el apoyo o la crítica al régimen. Si bien estas oposiciones no dejan de presentarse como radicales en el contexto histórico y en su propia vida, -y, en este sentido, la crítica que así lo ha señalado no deja de acertar cuando expone las vicisitudes de esos pasajes-,<sup>1</sup> también podría decirse que en su obra se presentan algunas continuidades, insistencias o retornos de valores, formas y procedimientos aprendidos durante los años de la vanguardia cultural.<sup>2</sup>

---

1 Díaz fue de la ilusión a la decepción, comenta Gustavo Guerrero (2002), o su historia puede leerse como la del intelectual redimido, según Rojas (2006).

2 En el apartado siguiente enumero las complejidades que la noción de vanguardia convoca en Cuba en la segunda mitad del siglo. Resulta necesario advertir que lo que aquí se señala como “vanguardia cultural” resulta un nuevo vanguardismo, distinto de la primera vanguardia de las décadas de 1920 y 1930, nucleada alrededor de una serie de revistas, fundamentalmente

En este artículo quisiera ocuparme de señalar algunas. Fundamentalmente voy a subrayar aquellas que brindan un marco para acercarlo a la figura del intelectual crítico, ideada por Ángel Rama (1983) cuando pensó, llamando al debate, ese complejo lugar de tensión que habitaron los escritores durante la tormenta revolucionaria. Por otra parte, los formatos que Díaz exploró, particularmente los ligados con la tendencia documentalista y testimonial, no fueron abandonados por el autor, ni previamente ni con posterioridad a su salida de Cuba. Esto permitiría sugerir, antes que una interpretación sustentada en un “antes y después”, una lectura que señale las conexiones de un mismo espíritu crítico, vanguardista y cuestionador, desde los comienzos en La Habana hasta su exilio en Berlín y en Madrid. Acaso ello permitiría, además, de manera general, pensar más ampliamente los alcances de sus creaciones y de su trabajo como gestor cultural en la edición de publicaciones medulares. Y de forma específica, dar sentido a los argumentos que afirmaba Rama, al sostener el hecho de que una mirada crítica no se oponía a una mirada revolucionaria y transformadora de la realidad.

Aunquela ruptura que Díaz impulsó, junto a otros artistas y escritores en los sesenta, se volvería contraria a la necesidad de un relato sin fisuras por parte del régimen, ciertamente su mirada sobre la realidad y la confianza en el arte como medio eficaz para su transmisión persistirían hasta la última

---

la *revista de avance*. Para estudiar los procesos y las vueltas de la vanguardia histórica en Cuba resulta indispensable el estudio de Celina Manzoni *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* (2001).

novela, *Las cuatro fugas de Manuel* (2002), donde recuperaría modos del distanciamiento formal y de la denuncia para mostrar, de manera compleja, la crisis de una idea unívoca de futuro, a la par de la emergencia de múltiples valencias y lecturas de lo porvenir que circulaban ya de cara al nuevo siglo.

#### UNA MATRIZ CRÍTICA

En 1966, Jesús Díaz recibe el premio “Casa de las Américas”, que consistió en la publicación de su primer libro, *Los años duros*. Los cuentos que lo integraban se ocupaban de narrar los momentos previos a la Revolución, la lucha contra la dictadura de Batista. Ángel Rama lo incorpora como uno de los casos clave de la escritura revolucionaria.<sup>3</sup> Como Norberto Fuentes, -otro joven narrador que había retratado muy de cerca el vértigo de esos días, ya que había participado en la persecución a los bandidos norteamericanos en la isla, y su crudeza había transgredido las normas

---

3 Rama realiza un primer acercamiento al problema en 1971, el número 49 de *Cuadernos de marcha*, como respuesta a la polémica generada en torno al “Caso Padilla” y el proceso de transformación cultural en la isla (Blixen-Barros Lemez, 1986, 41-42). El artículo luego fue ampliado para el volumen *Literatura y clase social*, de 1983. Por esos años, cuando prepara el ensayo “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, publicado en 1973 como prólogo del volumen *Latinamericana: 75 narratori*, editado por Franco Mogni, y luego, en 1982, como capítulo de *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Rama expone de manera sintética el giro que se había dado en la literatura cubana a partir de la revolución hacia “una narrativa documental, realista, dura y a veces programática” (2008, 224). En esa narrativa ubica los cuentos de Jesús Díaz y de Antonio Benítez, junto a Norberto Fuentes. Se trata, según lo propone en su análisis sobre Fuentes, de un trabajo sobre el realismo muy diferente al que seguían los escritores que se plegaban “a ciertas convenciones en el manejo del tema revolucionario como las que ilustra la narrativa de Manuel Cofiño” (1983, 254).

heroicas del relato oficial de la revolución-, *Los años duros* también exponía el proceso revolucionario sin recurrir a un imaginario mitificante.<sup>4</sup>

El conflicto se trazaba respecto del valor rupturista en la escritura. Para estos escritores el sumergimiento en la realidad revolucionaria, la “caracterización justa” de su violencia y su radicalidad, se colocaba por sobre cualquier modelo escriturario previo. Es este recurso el ponderado por Rama para pensar la transmisión de un acontecimiento social absolutamente transformador de la historia. Una escritura que desbordase todo molde literario previsto, incluso los elementos de la heroicidad y de la gloria, del bien y de mal, de las causas y las consecuencias. Rama encuentra el valor vanguardista de los escritores en su capacidad de poner en relación las nociones de experiencia, vivencia y narración de la realidad social:

La virtud más ardiente de esta concepción que otorga frescura y verdad a la composición artística, que hace su novedad revolucionaria con respecto a los discursos establecidos, radica en que se trata de un hallazgo que se cumple en la producción artística, paralelamente al proceso que lleva adelante una conciencia para construirla. Es muy difícil que tal hallazgo

---

4 Dice Rafael Rojas: “A pesar de haber sido escritos, resueltamente, como pequeños relatos dentro de la gran narrativa revolucionaria, *Los años duros* se aproxima al otro bando con un realismo inusual, en el que no faltan testimonios de la humanidad e, incluso, de la coherencia moral del adversario. Tres personajes de aquel libro serían buenos ejemplos de *una caracterización justa* del rival: Bobby, el joven revolucionario que se exilia en los últimos años de la dictadura de Batista y que regresa a La Habana convencido de que la Revolución no debe forzar una ruptura con Estados Unidos, el Diosito, un revolucionario católico que debe enfrentarse al rechazo ideológico de sus compañeros de armas y, finalmente, el Niño, un ‘bandido’ valiente, que comparte los mismos atributos de ‘hombría’ e intransigencia de los milicianos que lo persiguen por los montes del Escambray” (Rojas 2006, 311, el subrayado es mío).

pueda ser sustituido por un discurso previamente ordenado, sobre todo cuando éste, por mayores que sean las adecuaciones a que se lo someta, no deja de ser un plan preestablecido sobre la realidad con vistas a una acción y no *la expresión directa y vivida en el plano de la producción estética de la construcción de la realidad de un determinado momento* (1983, 255) (El subrayado es mío).

Rama proponía que el intelectual crítico debía permanecer dentro de la tensión que suponía apoyar los procesos políticos de transformación social y al mismo tiempo mantener la propia especificidad intelectual, fundamentalmente en términos de autonomía; mantener “la libertad crítica dentro de una sociedad socialista en construcción” (p.235). El caso de Fuentes resultaba ejemplar en este sentido, ya que al momento de ser señalado por Padilla en su famosa “autocrítica”, argumentó que defendía el ejercicio de su perfil cuestionador justamente por sentirse partícipe de la revolución y no por oponerse a ella. Para Rama, Fuentes recortaba un ideal de escritura, “un espíritu abierto, libre, inventivo”, más cerca del periodismo que de la alta cultura, cuya participación en la lucha le permitía crear “a partir de una experiencia propia y profunda de la realidad, no a partir de una cartilla programática, simplificada para la divulgación masiva” (258).

La dicotomía entre la literatura revolucionaria y la literatura de propaganda fue objeto de un intenso debate en el que Díaz participó hacia 1966.<sup>5</sup> En su respuesta a la Encuesta “Literatura revolucionaria” de la

---

5 Díaz inicia la polémica con la respuesta a la encuesta “Literatura revolucionaria” en la revista *Bohemia* 22 de julio de 1966. Jesús Orta Ruiz, cuyo seudónimo popular era Indio Naborí, le

revista *Bohemia*, Díaz abogaba por una literatura de vanguardia en el marco de la revolución cubana, “en términos de vanguardia artística universal”, cuestionando, como ejemplos de literatura de propaganda, las décimas de Jesús Orta Ruiz, conocido como el *Indio Naborí*. En sintonía con su tiempo, -me refiero a los debates acerca de la eficacia política de la forma que recorrieron las varias experiencias vanguardistas latinoamericanas de los años sesenta, acompañadas por las reflexiones sobre el pop y los medios de comunicación de masas-,<sup>6</sup> Díaz introduce la discusión proponiendo un pensamiento sobre la obra de vanguardia en la isla y la resignificación que la misma debería producir en la cultura popular. La respuesta del Indio Naborí no se dejó esperar y apuntó justamente a esa órbita: la literatura revolucionaria sería aquella épica que surgiría del pueblo cubano; y el poeta futuro, el bardo homérico que pudiera cantarla. Así, en una segunda intervención, bastante más larga, titulada “Para una cultura militante”, Díaz replica ratificando la problematización en torno al vínculo entre arte y cultura popular, trazando un camino que distingue la “serialización”

---

responden “Respuesta fraternal a Jesús Díaz”, también en *Bohemia* el 5 de agosto de 1966. Díaz vuelve a replicar en “Para una cultura militante” publicada en *Bohemia* el 16 de septiembre del mismo año. Paralelamente, Díaz abre otra polémica, en el mismo año, con los escritores de su propia generación, más precisamente con los editores de *El puente*. Ese intercambio, que deriva en una discusión con Ana María Simo, se publica en *La Gaceta de Cuba* en los números 50, 51 y 52 del año 1966. Todos los artículos señalados se encuentran recopilados en el volumen *Polémicas culturales de los 60*, compilado por Reinier Pérez Hernández (2006). Las citas que realizo pertenecen a esa edición.

- 6 Para una exploración acerca de las teorías de los medios masivos de comunicación e información en el arte de la vanguardia estética y política en Argentina es recomendable el prólogo de Ana Longoni a la compilación de textos sobre Oscar Masotta *La revolución en el arte* (2004).

capitalista del arte, de la transformación popular a la que propendería en el marco de la revolución: una integración de la tradición con lo nuevo, que permitirá “descubrir desde la óptica popular, con los más afinados elementos estéticos, nuevas realidades”. Reivindicará la originalidad, el valor artístico y la amplitud de la biblioteca cosmopolita. Si estos criterios resultan coherentes con los de otros episodios de las vanguardias históricas latinoamericanas y cubanas (el lenguaje nuevo, la articulación con la tradición, la equiparación universalista),<sup>7</sup> aquí la renovación se sustenta en la asunción objetiva de elementos de la cultura popular y de los medios masivos de comunicación, -más precisamente el cine-, como dimensión crucial en la nueva realidad.

Un arte popular de vanguardia es posible, en Cuba lo tenemos: el Noticiero ICAIC. [...] Cuando, en la butaca de un cine de barrio: el Atlas, el Dora o el Maravillas, uno ve al pueblo, al pueblo real, no al que tienen en la mente los burócratas, gustar de una obra, identificarse con esa obra, reconocer el esfuerzo y la belleza y el respeto en esa obra (357-358).<sup>8</sup>

7 Para un estudio sobre estas dimensiones en la vanguardia cubana vuelvo a remitirme a Manzoni (2001).

8 Dice Lilliam Oliva Collman: “Se hace evidente, al examinar la posición de Díaz con respecto al tema de la confrontación generacional y a su definición de un escritor y literatura revolucionarios, que entabla y asume la dirección de la lucha en el campo ideológico” (1999, 6) y, en ese sentido, “*Los años duros* se propone corregir la imagen proyectada por *PM* al representar esta vez al pueblo en la tarea de construcción de una nueva sociedad militante. También se propone mostrar la formación de una vanguardia revolucionaria y una masa politizada por el movimiento insurreccional contra Batista, el entrenamiento de milicianos, el trabajo agrícola voluntario y la lucha contra el enemigo o los contrarrevolucionarios del Escambray” (8).

El arte revolucionario no separaría la renovación de la forma artística de un trabajo sobre sus mediatizaciones, y ello acompañaría los procesos de transformación. En ese punto, a una sociedad nueva corresponde una forma nueva que profundice en términos de “traducción” de la experiencia revolucionaria desbordante, “desgarradora” y “alucinante”,<sup>9</sup> y el futuro “donde el hombre no es más simple, sino más complejo; no más ignorante, sino más culto; no más irracional, sino más crítico y más consciente” (Díaz, 2006, 356).

Ana Longoni (2006) nos advierte acerca de la polivalencia del vocablo “vanguardia” y del cuidado que debemos tener al utilizarlo; para conocer sus alcances siempre se vuelve necesario circunscribir el sentido histórico desde donde se lo enuncia: las zonas, los énfasis, las disputas por su significación. En este caso, la posición de Díaz gira en torno a los ejes que similarmente retomaría Rama: calidad, trabajo formal, apropiación de los medios de comunicación, militancia, originalidad, universalidad y transmisión de la experiencia transformadora del presente. Esta posición, en consecuencia, revela que no se trataría solamente de un liberalismo formal o de su oficialización, sino de “traducir la crisis del mundo que todavía estamos destruyendo”.

El problema se replicaba en los debates en torno a los géneros literarios, como lo relata Claudia Gilman. La noción de “crítica”, como concepto

---

9 “La obra surgirá desde la Revolución, que no será vista como el limbo perfecto e incoloro que no es, sino como el mundo alucinante, desgarrador, contradictorio y hermoso que con su sudor y su sangre el escritor –como un ciudadano revolucionario más – está construyendo” (Díaz, 2006, 330).

moderno por antonomasia, que suponía la vuelta sobre sí del pensamiento, implicaba sostener la autonomía de la propia mirada y afirmar la negatividad como premisa. Para una mirada crítica ningún relato se halla completo y concluido, sino que la historia siempre es pasible de ser reorganizada por los ojos de un lector que se apropie, de manera emancipada, del uso de los signos. Durante los años de la *época*, la idea de crítica además se asoció a un traspaso del valor por la disrupción estética a una vanguardia centrada en una mirada en detalle sobre la realidad, un “nuevo realismo”. El artista de vanguardia sería ahora menos el que invente una nueva lengua que aquel que logre dar cuenta de la realidad a partir de su participación en ella; el que pueda sustentar un “realismo de intención crítica, altamente consciente del artificio de la forma, cuyo modelo podía ser perfectamente Bertolt Brecht” (Gilman, 2013, 317).

Sin dudas la noción de vanguardia en la isla atraviesa una serie de complicadas revisiones a lo largo de los años, después de 1959. Gilman da cuenta de esa intrincada constelación. Guiándose a partir de la segmentación hecha en torno a 1968 como año clave de los sesenta como *época*, cuando, en otras cuestiones, se trama un viraje del intelectualismo hacia el antiintelectualismo, la autora traza distintos momentos en la valoración del problema. Uno de ellos es, como citaba, la relación entre vanguardia y realismo. Hasta 1968, la novela realista aparece como el género privilegiado para Latinoamérica en su transformación social. En la búsqueda de un arte nuevo, la noción de “realismo” se resemantiza, separándola de la carga normativa (que traía del realismo socialista) y reuniéndola con una

tradición y el anhelo de una renovación. El realismo se presentará como “desbordante, sin fronteras, crítico, experimental formalmente cuidadoso, temáticamente sin restricciones y peculiarmente no basado en el mensaje” (Gilman, 2013, 317). El escritor latinoamericano de vanguardia será así el que pueda visibilizar lo invisibilizado del continente, acudiendo a los procedimientos técnicos del arte moderno. Pero, avanzando la década, Gilman observa otro momento, en el que el vocablo “vanguardia” se torna confuso o conflictivo, cuando comienza a ser leído como arte elitista, livianamente experimental o liberal, y, por lo tanto, en franca oposición con los procesos sociales resistentes a la dependencia del continente.

En el artículo que Díaz escribe con Juan Valdés-Paz, “Vanguardia, tradición y subdesarrollo”, a comienzos de la década siguiente, es posible observar cómo el concepto de “vanguardia cultural” busca trazar una síntesis dialéctica de estas discusiones en marcha.

Al concepto general de vanguardia [...] habría de agregar, a partir de una obra válida en sí misma, el *aporte* consecuente a la *formación y desarrollo de la conciencia nacional*, el proceso de *incorporación* técnica del lenguaje, sobre la base de una *conciencia crítica* con una *perspectiva política* general que informe el proceso, la lucha por un saneamiento y una *reelaboración crítica de los elementos del folklore* y de la *tradición* en general, y la *oposición* participante a los subproductos culturales elaborados por el imperialismo y sus gestores nacionales(1977, 70, subrayados en el original).

En la puja entre una noción de vanguardia asociada al liderazgo y la instrucción política y una actitud experimental o antidogmática, lo que

se va abriendo paso, según Gilman, es “la tensión entre el intento de democratizar la cultura y el de revolucionarla” (337). Entrando en los setenta, y, claramente, con la incorporación del género testimonio en el premio literario de Casa de las Américas de 1970, la discusión respecto del arte nuevo y la participación en la vida revolucionaria se plasmará en la creación o validación de nuevos géneros artísticos y formatos de transmisión: los talleres literarios, los panfletos, la canción de protesta, el cine político y por supuesto, la novela testimonial.

En esa encrucijada, entre la democratización cultural y la revolución de la forma, se situará la obra de Díaz, acaso sin salida. Entre la vocación crítica y la pasión por lo real, Díaz se forma como un artista coherente con la ruptura, no sólo por el realismo despasivizante de su narrativa, sino además por la experiencia vivida con la creación y posterior desvinculación de *El Caimán Barbudo* y el cierre de *Pensamiento Crítico*, dos publicaciones revolucionarias, teóricas y muy pop,<sup>10</sup> cuya radicalidad rebasó los límites permitidos del discurso oficial.<sup>11</sup> Es decir, tanto en sus producciones

---

10 Argumentar esta cualidad pop en estas publicaciones sería asunto de otro trabajo, en donde se puedan poner en relación, especialmente en *Pensamiento Crítico*, los contenidos de la revista (al día con la agenda de la Nueva Izquierda) con la experimentalidad de su soporte gráfico que proponía un juego interesantísimo entre el medio y el mensaje, para retomar las categorías de McLuhan, apelando a discursos de la cultura pop que ingresaban en el discurso intelectual, como la historietas y la multiplicación desjerarquizada de imágenes culturales diversas.

11 La historia del paso de Díaz por *El Caimán Barbudo* y por *Pensamiento Crítico* es bastante más extensa y debería ser analizada separadamente. Ha sido recuperada por él mismo en un interesantísimo ensayo (2000), y también por Artaraz (2005) y Rojas (2006). El mismo año de publicación de *Los años duros* Díaz inauguró la coordinación de *El Caimán Barbudo*, el suplemento cultural del periódico *Juventud Rebelde*, de la Unión de Jóvenes Comunistas

materiales como en los circuitos y redes construidas como editor (en este sentido, el caso de la revista *Encuentro* resultará paradigmático, ya que desde Madrid reorganizó el campo intelectual de la diáspora, volviéndose foco de religación entre sus miembros).

---

de Cuba. El magazine se presentaba como órgano periodístico de la vanguardia, “obra de jóvenes revolucionarios, comprometida con la Revolución, con su Partido, que es igual a estar comprometida con la verdad y con el arte”, según decía en el editorial del primero número. “El caimán barbudo” era de hecho una manera de decir “Cuba revolucionaria”, o “Cuba rebelde” (el caimán en reemplazo de la silueta de la isla y los barbudos como sinécdoque de los jóvenes revolucionarios). La coincidencia de un tiempo de esplendor, según sostiene Díaz, de la cultura y la política, les hacía pensar en la posibilidad de una confluencia: “la ilusión de que una cosa era consecuencia de la otra, de que una ‘vanguardia política’, como decíamos entonces, era conciliable con una ‘vanguardia artística’ experimental e incluso herética” (Díaz 2000, 65). Por esos años, también, entre 1967 y 1971, se vinculó con la revista *Pensamiento crítico*, una publicación editada por el Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, de teoría, discusión y difusión del pensamiento marxista, que intentaba elaborar reflexiones sobre el socialismo desde una tradición nacional y del marxismo occidental y que además buscó retomar, traducir y publicar los textos de filosofía y sociología sobre las transformaciones contemporáneas que habían significado el Mayo francés, el estructuralismo, la lingüística, estudios sobre las dos Alemanias, el marxismo leninista. Se trataba de una vertiente reflexiva que puso a la publicación en el ojo de la tormenta para los revisores del marxismo ortodoxo, que desde la “Crisis de los misiles” durante los sesenta, habían puesto un pie firme en la isla. Los dos episodios fracasaron. En 1967, en *El caimán barbudo*, Díaz había publicado una nota de Heberto Padilla que reseñaba negativamente la novela *Pasión de Urbino* de Lisandro Otero, -por entonces viceministro de cultura-, y elogiaba *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, exiliado durante esos años. La decisión de publicar una reseña y no otra, le valió el cargo y fue cesado de la revista; esa fue la gota que colmó el vaso, además de la corrosión provocada por una serie de publicaciones irónicas, sexuales, humorísticas. En cuanto a *Pensamiento crítico*, que se mantuvo en pie y de manera autónoma durante algunos años, fue clausurada en 1971, después de varias intervenciones y acusaciones de antisovietismo y diversionismo ideológico. Su final fue una dilapidación literal, con una motoniveladora que desmanteló la casa donde funcionaba el Departamento de Filosofía (Díaz 2000, 70). Los ejemplos de las expulsiones y las clausuras de las revistas permitirían pensar, paradójicamente, en el compromiso de Díaz de sostener el pensamiento crítico como valor revolucionario.

## DOS EJEMPLOS

Me gustaría traer dos momentos de su narrativa para pensar los avatares de esta pasión crítica, en los que cumple con aquella premisa de “traducir [formalmente] la crisis del mundo que aún estamos destruyendo”. Si bien ambos muestran de manera pequeñísima una perspectiva que debería extenderse a otros momentos de su trabajo, fundamentalmente el cinematográfico, los elijo porque sus diferencias extremas exponen el momento inicial y el último de su obra, y porque ambos reproducen, cuestionándose entre sí, una pregunta en torno a la temporalidad revolucionaria.

La consistencia del tiempo, que dejaba de estar configurada por la tradición o el pasado para entablar una violenta ruptura con él, y por lo tanto convertirse en una materia tan intensa como volátil, aparece de manera muy visible en *Los años duros*. Los cuentos exponían, con una claridad extraordinaria, la marca del acontecimiento revolucionario como la de un tiempo en blanco, que desmoronaba absolutamente el pasado. “El polvo a la mitad”, por dar un caso, condensaba en dos páginas y una sola imagen el sentido absoluto de ese corte.

-Mire -señaló una iglesia estremecida- ahí bautizaron a Batista, no queda nada, ni yo -dijo.

Se esfumó entre la nube, luego ésta se movió por primera vez arremolinándose alrededor de la iglesia hasta tajarla. Arranqué sin esperar a ver más.

-Qué tipo raro -dije a mi mujer.

-¿Cuál tipo? -me preguntó.

-El que se quedó en aquel...

Pero no había pueblo. Sólo una nube fija, larga, pegada al camino.

(1967, 48-49)

El pueblo de Fulgencio Batista, Fray Benito, había desaparecido. Junto al dictador, era ahora un pueblo fantasma disuelto en la nada, como un vacío sin ruinas. La imagen resulta clave para pensar la revolución como dislocación; la nueva historia que comienza se lee en ese blanco.

El futuro vuelto presente es solidario de la noción de eficacia política del arte, que Alain Badiou sintetizara de manera tan brillante con la noción de la “pasión de lo real” para pensar el siglo. El tiempo empieza de nuevo y sólo existe un presente, en la brecha de dos pasiones: la que, junto a la idea de fin, agotamiento, decadencia, despuntaba un comienzo radical. Se trata de dos convicciones aunadas en una síntesis disyuntiva: “destruir lo viejo, crear lo nuevo”. Según Badiou, un acontecimiento sólo puede tener lugar cuando consigue subvertir las condiciones dadas en el pensamiento de una época, haciendo emerger un elemento no comprendido todavía en la cuenta de una situación, un elemento invisible, sólo concebible en su futuridad. *Los años duros* permite el trabajo sobre esa doble valencia desde el epígrafe de *El siglo de las luces* que inicia la primera serie de relatos, justamente sobre el tiempo roto, no casualmente llamada: “Muy al principio”. Dice el epígrafe: “¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito, presente y que aún yo no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia...?” (Díaz 1967, 9).

Qué hay en las proximidades de ese yo y cuál es su mensaje para lo que viene. El epígrafe capta la doble tendencia del ojo de la vanguardia, que al mismo tiempo en que busca desentrañar lo real en el presente, procura captar los signos que propician lo que vendrá. La tarea de dar forma a ese momento que se percibe como suspendido, extraído del curso común de la historia, convertido en época trascendente y extraordinaria, logra transmitir tanto la “pasión de lo real” como la nueva hora revolucionaria.

El segundo ejemplo pertenece a su último libro, la novela *Las cuatro fugas de Manuel*. Allí la imagen del futuro regresa, sólo que se trata ahora de un futuro que se multiplica en diversas direcciones. A diferencia de lo que ocurría en “El polvo a la mitad”, el futuro ya no se presenta como un vacío afirmativo que organiza teleológicamente la historia, sino que, por un lado, forma parte de una experiencia inigualable y perdida (haber vivido en el futuro del mundo, como lo sintetiza Iván de la Nuez), y, por otro, se presenta como una enorme y angustiante interrogación.<sup>12</sup>

Durante los años sesenta y setenta Díaz tomó la orientación testimonial como estrategia de producción. Como vimos, y según afirma Collman,

---

12 Cito un párrafo de Iván de la Nuez que creo resume muy claramente la dimensión dislocada del tiempo que perciben los escritores de la generación posterior a la revolución. “Si algo saben estos escritores, es que no basta con pensar el futuro. Es necesario situarse en él. Y esto a pesar de que se enfrenten, en un acto de esta envergadura, a una paradoja fundamental: el Futuro, así con mayúscula, ya ha sido habitado por ellos. ¿No nacieron y crecieron escuchando que ‘el futuro pertenece por entero al socialismo’? ¿No fueron ellos los elegidos incontaminados, hombres y mujeres que crecerían sin la sombra del capitalismo hasta un mundo sin dinero y sin clases? Ahora, recién despertados del sueño futurista, recién llegados de ese porvenir, se ven conminados a imaginar y vivir un mundo diferente al prometido. Como si se balancearan en una cuerda floja entre el futuro perdido y el futuro posible” (2001, 9-10).

*Los años duros* aspiraba a ser la crónica de la lucha revolucionaria. Más tarde, entre otros ejemplos, deberíamos sumar la recopilación y montaje de entrevistas a cubanos exiliados en el libro *De la patria y el exilio* y el documental *55 hermanos*, que realizó a partir de dicha investigación. En los ochenta, se publica su novela *Las iniciales de la tierra*, que, escrita diez años antes, se titulaba originalmente *Biografía política*, y hablaba sobre su propia vida como intelectual revolucionario en Cuba, de los límites y los conflictos de esa experiencia. A lo largo de su obra, Díaz reitera una apuesta formal tendiente a poner en riesgo la estabilidad de la ficción para volverla un artefacto de transmisión crítica de la realidad, con el fin de dar cuenta de un tiempo tumultuoso y en permanente cambio.<sup>13</sup>

Por ello es que a pesar de haber sido escrita durante los noventa y en un contexto absolutamente distinto al de sus inicios, no es extraño que *Las cuatro fugas de Manuel* retome vestigios de esas vías testimoniales, de la “pasión por lo real” como guía. Ello se revela cuando, al final del libro, el autor coloca un epílogo que invierte el signo de lo que acabamos de leer. Ese epílogo, escrito en una primera persona que se presenta por primera vez en el libro como tal, cuenta que Manuel Desdín, el protagonista, existió, se refugió en Berlín, en la casa de Jesús Díaz, quien residía en ella como becario del DAAD, y que la novela es el producto de un testimonio mediado, realizado a lo largo de varios años de entrevistas. *Las*

---

13 Sería asunto de un trabajo más extenso abordar todos los casos de dicha poética documental en Díaz; algunos análisis parciales pueden leerse en los mencionados trabajos de Collman (1999), Paranaguá (2002), Díaz (2008) y Vera León (1993).

*cuatro fugas de Manuel*, de este modo, construye un montaje de voces, representa la escenificación, objetivizante y distanciada de la generación de los hijos de la Revolución, que en lugar de fabricar el nuevo presente debe encontrar qué hacer con su futuro. Casi a la manera del extrañamiento brechtiano, el “epílogo” enmarca la obra y la distancia, estableciendo un nuevo pacto de lectura que nos lleva a repensar el texto y su intervención. El procedimiento crítico persiste en ese dar cuenta de la realidad bajo una forma mediada, que construye una apariencia de ficción y luego la desactiva, mostrando su artificio. Si este proceso la vincula irremediamente con el género testimonial, de impacto fuertísimo en Cuba durante los años que rodearon a la revolución,<sup>14</sup> aquello que se narra ya no es *la vida* como caso paradigmático de un proyecto o de una colectividad, sino las vicisitudes de *una vida*, desprendida de todo destino cierto.

“Huelga decir que nos sentíamos solos, desconcertados y con mucho miedo al futuro” (243), dice al finalizar *Las cuatro fugas*.... Ambientada en el año de caída de la Unión Soviética, el futuro está en crisis: no hay estabilidad económica y la precariedad para el grupo de cubanos, en el

---

14 Mabel Moraña describe el lugar y la función que ocupa el testimonio desde la segunda mitad del siglo XX, muy especialmente como emergencia de un género que hace trastabillar los límites de la literatura en el marco de los virajes culturales que surgieron como efecto de la revolución cubana, entre otros episodios históricos. El testimonialismo, además, es “una forma transicional, [...] que adquiere sólo en el ‘yo represento’ su legitimación. Detrás de cada voz testimonial hay un ‘caso’, una situación social paradigmática, quizá no en los particulares de la anécdota, pero sí en cuanto a la representación de las condiciones materiales de las que esa voz surge. Para que el testimonio tenga el valor de tal es imprescindible que exista esa onda expansiva que va desde la individualidad hacia la colectividad, desde la afirmación de identidad al reconocimiento de la Otredad, de la injusticia a la denuncia, de la vivencia al discurso” (1997, 146).

cual el autor se incluye, se enuncia como muestra de la fragilidad global.<sup>15</sup> El futuro del nuevo siglo es el miedo al futuro, una obsesión. Futuros del pasado, futuros perdidos o ganados, futuros del deseo individual, futuros de lo común, futuros de la ciencia.

No existe un futuro promisorio, sino una multiplicación de futuros posibles o de ninguno. Para el protagonista, estudiante del Instituto de las Bajas Temperaturas de Járkov, después de la penalización con la vuelta a Cuba y el abandono de sus estudios, el futuro comocarrera científica en la URSS se desmorona. Su caída aparece anunciada de diversas formas por los personajes que lo rodean. La novia que lo había abandonado, porque “no soportaba Járkov, ciudad feísima, no soportaba a los comunistas, ni a los nacionalistas, ni a aquella vida de mierda *sin futuro* donde todo era política y política y política” (Díaz, 2002, 36). Natalia, la amiga chilena hija de un desaparecido en la dictadura de Pinochet, quien le dice que huya a Occidente, porque el ideal del comunismo era un “*futuro* [que] estaba lejos, [...] cada vez más lejos, y él tenía que salvarse ahora, porque después de todo no era un político sino un científico, un ingenuo que no sabía vivir en aquel mundo de fieras” (p.44). Su maestro, Derkáchev, que le aconseja fugarse: “Váyase a Occidente’, [...]. ‘Aunque debo advertirle que no veo nada bueno en el *futuro*, Manuel, nada. Los comunistas perderemos y a cambio no ganará nadie” (50, los subrayados son míos).

---

15 Una lectura de *Las cuatro fugas de Manuel* en términos de redefinición de la literatura cubana frente a la transformación de las fronteras globales y como redireccionamiento de la novela exotista es trabajada por Idalia Morejón Arnaiz (2008).

Meses después de estar viviendo en Storkwinkel, en un dorado atardecer berlinés que se transformó insensiblemente en noche mientras él hablaba, Manuel contó por primera vez en mi presencia la historia narrada en este libro y desde entonces supe que había contraído la obligación de escribirla. A lo largo de los años le pedí otras veces que me la repitiera hasta que terminó por convertírseme en una obsesión y empecé a contarla yo mismo. [...] Puedo decir que narra hechos reales desde la perspectiva de su protagonista, al menos hasta donde mi imaginación y mis palabras hayan sido capaces de apresarlos (244).

El afecto con el cual esa primera persona asume, después del final de la ficción que hemos leído, la responsabilidad de narrar esa historia, mostrando, además, su condición “verídica”, nos permite imaginar en ella una proyección, que la desestabilizaría de sus límites ficcionales o estrictamente literarios. Como si, en definitiva, *Las cuatro fugas de Manuel* se articulara a través de una paradoja: a medida que se resquebraja, hacia fin de siglo, la idea de un futuro unívoco, -el que sostenía, en el presente revolucionario, la ruptura radical del tiempo-, se afirma en la escritura el convencimiento del poder del arte como medio para transmitir y observar críticamente experiencias únicas, asociadas con acontecimientos clave de la historia política.<sup>16</sup> Si la obra de Díaz ha sido señalada como un excursus a través de los años de la ilusión a la desilusión, sería interesante observar

---

<sup>16</sup> De hecho, también en ese final Díaz cuenta que Manuel no pudo dedicarse finalmente a la Física, sino a la Informática, participando en la elaboración de un “software de alta tecnología para la publicación de un diario digital cuya aparición modificó radicalmente su propia vida, la de Pablo y también la mía” (245). Acaso ese diario haya sido la propia revista *Encuentro de la cultura cubana*.

que este pasaje no menoscaba la persistencia de un valor característico de sus años “vanguardistas”: la confianza en su eficacia para transfigurar la realidad. Cuestión no menor, en un contexto de enorme crisis de los grandes relatos culturales. Hacia finales de siglo XX el futuro como heterotopía se fragmenta en múltiples posibilidades colectivas, afectivas, individuales, científicas, políticas. Aunque ello supusiera volver de ese futuro pasado, acaso en la vía de salida continúen vigentes algunos valores, ligados a la afirmación de la realidad, de la historia de vida y de la memoria, en un momento en el cual, en palabras de Huyssen, la misma búsqueda de lo real y su deseo de temporalidad se había vuelto utópica (2002, 271). En ese contexto, la importancia de la mirada crítica se reduplica, ya que sólo ella es capaz de recortar, distanciar, denunciar y poner en discusión el orden del discurso.

Si en sus comienzos como narrador, la perspectiva de Díaz escrutaba la percepción temporal del presente revolucionario, plasmándolo en la imagen del polvo y el vacío fecundo, treinta años después, la pasión por lo real sigue en pie, por cuanto se vuelca hacia la construcción de una novela que linda los límites de lo ficcional, apelando a recursos de lo testimonial, y que nuevamente se vuelve sobre la percepción del tiempo como efecto de una crisis. Esta vez se trata del quiebre en la idea de un futuro unívoco y de su astillarse en futuridades en fuga. Su mirada desordenadora, capaz de reunir lo dispar y mostrar su conflicto, continuaría manteniendo una potencialidad impensada en una época distinta, una historia ahora percibida en sus límites o pérdidas.

## CONCLUSIÓN

En este breve artículo he intentado situar algunos elementos de la mirada crítica en la poética de Jesús Díaz, en tanto perspectiva formada como parte de la compleja vanguardia cultural de la revolución cubana. Una mirada que tiende a volcarse sobre lo real, fundamentalmente a la experiencia irreductible del acontecimiento revolucionario y sus derivas, y que, tomando para ello elementos del género testimonial, entiende que esa realidad debe en marcarse crudamente, exhibiendo la mediación del arte, para poder mostrar los dilemas e inquietudes de una generación.

Para comprobar la hipótesis de que estos elementos persisten a lo largo de su obra, más allá de su posición personal, sería deseable un abordaje más completo de varios otros momentos de su trabajo (imposible de ser realizado en los límites de esta presentación). Aquí sólo tomé dos brevísimos ejemplos del primero y el último de sus libros. No obstante, el desafío permitiría vislumbrar las características críticas de su trayectoria, que llevaron a Díaz, en cada momento de su producción, a hallarse alternativamente en los debates centrales de su presente así como a ser, sucesivamente, cesanteado, censurado y exiliado. De esta manera, su mirada nos acerca la dimensión de una encrucijada para los escritores de su época. Si la literatura de los inicios de la revolución condensaba la complejidad de un sentido crítico, de ruptura con lo instituido, a la par de un tono afirmativo hacia el nuevo tiempo, el caso de Díaz, como el de otros autores, artistas o cineastas, habría de convertirse, en adelante, en el de un extremo vanguardista: aquel que, en el afán de inventar la forma “justa”

para transmitir la radical singularidad de ese acontecimiento, desoyó todas las convenciones previstas, incluso aquellas que se volverían coherentes o esperables en el horizonte revolucionario.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artaraz, Kepa. “El ejercicio de pensar: the rise and fall of *Pensamiento crítico*”. *Bulletin of Latin American Research*, 24(3), 2005, p. 348-366.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Blixen, Carina-Barros Lemez, Álvaro. *Cronología y bibliografía de Ángel Rama*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1986.
- Collman, Lilliam Oliva. *Jesús Díaz. El ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. New York: Peter Lang, 1999.
- De la Nuez, Iván. “El Hombre Nuevo ante el otro futuro”, De La Nuez, I. (comp.): *Almanaque. Cuba y el día después*. Barcelona: Mondadori, 2001. 9-20.
- \_\_\_\_\_. “El intelectual, el corazón y la piel”. En: *Revista Encuentro de la cultura cubana*, n° 25, Verano de 2002, 39–41.
- Díaz, Desirée. “Los otros. Exilio y emigración en el cine de la revolución”. *Archivos de la Filmoteca*, junio de 2008, no 59, 163-183.
- Díaz, Jesús. “Literatura revolucionaria” y “Para una cultura militante”. En: Pérez-Hernández, Reinier (comp.). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Letras cubanas, 2006, 329-332 y 343-363.
- \_\_\_\_\_. *Los años duros*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- \_\_\_\_\_. “Cuba el fin de una ilusión. La quiebra de El caimán barbudo y la clausura de *Pensamiento crítico*”. En: *Claves de la razón práctica*, 104, 2000, 65-68.
- \_\_\_\_\_. *Las cuatro fugas de Manuel*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.

- Díaz, Jesús y Juan Valdés-Paz. “Vanguardia, tradición y subdesarrollo”. En: Barnet, Miguel- Benedetti, Mario - Carpentier, Alejo y otros. *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona: Editorial Laia, 1977, 65-82.
- Huysen, Andreas. “Recuerdos de utopía”, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Buenos Aires: FCE, 2002, 247-271.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Grenier, Yvonne. “Jesús Díaz, 1941–2002: The Unintentional Deviationist”. En: *Cuban Studies*, Volume 45, 2017, 115-131.
- Guerrero, Gustavo. “Jesús Díaz: ilusión y desilusión”. En: *Revista Encuentro de la cultura cubana*, n° 25, Madrid, Verano de 2002, 10-18.
- Longoni, Ana. “Oscar Masotta. Vanguardia y revolución en los años sesenta”. En: Masotta, Oscar. *La revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios*. Buenos Aires: Edhasa, 2004, 9-17.
- \_\_\_\_\_. “La teoría de la vanguardia como corset.” *Pensamiento de los confines* 18, 2006, 61-68.
- Manzoni, Celina. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Casa de las Américas, 2001.
- Moraña, Mabel. “Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”, *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la Modernidad*, Caracas: Ediciones eXcultura, 1997, 113-150.
- Morejón Arnaiz, Idalia. “Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito”. XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências, USP – São Paulo. <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/068.htm>
- Paranaguá, Paulo Antonio. “Diálogo y contemporaneidad en el cine de Jesús Díaz”. *Revista Encuentro de la cultura cubana*, n° 25, Madrid, Verano de 2002, 28-33.
- Rama, Ángel.”Norberto Fuentes. El escritor en la tormenta revolucionaria”. *Literatura y clase social*. México: Folios, 1983, 231-261.

\_\_\_\_\_. “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008, 115-226.

Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego*. Madrid: Anagrama, 2006.

\_\_\_\_\_. *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Vera-León, Antonio. “Jesús Díaz: politics of self-narration in revolutionary Cuba”. *Latin American literary review*. Vol. 21, 41, 65-78.

Ensayo y  
postficción:  
realidad y goce  
de la escritura en  
*Con hambre y sin  
dinero* (2018), de  
Ena Lucía Portela

Nanne Timmer

Recebido em: 24 de janeiro de 2019

Aceito em: 20 de fevereiro de 2019

Nanne Timmer es especialista en análisis cultural y literatura latinoamericana contemporánea en la Universidad de Leiden, donde se doctoró en el 2004 con la tesis *Y los sueños sueños son: Sujeto en tres novelas cubanas de los noventa*. Ha publicado los libros *Ciudad y escritura: el imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI* (LUP, 2013) y *Cuerpos ilegales: Sujeto y poder y escritura en América Latina* (Almenara, 2018), aparte de decenas de artículos en múltiples revistas académicas.

Contacto: [nannetimmer@gmail.com](mailto:nannetimmer@gmail.com)

Holanda

PALABRAS CLAVE: Ena Lucía Portela; literatura cubana; ensayo; ficción; yo.

Resumen: Los textos ficcionales de Ena Lucía Portela juegan con la ironía de una voz narradora que se ríe a carcajadas de su entorno. Ese entorno puede nutrirse tanto de un referente real inmediato como de un universo ficcional que es propiedad de su autor. La afirmación de control o autoría es una de las formas en las que aparecen los juegos metaficcionales en sus textos. Aquello produce una indeterminación en el lugar de enunciación que difumina la separación entre el mundo real y el mundo ficcional. ¿Qué ocurre con los textos ensayísticos que se reúnen en *Con hambre y sin dinero* (2018) que se presentan como 'no-ficcionales' y cómo se da la relación con la poética de Portela en este género supuestamente diferente?

KEYWORDS: Ena Lucía Portela; Cuban literature; essay; fiction; self.

Abstract: Ena Lucía Portela's fictional texts offer an ironic play of a narrative voice that laughs at everything around her. These surroundings can include real references as well as fictional ones. The affirmation of control and authorship is one of the forms in which metafictional plays appear in her texts. This produces an indetermination of the place of enunciation blurring the line between the real world and the fictional world. What happens with the essays published in *Con hambre y sin dinero* (2018) presented as 'non-fictional'-texts, and what kind of relation can we establish between Portela's poetics in general and this supposedly different genre?

Cuando hace veinte años se publicó *El pájaro: pincel y tinta china*, la primera novela de Ena Lucía Portela, ya se intuía que aquella obra era de una escritora que había llegado para quedarse. Y así fue. Con la publicación de cuatro novelas y dos libros de cuentos, Ena fue consolidando su voz dentro de la actual literatura latinoamericana, algo que también se hace evidente en la cantidad de artículos críticos dedicados a su poética. En 2018 se publica *Con hambre y sin dinero*, un libro que reúne ensayos suyos publicados entre 1999-2014 en diversas revistas nacionales e internacionales.<sup>1</sup>

No existen todavía estudios críticos sobre este último libro de Portela. Como es el primer libro de ensayos dentro de un conjunto de obras ficcionales, me propongo en estas páginas estudiar el efecto que tiene el uso de la no-ficción como género en relación con el resto de su obra. Para responder a dicha pregunta comento primero sobre la poética porteliana en general y sobre cómo la fue catalogando la crítica. Enlazo las pautas principales de su poética (la escritura misma, la burla de lo trascendente, el yo ficcional y la metaficción) con la lectura de *Con hambre y sin dinero* para ver si en éste hay una continuidad con el yo ficcional tan propio de su obra narrativa. De ser así, en la no-ficción volvería a darse una “indefinición de espacio y tiempo” (Ramer 2002, y Timmer 2002, 2007, 2010), una poética de “la indiferencia” (Nuez, 2001), de “la ingravidez” (Casamayor,

---

1 Los textos fueron publicados anteriormente en revistas cubanas como *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *El Cuentero & Cía* y *La Letra del Escriba*, las revistas colombianas *Pie de página: Revista de Libros*, y *SoHo*, en la revista mexicana *Crítica: Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, las revistas digitales *La Habana Elegante* y *Otro Lunes*, el suplemento cultural *Babelia* del periódico español *El País*, la revista de Barcelona *GAES News*, y en antologías como *Cuba y el día después* (Nuez, Iván de la (ed.)) y una de cuentos de Fernando Iwasaki.

2012) e implicaría un “lugar escurridizo en el campo literario cubano” (De Maeseneer y Bolognese, 2017). ¿Cómo se resuelve dicha indefinición en el ensayo si la no-ficción trabaja con argumentos que defender y con ingredientes autobiográficos? Argumentaré que la mezcla de géneros funciona como una estrategia deliberada para una formulación ética dentro del campo literario cubano donde el mercado y la institución son actores primordiales.

Fue en los noventa que empezaron a seleccionarse los cuentos de Portela para diversas antologías como *Los últimos serán los primeros*, de Salvador Redonet, el primero que señaló las características de la escritura de aquellos que empezaron a publicar entonces. También aparecieron textos en múltiples antologías nacionales e internacionales, muchas de las cuales agruparon nuevas voces de escritoras. Una voz de mujer dentro de un canon predominantemente masculino obviamente era muy bienvenida, pero también hay que tener cuidado con tales categorías genéricas, sobre todo si la literatura de la que estamos hablando apenas se sirve de los temas de género en un universo ficcional en el que la violencia, la dominación y la escritura en sí son los primordiales. Más fructífero sería leer la obra de Portela desde la reflexión sobre la escritura misma, especialmente si tenemos en cuenta la ironía de la autora con respecto a categorías como la “narrativa femenina”:

En virtud de su fórmula cromosómica 46-xx, hado que implicaba una sempiterna condición de víctima, a esa pobrecita escritora hispanoparlante se le imponían a balazos desde la academia unas supuestas “precursoras”

jamás leídas por ella- algunas aceptadas a regañadientes en el canon hegemónico; otras, la mayoría, de reciente exhumación-, además de un ineludible “punto de vista femenino”, una obligatoria “perspectiva de género” y una forzosa “enunciación desde la marginalidad”, la cual, ¿quién lo duda?, se vende a las mil maravillas e inclusive lo hace a uno sentirse campeón de una causa justa. (2018, 29).

Leer la narrativa de Ena Lucía Portela únicamente desde un enfoque de género sería dejar de lado su aspecto más interesante. Nara Araújo (2001, 22) dijo que los textos de Ena buscan “erizar y divertir” por la peculiar combinación de lo lúdico y lo monstruoso. Hay efectivamente una voz que se toma toda la libertad del mundo para reírse a carcajadas de su entorno. Ese entorno puede nutrirse de un referente real inmediato: no pocas veces ha habido quien se ha sentido aludido y burlado frente al espejo deformante de su escritura. Pero más que nada ese entorno se construye como un universo ficcional que es por ende propiedad de su autora. Esa afirmación de propiedad, control o autoría es al mismo tiempo humildemente irónico. No hay mucho que sea tomado en serio en la poética Portela. Ni la vida misma hay que tomársela en serio, parecen decirnos protagonistas como Zeta en *Cien botellas en una pared*, que no puede inhibir su impulso de sacar la lengua a todo lo que le rodea, o la protagonista del cuento “Huracán”, que de modo tragicómico espera a un próximo huracán para quitarse la vida. En *Con hambre y sin dinero* aparece el mismo modo de supervivencia y la misma actitud vital que le

quita gravedad a la vida ahora en un texto que declara ser una narración autobiográfica:

Conste que no soy depresiva ni tengo un temperamento melancólico ni nada por el estilo. Amo la vida. Por eso mismo, pienso que jamás debería ser un castigo. No elegimos venir al mundo, pero sí podemos decidir si nos quedamos en él o no. Veo la muerte como una salida de emergencia, la puerta lateral con el letrero de neón rojo que dice EXIT. Saber que esa puerta está ahí, que todavía puedo escaparme a través de ella cuando ya no resista seguir acá, es, quizás paradójicamente, lo que me ha sostenido en pie durante todos estos años (2018, 175).

Estar en la vida sabiendo que se puede salir de ella en el momento que uno quiera, es algo que en la ficción de la autora se da como juego explícito entre niveles en la diégesis. La literatura se sirve de construcciones de mundos posibles, de vidas ficcionales, que al mismo tiempo a toda consciencia son artificiales sin más. Pintar y borrar. Edificar y desmontar. Esos son los ingredientes de los cuales se sirve toda ficción, pero en la narrativa de Ena -sobre todo en las dos primeras novelas *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*- la borradura y la des-edificación se muestran explícitamente como artefactos. La voz autoral allí brinca con su propia ficción y confunde el mundo desde el que se narra con el mundo sobre el que se narra. Ambas novelas se recrean sobre los dobles y la figura de autor Emilio U., e incluyen momentos en que los personajes protestan por ser meros personajes o momentos en que la voz narradora confiesa envidiar a sus personajes.

Todo este gesto metaficcional implica borrar el lugar de enunciación del que escribe. Implica un vínculo complejo con el entorno: tanto el mundo real inmediato como el ficcional. Los textos portelianos muestran un modo muy peculiar de estar en el mundo. Ya Alberto Garrandés hablaba de “un tipo infrecuente de analogía: la del curso del pensamiento en su nexos con el curso de la acción” (1999, 33), y otros hemos destacado una peculiar fluctuación entre una voz narradora y una voz personaje que resalta la “posición indefinida” en el tiempo y el espacio de la historia (Ramer 2002 y Timmer 2002), como si se tratara de un sujeto que puede habitar todos los espacios posibles, un sujeto flotante, una “now here girl” como lo llama Portela en su ensayo “Tan oscuro como muy oscuro” (2001, 184). Gracias a esta indefinición en tiempo y espacio, a la burla de todo tipo de trascendencias y a la risita socarrona tan propia de sus textos, gran parte de la crítica ha hablado de la ‘levedad’ de su obra. Algunos han intentado hablar de ese gesto en combinación con una actitud ética. Iván de la Nuez habla de la “indiferencia” (2001), y Odette Casamayor de la “ingravidez” (2012).

Me pregunto si dicha duda ontológica con respecto a la ficción y la realidad con la que juega Portela puede traducirse tan fácilmente a una postura enajenada, frívola o indiferente. Al tratarse aquí del género de ensayo, el pacto de realidad que establece la autora con el lector es una oportunidad para analizar si incluso de ese modo se vuelve a dar la analogía entre pensar y actuar y ese modo tan propio de estar entre mundos, y si eso imposibilita un posicionamiento ético o no.

Si *Con hambre y sin dinero* sigue las pautas del resto de la obra, los ensayos no se definirían en oposición a la ficción de la autora. De hecho, son la continuación de una obra ficcional en la que se construyó una “Persona literaria Portela” (Araújo, 2001, 30). En la ficción esto se da a través de la autorreferencialidad y la metaficción que resulta en un juego complejo por el desdoblamiento con otras voces autorales<sup>2</sup>: Djuna Barnes en *Djuna y Daniel*, Linda Roth y Zeta en *Cien botellas en una pared*, y la construcción autoficcional de Emilio U. -perseguido y deseado por sus personajes a la vez que es el supuesto autor de *El pájaro: pincel y tinta china*, *La sombra del caminante* y otros textos-. El juego me recuerda a cómo Rembrandt solía dejar su propio rostro entre los rostros ajenos retratados con su pincelada barroca. El autorretrato funciona aquí como un guiño de ojo, una marca de autoría que se construye a través de las narraciones de Djuna, Linda Roth, Zeta, Gabriela, Lorenzo, Camila y Emilio U. a la vez. Los vínculos entre las obras de Portela tejen un conjunto de trazos de un *hide and seek* donde por momentos un yo se asoma y se exhibe.

En el género de no-ficción es imposible borrar el lugar de enunciación ya que los escondites de los proyectos novelísticos no son posibles: “Si adivinas quien soy, te doy un premio”, decía la voz narradora en *El pájaro: pincel y tinta china*. Aquí no, con el pacto de realidad que se establece en el ensayo hay una afirmación de que la voz que opina, describe y narra es la de la autora, y no la de ningún personaje. “Alas rojas” es síntoma de

---

2 Para mayor elaboración de esta idea véase Timmer 2010.

esa identificación autorial y pacto con la realidad al ofrecer una narración autobiográfica acerca del mal del Parkinson.

No es tan fácil, sin embargo, distinguir claramente entre los géneros de ficción y de no-ficción. De Maeseneer y Bolognese (2017) también señalaron esa mezcla de géneros en otro ensayo de Portela. La autora misma lo articula así en una entrevista: “No se puede inventar nada absoluta y rigurosamente irreal. [...] La ficción es para mí un estado más allá o más acá de la oposición entre verdad o mentira, es otra cosa. Algo que no ocurrió pero que uno quisiera que parezca que pudo haber ocurrido.” (Portela en Sousa, 2003, 7). Los mundos posibles también se entrometen en estos textos supuestamente argumentativos. Los mismos estilos y procedimientos narrativos vuelven a asomarse en el ensayo, pero más como detalles de la escritura, como estilo o huella. Así vuelve el modo aparentemente frívolo con el que se habla de temas difíciles, como en el ensayo “La ciudad inventada”, en el que la autora aparentemente habla de recuerdos de la infancia, de la imaginación y la pintura para en realidad hablar de los derrumbes y los escombros de gran parte de la ciudad de La Habana. También vuelve la analogía entre el pensar y el actuar que hace borroso el lugar de enunciación, y aquello ocurre a través de la mezcla de géneros de argumentación y de narración. En textos que a primera vista tratan de la narrativa latinoamericana resalta la narración personal. Lo que promete ser una reseña de la novela *Abril Rojo*, de Santiago Roncagliolo, es en realidad un recuerdo de una partida de ajedrez con el autor y de una charla con Jorge Volpi. En las reseñas de otros textos contemporáneos

como los de Gerardo Fernández Fe, Ronaldo Menéndez y Anna Lydia Vega, la autora además inserta una narración vivencial. Narra encuentros con autores o recuerdos del libro como objeto (cómo arrebataron su ejemplar de *El derecho al pataleo de los ahorcados* de Ronaldo Menéndez, por ejemplo), o pone a los personajes de una novela comentada en diálogo con las propias digresiones.<sup>3</sup>

Al recrear el mundo del que forma parte a través del asombro, los ensayos de Portela convierten el mundo material en un mero relato más, un simulacro del que uno puede reírse de igual modo que de un mundo ficcional. Hay, por lo tanto, en estos ensayos una continuación con ese entre lugar de la narrativa de Portela que tiene que ver con los límites entre el pensar y el vivir, entre el yo y el otro, y entre la realidad y la ficción. En todos estos fragmentos narrativos la autora se detiene en sus gestos de reflexión como si se estuviera viéndose a sí misma desde afuera: “tal vez, matizaría yo -incrédula, mas no furibunda-”. Aun cuando se trata de reseñas, hay una especie de *zooming in* y *zooming out* de la escena de la escritura en la que se enfoca no solo el libro que se está comentando, sino el modo de describirlo. El pensar y el actuar de nuevo se mezclan. Artículos de opinión o reseñas se funden aquí con relatos de viaje, narraciones y digresiones de todo tipo. Puede definirse al ensayo como “prosa argumentativa no ficcional” (Angenot, 1995), pero en esta obra tanto la narración y la ficcionalización están presentes como trazos

---

3 Por ejemplo: “-qué sarcasmo el suyo [el agónico héroe de esta novela] si leyera estos garabatos míos [...]” (2018, 37).

del estilo de Portela. “Los ensayistas no hablan de ellos mismos” opina Julien Benda (1948)<sup>4</sup>, pero en este caso no es así. En vez de construir directamente una línea argumentativa en estos ensayos, se habla de un yo. Son textos “inclasificables” que se parecen más bien al “autorretrato”, sobre todo si tomamos en cuenta que los autorretratos “no narran”, “no son autobiográficos”, aunque “tampoco se trata de ensayos, porque no son argumentativos” (Rodríguez-Carranza, 2007, s.p.). Aquellos fragmentos entre narración y pensamiento comparten características con dicho género y funcionan como trazo de un yo que habita todos y ningunos de los lugares ficcionales, apareciendo donde quiera. Una referencia irónica resalta en estos ensayos de Portela: “No es que me fastidie retratarme. Al contrario, lo disfruto un pilón. Encuentro el narcicismo de lo más entretenido.” (2018, 193).

Quizás no resulte sorprendente dicho énfasis en el yo en una era en que triunfa la autoficción y el *cult* del *selfie*. El *selfie*, sin embargo, tiene algo más directo e instantáneo por estar vinculado con los nuevos medios. Algo más propio de los proyectos de la *Generación Cero*, (piensen en los juegos sonoros, visuales y textuales de Legna Rodríguez por ejemplo). Los textos de Ena, sin embargo, no tienen esa instantaneidad, sino que juegan con las pinceladas del autorretrato: con “estilizaciones” y “yuxtaposición de todos los tipos de discursos que conoce el escritor” como si fuera el nombre propio expuesto conscientemente por el autorretratista (Rodríguez Carranza, 2007, s.p.). Ese tipo de huellas también atraviesan las narraciones sobre

---

4 Las referencias a Marc Angenot y Julien Benda se las debo a Luz Rodríguez-Carranza, 2005.

otros en la ficción de Ena. En ella hay mucho de goce y de una erótica de la escritura en la que la voz autoral es dueña de meterse en el espacio del Otro, de lo abierto, de la piel de sus personajes. O de reducirlos a nada para exhibirse un instante en un mundo material al plano de la escritura misma, antes de disfrazarse de nuevo en el mundo ficcional. El narrador parece disfrutar de su omnipotencia en cuanto a su ficción, casi como el héroe sádico descrito por Sarduy como he argumentado en otros ensayos (Timmer, 2007). El desconcierto que puede producirse al verse uno reducido a personaje en un texto que a primera vista se presenta como no-ficción es la continuación de ese procedimiento narrativo que no distingue realidad y ficción y donde una voz autoral es libre de meterse en la piel de los personajes. Es quizás esa característica la que hace que algunos críticos vean este tipo de textos como desapegados, frívolos o indiferentes ante la realidad. El tono tan propio de Portela le quita gravedad a cualquier ilusión de trascendencia de la vida o la literatura, y, además, con los autorretratos se subraya la “no utilidad” de lo escrito (Rodríguez-Carranza, 2007, s.p.). Creo, sin embargo, que en la aparente frivolidad hay más. Por el pacto de realidad que establecen estos textos en *Con hambre y sin dinero*, también se subraya el gesto de autoría y propiedad de lo escrito. Si nada trasciende, sólo queda la palabra propia del momento. Hay una voluntad de reclamar el derecho de expresarse libremente y ser dueño de la opinión propia.

Imposible el posicionamiento ético en textos donde se borra la distinción entre realidad y ficción, podría pensar uno. Pero, por mucho juego con el lugar de enunciación entre vivencia y contemplación que

haya, hay también la ubicación de un yo en este autorretrato que juega a ser “inútil”. Los ensayos reunidos en *Con hambre y sin dinero* están ordenados cronológicamente, por lo que testimonian de alguna forma el posicionamiento cada vez más claro en el entorno social, literario, cultural y político. Varios temas saltan a la vista en esas reseñas: la crítica *queer*, la isla y la escritura en sí. Su escritura es el espacio de libertad que defiende con ironía y sarcasmo y con las armas que hagan falta. Son tres los entornos que se vuelven importantes en el libro entre los que la voz autoral se posiciona: la escritura, el marketing de la literatura cubana y la situación sociopolítica de la isla.

En cuanto a la escritura, llama la atención la apreciación de lo *noir*, de lo oscuro y de lo marginal en los textos de otros, y eso va de Edgar Allan Poe hasta Fernando Iwasaki. Las valoraciones literarias que hace Portela se mueven entre un “realismo casi reporteril” y un “complejo e ingenioso entramado de metáforas” cuando habla de un texto de Ronaldo Menéndez, y distingue entre “el jueguito paródico, autorreferencial y carnavalesco de una zona considerable de la metaficción posmoderna” y una “prosa concisa, áspera, seca”, que relaciona al “frondoso bosque neobarroco de Latinoamérica” cuando habla de un texto de Gerardo Fernández Fe. Estos polos funcionan como mapa de la propia narrativa que se mueve entre testimonio, metaficción posmoderna y prosa barroca. Al destacar el habla popular en la literatura además señala la influencia de textos de Guillermo Cabrero Infante, que su generación encuentra sin embargo “envejecidos, arcaicos”, “cuando no ilegibles”, mientras que celebra los diálogos y el tono

irónico, seco y frío de Pedro Juan Gutiérrez, sobre todo a la hora de retratar la vida marginal con todos sus detalles. En muchos de los textos reunidos en la antología, se construye una poética en oposición a lo que el mercado demanda de la literatura cubana. “Para mí la literatura no es un noticiero. No escribimos para los turistas, sino con un punto de vista universal” dijo Portela una vez en un periódico (Moret 2000, s.p.). Esa es la idea principal en torno al mercado literario. “Entre lo prohibido y lo obligatorio”, una reseña positiva de *Todos se van*, de Wendy Guerra, por ejemplo, funciona además como un artículo que critica el modo en que funciona el marketing. La contracubierta de la novela de Guerra decía: “muestra la vida en la Cuba actual sin prejuicios de ningún tipo”, a la vez que “no emite condenas ni está contaminada de tópicos costumbristas ni ideológicos”. Portela señala cómo se exige internacionalmente de los escritores cubanos que parezcan cubanos y cómo se usa la figura de Zoé Valdés como referencia o contramodelo para escritores, lectores y editoriales. Y argumenta: por qué no señalar la influencia de otras literaturas, de escritores como Sándor Márai o Milan Kundera en el texto de Wendy Guerra; de esta manera va desconstruyendo no sólo lo que se entiende como ‘literatura cubana’, sino también una idea nacionalista y provincial de lo que es Cuba y ser cubano:

desde luego que, para avanzar por esos derroteros, habría que abolir antes un dueto de creencias erróneas, aunque muy difundidas. La primera, de cuño foráneo: “Cuba es un micromundo sui generis, como si dijéramos un parque temático de corcho que flota en las aguas del Caribe, desvinculado por entero de la civilización occidental”. La segunda, más estúpida todavía,

de obvia factura cubiche: “Cuba es el Gran Ombligo del Universo”. Ambas comepingueces confluyen para perpetuar un mismo prejuicio: los escritores cubanos solo podemos ser comprendidos, ya sea por hache o por be, a partir de referentes cubanos. Así nos aíslan y nos aislamos. (148).

Los estereotipos acerca de la isla forman el segundo tema con respecto al cual se posiciona la autora. Para ello, la narradora hace uso de la simulación de un ensayo antagónico: el yo se opone al supuesto discurso de un adversario que es presentado como si fuese un personaje dentro de la narrativa de la autora. Así representa, por ejemplo, a un extranjero vocero de un discurso con una imagen de Cuba del que se quiere distanciar: “él es uruguayo, cincuentón y nostálgico. Vive acá desde hace un retongonal de años” (2018, 129). En este caso el otro es el extranjero en una ciudad del norte de Europa que celebra la imagen folclórica del símbolo de su Revolución que aparece en “Hablando como los locos” y que le pregunta por La Habana:

Ay, coño, pienso. Porque La Habana, para menda, es la calurosa, húmeda, llena de bichos y de ruido, a sus horas violentas, a su manera bella, sensualona y multicolor, pero también apagada, misérrima, loca, jodida, puerca, enferma y definitivamente mierdera ciudad donde nací y donde habito desde hace treinta y tres inviernos. Para mi curioso anfitrión, en cambio, viene a ser una especie de icono, digamos una metáfora o un símbolo, no entiendo muy bien de qué rayos. Del fracaso, a lo mejor. De los sueños rotos, del ingente vacío que nos dejan las ilusiones perdidas. (2018, 130).

Con la recreación del supuesto discurso antagónico, la autora se explaya con el monólogo interior sobre la “mierdera ciudad donde nací” frente al discurso romántico que tiene a Cuba como icono. Pasajes narrativos en los que aparentemente hay un diálogo entre dos personas sirven para posicionarse con respecto a la mirada otra de determinados discursos hegemónicos, y que suelen quedar ridiculizados de esta forma. No es sólo con respecto a la literatura, el marketing y los estereotipos de Cuba que la autora se posiciona, sino que a lo largo de los años se ha ido posicionando más explícitamente con respecto a determinados temas políticos. Un ejemplo es la retracción del proyecto Bogotá 39, de la que explicita las razones en “Bonjour, Daniel, besos pa’ ti!”:

Mi decisión de retirarme de manera explícita, definitiva e inapelable, del proyecto Bogotá 39 no tuvo nada en absoluto que ver con Monsieur Mordzinski, requetemenos con su obra, que considero muy valiosa. Mis razones fueron de índole política. O relacionadas, más bien, con la ética, con cierta noción de la coherencia y la integridad intelectual en la que creo y seguiré creyendo aunque esté demodé. Solo que dicha ruptura, que ya venía gestándose desde hacía rato, sobrevino estruendosamente en enero de 2009, veinticuatro horas antes de que Daniel aterrizara en el aeropuerto de Rancho Boyeros, acá en La Habana, junto con otros invitados a un polémico evento -nomás literario, según sus promotores; con un tufo a oportunismo politiquero que no lo brincaba un chivo, según mi olfato cubano-, orquestado bajo cuerda por mi compatriota Wendy Guerra y no sé quiénes más, en el que nunca me comprometí a participar. (2018, 194).

La crítica ha retomado frecuentemente las etiquetas de ‘frívola’ ‘flotante’, ‘indiferente’ o ‘ingrácida’ para referirse a la narrativa de Portela, e incluso han sido asumidas por la autora misma. Esto sin embargo no quiere decir que no haya posicionamiento ético. Es más, la autora defiende ‘una estrategia de indiferencia’ para pronunciarse políticamente y lo explicita a partir del homenaje de *El Rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez. Es el ensayo “Con hambre y sin dinero” el que cobra una función particular similar al lugar de enunciación de la escritora, vital, estética y políticamente. En la novela le interesa la posición política del narrador y los interrogantes acerca de la naturaleza humana. La autora habla de una “indiferencia deliberada” del autor Pedro Juan Gutiérrez al retratar el desinterés de su personaje Rey, que se mueve por una Habana marginal entre navajadas, escombros y encuentros sexuales. En otros contextos esa supuesta indiferencia podría significar sólo eso: “un encogerse de hombros, un pasar de largo”, explica Portela, pero en el contexto cubano actual, y enunciada por un intelectual, según ella, “es vitriolo” (117) ya que implica “un libérrimo esquinazo [...] al archiconocido ultimátum *‘estás a favor o estás en contra o eres un pendejo e mierda’* en un ámbito cultural desafortunadamente machista [...] que suele perseguir cual maldición a los escritores cubanos en la Isla y en el exilio” (116). Esto no quiere decir que ella defienda un no hablar claro o un desapego, más bien lo contrario: busca formular una idea de libertad con respecto a la palabra y el silencio. La indiferencia, por lo tanto, recobra un significado amplio. Así explica la autora que la abulia del personaje en la novela resume la de la mayoría de la población cubana

porque es síntoma de una situación política inamovible, mientras que la preocupación fundamental del cubano de a pie es ‘ir escapando’:

Para los hambrientos, el gobierno existe de la misma forma en que existen el tórrido clima del Caribe, el calor húmedo y sofocante de su eterno verano, la sequía, las tormentas eléctricas, los huracanes o la proliferación de insectos, ratas u otras sabandijas que transmiten fiebres tropicales. Algo inamovible, estático, tieso como la pata de un cadáver. Algo que jode una pila, cierto, pero contra lo que nada se puede hacer, puesto que jode en virtud de su propia idiosincrasia. No se trata, pues, de oponérsele abiertamente. ¿Y esa locura? La cuestión es “ir escapando”. O sea, ir sobreviviendo. Ecurrir el bulto, guillarse. Evitar en la medida de lo posible que el Big Brother, también llamado Papaúpa Donmongo, se fije en uno y lo desgracie todavía más. (2018, 113).

Con este retrato de “la voz de los sin voces”, la autora ubica al autor Pedro Juan en lo que ella llama “una suerte de izquierda lúcida” (2018, 114) que ella define irónicamente de modo siguiente:

lo que pudiera constituir un lugar de retorno para algunos marxistas decepcionados -peor aún, espantados tanto de la vieja ortodoxia ñángara de la hoz y el martillo, brutal y delirante, justificadora del Gulag, como de las izquierdas tradicionales, ciegas e ilusas, o corruptas y oportunistas -gentualla sin la más mínima vocación de servicio público, para quienes la política sí que es una actividad alimenticia-, y que tampoco les encuentran nada atractivo a las derechas, ya sean liberales, conservadoras o fascistas. (2018, 115).

Este ensayo es el más pronunciado en cuanto a las opiniones de Portela con respecto a su entorno. En los años posteriores a 2003 -cuando se publicó ese ensayo originalmente- el posicionamiento será más claro cada vez, como consta por su suscripción a la carta que pide la excarcelación de los presos políticos cubanos en 2010, con la que se distancia de la postura de la UNEAC.” Soy miembro de la UNEAC, pero discrepo totalmente de la declaración emitida hace algunos días por el Secretariado de dicha organización. Añade mi nombre, por favor, y que venga lo que venga” (Anónimo 2010, s.p.). Este dato ilustra las palabras que la autora agrega al ensayo de 2003 en forma de nota a pie de página en 2015:

opinar públicamente sobre política cuándo y cómo uno así lo prefiera, gústele a quien le guste y pésele a quien le pese, es un derecho inalienable del ciudadano. Pero no un deber del intelectual. Los intelectuales no tenemos, aunque algunos crean que sí, más deberes cívicos que el resto de la ciudadanía. Valga recordar que el abstencionismo, amén de no ser por fuerza un indicio de pendejez o cobardía, también está amparado por la libertad de expresión. Y conste que mi devenir en ese terreno ha sido otro. Pueden preguntarle a Google, incorregible chismoso. (2018,117).

Del mismo modo se observa una defensa de una narrativa cada vez más directa en el orden cronológico en que se presentan los ensayos. A través del texto sobre Pedro Juan, se revela que, como lectora, Portela defiende una poética de la “verosimilitud”, de fidelidad a los detalles que sigue el realismo descrito por Ricardo Piglia. Sorprendentemente descubrimos así que hay cierto compromiso con otra idea del testimonio, a pesar de la

metaficción y lo barroco tan presentes en su obra. Así que no obstante a haber recibido ella las etiquetas de ‘frívola’ ‘flotante’, ‘indiferente’ o ‘ingrática’, hay un pacto con la propiedad y la verosimilitud de la palabra; y si este libro de ensayos añade algo a la comprensión global de la obra de Portela, es la de la afirmación de la propiedad de la palabra y la huella del nombre propio. Al igual que en el autorretrato que dice ser “inútil”, inútil no necesariamente “es sinónimo de frívolo, sino de testimonio”, e implica más bien “el momento de la verdad”, de “hablar del (no) yo sin dar un grito” (Antelo en Rodríguez-Carranza, 2007, s.p.).

La supuesta inutilidad del autorretrato resulta entonces una estrategia deliberada para formular una ética propia que nace de una relación incómoda con el entorno inmediato. Lo que aparenta ser un frívolo autorretrato se equipara aquí a una defensa de la libertad de opinión, independientemente de que esta concierna a lo literario, lo económico o lo político. Con el uso e intercalación de diferentes géneros, la autora formula una poética en el que el yo se busca en lo enunciado, practicando y afirmando así la propiedad de lo escrito. El ejercicio de la autoría en este gesto es primordial y al mismo tiempo desconfía de todo tipo de grandes actos transcendentales o heroicos. La voz porteliana defiende así el derecho al habla de todo tipo de voces, y sus derechos a expresar opiniones talvez superficiales, inconvenientes o inútiles, pero propias, y por eso dignas de ser escuchadas.

25/08/2019

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo. “Ena Lucía Portela firma la carta por la libertad de presos cubanos”. El Nuevo Herald 1 de abril, 2010. Disponible en: <https://www.elnuevoherald.com/ultimas-noticias/article2004230.html>
- Angenot, Marc. *La parole pamphletaire. Typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1995.
- Araújo, Nara. “Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela”. *Unión: Revista de Literatura y Arte* 42, 2001, p.22-31.
- De Maeseneer, Rita & Bolognese, Chiara. (2016). “Tan oscuro como muy oscuro”: ¿dónde se ubica Ena Lucía Portela? Rilce. *Revista de Filología Hispánica*. 33.1 (2017): p. 87-107.
- Benda, Julien. *Du styled 'idées. Réflexions sur la pensée*. Paris: Gallimard, 1948.
- Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa pos-soviética cubana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- Garrandés, Alberto. “Formas del realismo en la ciudad barroca”. *Casa de las Américas* 215, 1999, p.26-36.
- Moret, Xavier. “La cubana Ena Lucía Portela defiende una literatura ajena al régimen” *El País*, 26 de enero 2000. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2000/01/26/cultura/948841205\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/01/26/cultura/948841205_850215.html)
- Nuez, Iván (ed.). *Almanaque. Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*, Barcelona: Mondadori, 2001.
- Portela, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Tan oscuro como muy oscuro”, en: de la Nuez, Iván (ed.), *Almanaque. Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*, Barcelona: Mondadori, 2001, 183-198.
- \_\_\_\_\_. *La sombra del caminante*. La Habana: Ediciones Unión, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cien botellas en una pared*. Barcelona: Mondadori, 2002.

\_\_\_\_\_. *Djuna y Daniel*. Barcelona: Mondadori, 2008.

\_\_\_\_\_. *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Unión, 2018.

Ramer, Nadia. *Espejismo de una escritora; análisis narratológico del cuento 'El viejo, el asesino y yo' de Ena Lucía Portela*. Tesina de Licenciatura. Universidad de Leiden, 2002.

Rodríguez Carranza, Luz. *Apuntes metodológicos para el análisis de textos en prosa*. Leiden: Syllabus Master Latin American Studies. 2005.

\_\_\_\_\_. "Vidas sin historias. Para una semiótica del autorretrato literario". *Crítica Cultural* 2.1, 2007. Disponible en: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/96](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/96)

(15/08/2016).

Sousa, Ana. "Ena Lucía Portela: 'No se puede inventar nada irreal'". *Lateral: Revista de Cultura* 10 (98), 2003, p.7.

Timmer, Nanne. "Eros, deseo y encarnación en El Pájaro: Pincel y Tinta China de Ena Lucía Portela". *La Isla en Peso* 4, 2002. (Disponible en: <http://otrolunes.com/27/unos-escriben/eros-deseo-y-encarnacion-en-el-pajaro-pincel-y-tinta-china-de-ena-lucia-portela/>).

\_\_\_\_\_. "La crisis de representación en tres novelas cubanas: 'La nada cotidiana' de Zoé Valdés, 'El pájaro, pincel y tinta china' de Ena Lucía Portela, y 'La última playa' de Atilio Caballero." *Revista Iberoamericana* LXXIII (218-219), 2007, 119-136.

\_\_\_\_\_. "Ficcionalidad y vida literaria: Miss Barnes y la poética Portela", *La Habana Elegante* 48, 2010 (Otoño-invierno). Disponible en: [http://www.habanaelegante.com/Fall\\_Winter\\_2010/Portela\\_Timmer.html](http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Portela_Timmer.html)

# Jogo e morte na literatura cubana: reproduções da violência familiar e social em Guillermo Rosales

Antonio Martínez Nodal

Carla Dameane Pereira de Souza

Recebido em: 28 de fevereiro de 2019

Aceito em: 11 de maio de 2019

Antonio Martínez Nodal é licenciado no curso de Letras Português - Espanhol na Escola Madre Celeste, ESMAC, 2014. Tem mestrado em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2018. Possui especialização em Ensino de Língua Espanhola pela Universidade Cândido Mendes, 2015. Trabalha como instrutor de Espanhol no Instituto Cervantes-Salvador, 2019.

Contato: antonio.nodal@gmail.com  
Brasil

Carla Dameane Pereira de Souza é professora e pesquisadora no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) atuando na graduação e na pós-graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult). Coordenadora do Coletivo Pixote. Afilada à Pontificia Universidad Católica Del Perú (PUCP) entre 2018 e 2019 para pesquisas de pós-doutorado com a colaboração da Profa. Dra. María Eugenia Ulfe.

Contato: carladameane@gmail.com  
Brasil

PALAVRAS-CHAVE: Guillermo Rosales; Autobiographical marks; Family and social violence; Suicide.

Resumo: Este artigo objetiva analisar o livro *El juego de la viola* de Guillermo Rosales (1946-1993), considerando algumas problemáticas identitárias (sociais) e diferentes reproduções traumáticas da infância (familiares) inseridas no contexto meta-ficcional da obra do escritor caribenho. Como estratégia metodológica, foram utilizados métodos descritivos e de caráter bibliográfico. O conceito de violência e trauma baseou-se no pensamento de Arendt (2003, 2005), Dorfman (1972), Assmann (2011) e Butler (2003, 2015), ao passo que a discussão sobre o espaço autobiográfico e a obra de Rosales teve como fundamento as obras de Martínez (2003, 2007, 2015), Simal (2012, 2017), Vila (2015) e Alfonso (2015); e finalmente, o suicídio no contexto histórico-narrativo cubano toma como base o pensamento de Cabrera Infante (2015). Assim, no romance, foi possível apreender determinadas marcas autobiográficas, relativas à trajetória autodestrutiva de Rosales.

KEYWORDS: Guillermo Rosales; Autobiographical marks; Family and social violence; Suicide.

Abstract: This article aims to analyze the book *El juego de la viola*, by Guillermo Rosales (1946-1993), considering certain (social) identity issues and different traumatic reproductions of childhood (family) inserted in the metafictional context of the Caribbean writer's work. As a methodological strategy, descriptive methods and of bibliographical character were used. The concept of violence and trauma was based on Arendt' (2003, 2005) thought, Dorfman (1972), Assmann (2011) and Butler (2003, 2015), whereas the discussion on the autobiographical space and Rosales' work were based on Martínez' (2003, 2007, 2015), Simal's (2012, 2017), Vila's (2015) and Alfonso's (2015) works; and, finally, the suicide in the historical Cuban-context narratives takes the thought of Cabrera Infante (2015) as a base. Therefore, in the novel, it was possible to apprehend certain autobiographical marks, referring to Rosales' self-destructive trajectory of life.

## INTRODUÇÃO

*Yo, confieso, solo recordaré con cierta amargura a un joven que abandoné a su suerte hace muchos años en una trinchera despiadada: yo mismo*

Eliseo Alberto (1996, 41)

Guillermo Rosales é um escritor cubano possuidor de uma das vozes mais enigmáticas e rotundas da literatura recente cubana e que, por sua vez, constitui parte de um grupo de escritores do Caribe Insular cujas poéticas transitam por temas relacionados à memória e às subjetividades coletivas em vários contextos, entre eles, o da violência política, familiar e o exílio. *El juego de la viola*, romance curto que examinamos neste artigo, foi intitulado primeiramente como *Sábado de gloria, domingo de resurrección*, sendo finalista do *Prêmio Casa de las Américas* em 1968. O romance seria finalmente publicado, quase 25 anos mais tarde, em 1994, um ano após a morte do autor, sendo essa versão quase mimética com respeito ao livro original.

Neste artigo, analisaremos a referida obra com o objetivo de apresentar as múltiplas recordações violentas inseridas no contexto ficcional e pessoal de *El juego de la viola*. O processo metodológico do artigo toma por base o pensamento de Hissa (2013), que entende o processo da indagação de dados aberta e com inserção política em seu desenvolvimento e elaboração. Também serão utilizados métodos descritivos e de caráter bibliográfico

para dar embasamento teórico ao componente autobiográfico e crítico que atravessa este texto.

Na narrativa, nota-se a presença de imagens tangíveis da infância do escritor, que pressupomos um *alter ego* do protagonista, cuja prosa oscila entre os planos da fantasia e do real, a qual registra passagens abruptas que podem gerar desconforto ao leitor devido à linguagem explícita inserida no contexto dramático-vivencial do relato. O livro reflete a crueza simbólica das letras de Rosales, cujos relatos experienciais revelam uma ligação íntima com sua doença mental, a esquizofrenia. A obra, portanto, contém uma forte expressividade, pois foi produzida num estado emocional alterado, o qual a preenche de um tom niilista. Tal aspecto, por sua vez, encontra-se presente em toda a produção de Rosales que, apesar de muito breve, possui grande intensidade literária, valor biográfico e histórico-político.

O sentimento de abandono físico e psíquico de um escritor estigmatizado foi projetado por Rosales em seu único romance publicado em vida, *La casa de los naufragos*,<sup>1</sup> que se ecoando na voz do protagonista declara: “*No soy un exiliado político. Soy un exiliado total*” (Rosales, 2003, 11). Nesse sentido, o autor, ao longo de seu complexo trajeto vital, suportou um duplo exílio, ao fugir da ditadura de Fulgencio Batista e, posteriormente, ao escapar do sistema opressivo de Fidel Castro. O escritor, como aponta Alfonso (2015, 45), mantém-se por isso sempre caminhando num fio narrativo-vivencial, despossuído espacialmente, como membro de uma família

---

1 O único romance que publicou em vida, com o qual ganhou o *Concurso Letras de Oro* em Miami, em 1986.

disfuncional e sendo vítima de reiterados sinais de violência e obsessões familiares.

Rosales utiliza uma fórmula de “escrita de si mesmo”, a qual funciona como um ato performativo do autor, porque “dissolve sua interioridade e a reconstitui em sua exterioridade” (Butler, 2015, 146), fazendo uso de uma linguagem suja e irreverente, posto que o autor encontrava-se deslocado geograficamente, mas, principalmente, interiormente, da mesma maneira que outros escritores cubanos da geração de Mariel, o que suscitou posturas impregnadas de ódio nas duas obras mencionadas.

A fragmentação de Rosales, tanto territorial quanto existencial, propiciou que *El juego de la viola*, escrito quando ele tinha apenas 22 anos, em Cuba, pudesse ser interpretado como um exercício confessional literário ao redor de um ente desconstruído (Rosales) e que oferece, por esse motivo, uma narrativa sufocante que nos permite reconhecer o desmembramento físico-narrativo do escritor que explana diversas lembranças e lesões pessoais sem nenhum tipo de pudor. As marcas autobiográficas da violência dos relatos de Rosales são o resultado de sua exclusão pessoal, tanto externa quanto interna, pois como Arendt (2005,17) nos descreve, qualquer um que procure sentido em sua história passada tem a obrigação de olhar para a violência como um fato marginal.

No artigo, o conceito de violência ao qual recorreremos para analisar o texto baseia-se nas arguições de Hannah Arendt (1906-1975) sobre o assunto, que afirma que:

*Es un lugar común el señalar que la violencia brota a menudo de la rabia y la rabia puede ser, desde luego, irracional y patológica, pero de la misma manera que puede serlo cualquier otro afecto humano. Es sin duda posible crear condiciones bajo las cuales los hombres sean deshumanizados (Arendt, 2005,85).*

Nesse caso, a violência sobre o sujeito faz parte de uma reprodução do maltrato herdado, no seio familiar que o afasta de sua humanidade original e que “*da paso a la violencia física, la cual, en algún sentido, entrega el mensaje de deshumanización que ya está operando dentro de la cultura*” (Butler, 2003, p. 90). O fato surpreendente em *El juego de la viola* é que os maiores portadores desta brutalidade serão as crianças, que tentam equilibrar o número de golpes recebidos, transferindo a dor sofrida para outros sujeitos que consideram inferiores. As particularidades do texto, assinaladas com anterioridade, fazem com que o romance e objeto desta análise se caracterize por:

*Una literatura, finalmente, que con un lenguaje desmesurado, paródico y paradójicamente conciso, muestra repetidamente el desencanto y el desamparo de la vida cotidiana de protagonistas anónimos. Son relatos que no indagan el origen de la violencia sino, más bien, se ocupan de ficcionalizar los modos en que, quienes se ven afectados por ella, han sobrevivido o sobreviven en un mundo que les ofrece escasas alternativas (Vila, 2015, 141).*

Além do suicídio, que se destaca como um assunto fundamental em sua escrita e neste artigo, finalmente, cabe ressaltar que a ficção autobiográfica

manifestada na obra de estudo também coabita com a subjetividade, pois como Grandes (2002) declara, lembrar nem sempre significa ter vivido aqueles eventos de forma concreta no plano da realidade, uma vez que podem ser explanados num imaginário discursivo que obscureceria sua realidade ao tentar restituir uma história pessoal traumática. Portanto, esse jogo de espelhos vivenciais “*no es solo la vida vivida, es también la vida deseada, rechazada, las pesadillas. Así los miedos y todo eso nos marca tanto o más, seguramente mucho más, que los hechos objetivos de la vida de las personas*” (Grandes, 2002, 356).

1. O JOGO DA VIOLÊNCIA E OS FRUTOS PODRES DO ABANDONO

*El juego de la viola*, título da obra analisada, refere-se a um jogo de rua divertido e simples em sua concepção original, muito popular em Cuba e em outros países como na Espanha, onde é denominado vulgarmente como “El burro”. No conceito original, “*la viola*”,<sup>2</sup> era um passatempo inocente para compartilhar entre amigos, “*no era más que saltar limpiamente sobre las espaldas de un muchacho encorvado, cantando el número de cada salto. Pero con el tiempo Los Chicos Malos la habían convertido en un juego macabro y doloroso*” (Rosales, 1994, 63). O jogo, no livro de Guillermo Rosales,

2 Os saltos da “*viola*” se realizam pulando um obstáculo (uma criança), também denominado “burro”, colocando as mãos sobre suas costas e realizando o salto com as pernas separadas. Em cada salto dos participantes se acrescentam novas dificuldades, o “burro” se afasta cada vez mais dos jogadores e quem não consegue alcançá-lo, perde, colocando-se, então, na posição de “burro”. No romance, no entanto, o inocente jogo infantil se transforma num jogo de tortura, brutal e catártico, em que as crianças golpeiam com fúria qualquer parte do corpo e do rosto daquele que age como burro e que lembra um jogo muito mais violento praticado no México: o “*burro entamalado*”.

transforma-se numa forma de tortura infantil num meio social e familiar adverso. Nesse sentido, o jogo será utilizado como uma prática destrutiva, um pretexto lúdico para dominar e aniquilar o adversário, camuflando essa violência ao ser inserida numa atividade aparentemente inofensiva, num espaço de divertimento e de camaradagem. Para Simal (2012, 166), isso significa que:

*El juego como agente transmisor y generador de violencia, destruye toda la inocencia del mundo infantil. Ahora los niños son los encargados de perpetuar el ciclo de la violencia con una crueldad que refleja la relación con sus mayores. La violencia como juego entra en una dinámica de poder, sometimiento y destrucción. [...] Las reglas del juego reproducen las normas de una sociedad despiadada y de las más abusivas relaciones personales.*

A obra se situa no período pré-revolucionário, em 1957, num momento de fragilidade histórico-política e de luta perante o poder do ditador Fulgencio Batista. Nas palavras de Rosales (1994, 7): “*La isla era de corcho y no se hundía*”. Seus habitantes mal conseguem se alimentar e vivem espalhando sua raiva, para, assim mesmo, justificar o universo atroz descrito pelo autor desde as primeiras páginas. Seus protagonistas (Agar, Los Chicos Malos, Papá Lorenzo, Toby, Lulú, Tía Dorita, Mamá Pepita, Abuela Ágata etc.) são apresentados com traços grossos –porém precisos– vítimas de sua própria condição humana, de seu abandono e de um horizonte funesto determinado pelo contexto de abusos que suportam.

Agar, a criança protagonista, será o alvo principal dos atos cruéis ocorridos no transcurso da narrativa. As lembranças de Rosales, que lidam

com o plano meta-ficcional, desenham a trajetória vital e literária que em tantas ocasiões se confundem ao expurgar seus monstros interiores por meio de uma escrita mediada pelo trauma e a memória corporal violenta. Desse modo “as escritas do corpo surgem através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob a pressão da violência [...]”. O ato de memória é convertido com isso em uma cena escrita” (Assmann, 2011, 260-261). A narrativa expõe, assim, um relato direto, mas, sob um olhar riscado pelas feridas da infância e que apresenta um embate constante com o coletivo opressor, o que gera, por conseguinte, uma vulnerabilidade primária nos personagens-vítimas do texto, pois são apagados pela vontade do sistema de poder imperante, que os transforma em corpos oprimidos, e que, segundo Butler (2003), farão que esses entes inacabados, social e familiarmente, se transmutem em “*cuerpos expuestos a otros, corriendo el riesgo de la violencia por el solo hecho de esa exposición*” (Butler, 2003, 83).

No romance curto, o período de descobrimento e inocência da infância se perverte e envenena. Essa etapa, geralmente de ilusões e aprendizagem resulta, no entanto, no cotidiano desolador de Agar. No itinerário narrativo que registra seu trajeto diário, o jovem sente-se preso ao seu próprio destino, coagido pelos diferentes agentes opressores sociais e familiares do romance e pelas brutais ações cometidas sobre ele. Nessa relação assinalada por Assmann (2011, 264), entre a dor e a memória podem ser identificadas, no romance, as marcas violentas que impedem o esquecimento do autor-protagonista. A autora constata que “a memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável do que a memória mental”, mas como ocorre

em *El juego de la viola*, “ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente” (Assmann, 2011, 265-278).

Ao longo desse relato de iniciação com fortes sinais autobiográficos as lembranças de Rosales, localizadas no período de férias, transcorrem em dois únicos espaços nos quais prevalece a violência: seu lar e as ruas. Os dois habitats “*son espacios devastados y devastadores que en ocasiones conducen a los hombres a convivir con situaciones de extrema marginalidad y soledad aceptando o naturalizando las acciones perversas que suceden en la vida cotidiana*” (Vila, 2015, 138). Assim, esses territórios vitais, exteriores e interiores, sociais e filiais condicionam que:

*en la vida privada, al igual que en la pública, hay situaciones en las que el único remedio apropiado puede ser la auténtica celeridad de un acto violento [...] bajo ciertas circunstancias, la violencia –actuando sin argumentación ni palabras y sin consideración a las consecuencias– es el único medio de restablecer el equilibrio de la balanza de la justicia* (Arendt, 2005, 86).

Com base no texto observado, encontramos tanto justiceiros quanto justificados que, após serem abusados, reproduzem uma violência análoga à que foram vítimas, como já foi referido. Nesse caso, as figuras perversas e abusadoras são personificadas pelos Chicos Malos no meio social, um bando de crianças alienadas, um grupo já descartável desde o início de sua história pessoal, sem possibilidade de reinserção afetiva desde o berço e que confundem seu anseio de amadurecer com cometer ações fora das leis estabelecidas pelos adultos. Seus ataques em grupo e a violência exercida de

forma coletiva lembram as atuações militares, aquelas que Arendt aponta (2005, 90) como uma ofensiva mais atrativa por aportar segurança aos seus movimentos hostis e em relação às quais observamos semelhança no modo de agir desses garotos. Por esse motivo, a matilha infantil, nessa etapa prévia à adolescência, rege-se somente pelo código primitivo da força para, dessa maneira, afirmarem-se como seres ripários num contexto excêntrico que já os aponta, arrasta, e os rejeita abertamente. O efeito dessa descarga pessoal e a energia presente na execução dos atos violentos poderiam nos levar a refletir: “¿No es la acción violenta una prerrogativa de los jóvenes, de quienes presumiblemente se hallan completamente vivos?” (Arendt, 2005, 94). A violência nos jovens afetivamente órfãos é, de certa forma, inerente a sua natureza?

Por outro lado, no espaço familiar evidenciado no texto, Papá Lorenzo representa a figura patriarcal dominante que faz uso repetido da violência física e psicológica sobre Agar, da mesma forma que seu progenitor com ele. Na opinião de Arendt (2003), o pai de família é o grande criminoso do século, porque ao contrário da violência exercida na esfera pública, na esfera privada não existem regulamentos absolutos, visibilidade dos episódios, nem um controle sobre as agressões perpetradas na intimidade, mas sim um quadro revelador da importância dos abusos acometidos. O pai, nesse espaço patriarcal de impunidade, para a escritora, “*ha de saber cómo ejercer autoridad y usar la violencia en su gobierno sobre los esclavos*” (Arendt, 2003, 137). Reproduzem-se, assim, nas passagens da obra, de forma natural e cíclica, a violência transmitida no seio familiar, as agressões dos pais sobre

os filhos e a repetição dos atos vexatórios sofridos geração após geração, o que aporta à narrativa uma grande veracidade e uma truculência insana. O encurralamento dos personagens nesse círculo de terror faz com que todos os membros desarticulados busquem um refúgio no plano irreal, longe de casa, do cotidiano, escolham escapar, perseguir universos ficcionais que aplaquem seus medos e iluminem sua inexistência.

## 2. IMAGINAÇÃO COMO AUTODEFESA, VIOLÊNCIA E MORTE COMO VITÓRIA

Entre essas crianças sem perspectivas -seres falidos-, vislumbra-se que o mundo da fantasia é usado como o único refúgio possível para fugir do inferno pessoal de cada um deles. No texto analisado, a cultura pop, o cinema, os seriados, as tirinhas populares norte-americanas e os diferentes personagens que habitam em suas histórias fantásticas desenham outro território idealizado para se evadir do sofrimento e se revigorar como habitantes de outra ilha quimérica, “*el refugio de ellos en mundos prefigurados e imaginativos [...] en aras de hallar consuelo ante las agresiones recibidas del mundo real*” (Alfonso, 2015, 44). Porém, o confronto por meio de uma super-realidade se trata só de uma vitória passageira, pois sempre é acompanhada de uma sensação de vazio, de não pertencimento a um solo abalizado, de uma caída no abismo apontada com insistência por Rosales: “*caer, caer y después el brusco despertar*” (Rosales, 1994, 9).

O universo da imaginação opera como um meio de resistência para suportar as lutas diárias num contexto vivencial perigoso. A narração, então, objetivada nas palavras e no relato experiencial direto e sem enfeites torna-

se “*una palabra, en este caso, cuya insistencia se opone al vacío, a la ausencia, al olvido. La palabra – la narración – como acto de resistencia*” (Arfuch, 2010, 40). Agar, o protagonista, isolado, tenta imitar alguns dos episódios de seus heróis, ser partícipe de uma história extraordinária para abandonar uma vida de repetidas humilhações. Dissolve-se nessa irrealidade, fazendo parte de uma abstração que lhe permite se proteger de seu destino pessoal. Essa é a defesa da imaginação que o escritor cubano proclama para sobreviver e fazer sobreviver seus personagens. O uso da imaginação nos protagonistas de *El juego de la viola*, “*las ensoñaciones del narrador funcionan en dos ejes: como transformación y como deseo. El niño tiene que recrearse a sí mismo a través de otro para sobrellevar la situación. La imaginación lo transforma [...] es etéreo pero a la vez material*” (Ruiz, 2008, 79). Butler (2003), nesse sentido, aponta-nos que os nomeados como excluídos são interpretados, ao mesmo tempo, como seres invisíveis, irreais na impossível constituição de seu percurso vital ou pela falta deste. Portanto, “*si la violencia se ejerce contra aquellos que son irreales, entonces, desde la perspectiva de la violencia, ésta fracasa en herir o negar a aquellas vidas puesto que éstas ya están negadas*” (Butler, 2003, 90).

Para o ator principal do romance a negação de ser alguém, um sujeito respeitado pelos vencedores, torna imprescindíveis esses instantes de fuga, de abstração como refúgio. Ele precisa de um oásis de mentiras que projete novas cores sobre suas misérias, de experiências que abriguem as imagens afetivas ambicionadas por ele, de aventuras além do espaço asfíxiante que o cerca, ou seja, precisa vislumbrar oportunidades para ser feliz mediante

suas entradas no reduto imaginário. O ruído dos golpes recebidos, desse modo, parece apaziguar a dor ali, onde ninguém pode machucá-lo, mas, ao final, as quimeras se convertem em viagens sem retorno na busca dessas fronteiras inalcançáveis.

Nas folhas de *El juego de la viola*, Rosales detalha que o povo cubano sonha sem fé, “*a este pueblo le gusta leer muñequitos*” (Rosales, 1994, 19), escapa através das tirinhas para um mundo de aventura, para, ao mesmo tempo, tentar se visibilizar, existir, ser o “outro” de qualquer modo, numa terra que não admite qualquer traço particular fora do sistema ideológico revolucionário vigente. O cidadão e o conjunto familiar que o acompanha se sentem apagados ou anulados. Como Papá Lorenzo exclama: “*¡Todos somos unos mierdas! ¡Tú!- dijo volviéndose al cuarto donde Mamá Pepita trajinaba con las fotos viejas-. ¡Yo! –dijo-. ¡Y hasta ese chiquillo desesperante que has parido!*” (Rosales, 1994, 87).

Sobre sonhar sem fé, Papá Lorenzo, por exemplo, evade-se e sonha com a Rússia e a implantação do comunismo; Agar e Los Chicos Malos, com assassinar seus pais, de forma ilusória ou real e, para em consequência abolir seu mandato de opressão;<sup>3</sup> Mamá Pepita tenta recuperar seu passado e sua juventude, revolvendo o baú das fotos da infância, das lembranças irrecuperáveis. Mas, nessa perseguição das utopias disfarçadas de ficção nada se modifica, a adversidade e o presente de infortúnio seguem

3 “*El padre es el representante de la violencia que explotó a los demás, que se dirigió hacia los otros y no tuvo que autodestruirse. Matarlo significa matar la corrupción y la mentira, la propia debilidad, la blandura contemporánea [...]*” (Dorfman, 1972, 38).

acompanhando todos os personagens desumanizados. Sendo nesse contexto de não pertencimento à vida que “*la violencia contra aquellos que casi no cuentan como vidas, contra quienes viven en un estado de suspensión entre la vida y la muerte, deja un registro que no es un registro*” (Butler, 2003, 92). Os partícipes da história são apenas espectros deambulando num campo minado. E, no jogo do assédio do relato, as vítimas serão, por conseguinte, as entidades díspares dentro de um núcleo sócio familiar normativamente estabelecido na Cuba pré-revolucionária.

#### 2.1. A VIOLÊNCIA NAS MARGENS

Os indivíduos “fora de lugar” na narrativa de Rosales refletem a exclusão daqueles apelidados como “diferentes” segundo a perspectiva machista e homofóbica expressa e naturalmente aceita em Cuba, de forma naturalizada desde muito tempo. Assim sendo, Tía Dorita será o branco das burlas das crianças, assinalada como *tortimáncula*,<sup>4</sup> ou tio Quirilio, que é humilhado por ser um *quebrado*, o que segundo Rosales significa ser: “*Um hombre inútil. Que no puede tener mujeres, ni hijos, ni nada*” (Rosales, 1994, 28).

Os personagens censuram ou destroem o grupo dos marginais projetando sua existência estéril mediante bullying, agressões psicológicas tão ou mais dolorosas que os ataques físicos. Destarte, o “*chisme*”,<sup>5</sup> a agressão verbal, se revela como uma forma infalível de uso mal-intencionado do rumor

4 Acepção vulgar para se referir a mulheres lésbicas.

5 Segundo uma acepção da Real Academia Espanhola (RAE): 1. m.coloq. Notícia verdadeira ou falsa, ou comentário com que geralmente se pretende indispor uma pessoa com outra, ou se murmura de alguma.

convertido em um juízo popular de letal alcance. Sobre esse assunto, Tía Dorita diz: “*Una pasa tranquila por un lugar decente, y allí están ellos riéndose bajito. Una va a un velorio y allí están ellos riéndose del muerto.[...] Y una no puede tener ni una amistad, porque enseguida inventan alguna historia perversa*” (Rosales, 1994, 60).

Por outro lado, não há um pensamento coesivo na estrutura familiar, de modo que até mesmo a ideia e a figura de Deus, no núcleo doméstico, são desiguais entre os diferentes membros e gerações da família de Agar. Para Papá Lorenzo, Deus é personificado em Stalin e, para a Abuela Agata, em Jehóva. As variadas deidades escondem os impulsos latentes e transtornos de cada personagem e “*la violencia aparece, pues, como un dios, infernal y divino a la vez. Detrás de la enajenación social alienta la enajenación religiosa*” (Dorfman, 1972, 14). Portanto, descreve-se na história movimentos ideológicos paradoxais, uma batalha dicotômica entre a religião e a sociedade, de duplos ou opostos movimentos e leituras pessoais, de eleições contraditórias e quase grotescas num espaço íntimo desestruturado.

As crianças deixaram muito cedo de ser crianças; transformam-se em filhos sem uma terra que os abrigue, sem uma família de verdade; tornam-se, então, filhos que deambulam no precipício, delinquindo no entorno social para se visibilizar; são órfãos de pais vivos, filhos perdidos, esboços da solidão. Mas, de forma paradoxal, “*la soledad que la violencia engendra justifica más violencia: si el otro no existe, aniquilado por una voluntad que no lo toma en cuenta, no habrá tampoco castigo*” (Dorfman, 1972, 30).

Dessa perspectiva, posto que não existe um preço que saldar pelo crime, no presumível diário de infância de Rosales, “*los niños del trópico son engendros de la delincuencia*” (Rosales, 1994, 22) que lhe torturavam dia a dia. Essas imagens obscuras autobiográficas fazem parte, nesse sentido, de seu universo particular que mostra uma infância roubada pelo exercício ininterrompido dessa violência perpetrada desde diversos ângulos e por diferentes responsáveis.

No romance descreve-se que a libertação se conecta de maneira essencial com o despertar sexual dos moleques. Mostra-se, destarte, que o machismo predominante na sociedade cubana é reconhecível na exaltação erótica que demarca a sexualidade dos sujeitos na construção do romance, sua possibilidade e consumação individual funcionam como um passo necessário para serem homens completos. Assim, o ato ejaculatório é considerado como sinônimo de fortaleza, de uma identificação como “machos alfa” no meio coletivo; trata-se do sinal de maturidade que, acreditam, transformam os em corpos absolutos. A violência reverbera, novamente, nas práticas sexuais presentes no romance, questões detalhadas como ações abusivas. Toby, um dos meninos da história é a criança considerada mais fraca, e diante desse domínio de terror será, portanto, violentado pela manada que o assedia. Para fazer parte desse conjunto infantil desnaturalizado, as crianças imitam, entre elas mesmas, as ações perversas do líder do grupo por meio de jogos sexuais depravados e cujo alto grau de erotismo projeta um efeito amoral em algumas passagens do relato. Segundo Dorfman (1972, 29) “*la violencia va atando y desatando a los hombres, en una macabra*

*danza de la destrucción. No saben que están bailando: buscan una salida sexual; la agresión pequeña y absurda”*, para, desta forma, serem aceitos e valorizados pelo grupo social que compartilha suas ações.

Ao longo do percurso do protagonista, os jogos das crianças são rudes e se baseiam na humilhação do outro, sendo a imposição de uma autoridade o jogo de poder, o atributo natural dessa aprendizagem edificada no escárnio alheio. Nesse sentido, estas ofensas físicas e psicológicas que procuram a submissão refletida do outro transformam-se em ocorrências naturais no romance que observamos, pois

*resulta tan corriente como la combinación de violencia y poder, y nada es menos frecuente como hallarlo sen su forma pura y por eso extrema [...] Poder y violencia, aunque son distintos fenómenos, normalmente aparecen juntos. Siempre que se combinan el poder es, ya sabemos, el factor primario y predominante (Arendt, 2005,64-72).*

*El juego de la viola* se resume, então, num jogo de assédio desenhado de formas variadas para inferiorizar o jogador mais débil. Nessa batalha de superioridade, persegue-se o aniquilamento da vítima escolhida, o que contribui para que o protagonista desse relato se subvalorize, diminuindo pouco a pouco sua autoconfiança, o que o faz abraçar a ideia de suicídio, pensamento repetido na vida de Rosales durante toda sua vida, e consumado por ele<sup>6</sup> e outros muitos autores cubanos rejeitados pelo regime castrista.

---

6 Rosales se suicidou no dia 6 de julho de 1993 com um disparo na têmpora, após inúmeras tentativas ao longo de uma vida atormentada.

## 2.2. A IDEIA DO SUICÍDIO NO UNIVERSO META-FICCIONAL DE ROSALES

Foram muitos os escritores exilados cubanos que também decidiram pôr fim a sua própria vida. Entre eles, duas figuras destacáveis próximas a Rosales, Reinaldo Arenas (1943-1990) e Carlos Victoria (1950-2007). O acosso suportado pelos três autores dissidentes do sistema totalitário cubano e a denúncia inerente de seus escritos literários manifesta-se na escrita irada desses narradores, fazendo-os donos de um diálogo combativo e transformando-os em entidades reais-ficcionais em suas próprias obras. Os três escritores, inclusive, tornam-se protagonistas reconhecíveis de um conto de Carlos Victoria, *La estrella fugaz*, primeiro relato pertencente ao livro *Resbaloso y otros cuentos* (1997). Na referida narração, esses autores-personagens espelham diferentes representações da marginalidade: Arenas, o homossexual promíscuo e doente terminal de Aids; Victoria, um alcoólatra; e Rosales, que padecia, como já apontamos, de esquizofrenia. Victoria e Rosales, ademais, foram grandes amigos, ligados intimamente pela dor da perda e por seus vícios particulares, mas, sobretudo, “*los unía una admiración mutua por el talento de cada uno, y a la vez, un profundo desarraigo*” (Martínez, 2015, 25). Nesse sentido, Carlos Victoria foi um grande apoio afetivo e artístico nos últimos anos de vida de Rosales, tornando-se organizador e protetor dos manuscritos do escritor, da edição póstuma do livro analisado, *El juego de la viola*, além da tradução de *Boarding Home* e de facilitar a publicação de *El alambique mágico*<sup>7</sup> (Rosales,

---

7 O livro de contos *El alambique mágico*, composto por doze relatos escritos entre 1988 e 1990, a maioria muito breve, inédito em espanhol, foi publicado em inglês em 2013, acompanhando

2013). Essas foram as únicas três obras de Rosales não destruídas pelo próprio criador.

A culminação da violência em morte se localiza no núcleo da narrativa analisada, *El juego de la viola*. O protagonista olha para o espelho e rejeita a imagem que encontra perante si mesmo. A pressão de seu entorno filial e social, portanto, venceu. Agar, o foco fundamental da violência no relato, sente-se uma criatura pequena e feia: “*Se odió. Odió su cuerpo y su cara. Y se odió por dentro. – Debes morir –pensó. Y tomó una cuchilla de afeitar*” (Rosales, 1994, 47). A ideia latente do suicídio, a imagem de autodestruição, presente em *El juego de la viola*, também se manifesta no citado romance de Rosales, *La casa de los naufragos*: “*Cierro los ojos, hundo el mentón en mi pecho, y permanezco varios segundos así, sumergido en el enorme vacío de mi existencia. Cojo una pistola imaginaria y me la llevo a la sien. Disparo*” (Rosales, 2003, 57).

A noção de suicídio não pode ser percebida somente como rendição, senão como defesa e declaração de princípios do indivíduo, como foi explicado por Guillermo Cabrera Infante em *Mea Cuba* (1993), e, em outras ocasiões, como um ato político de autoafirmação, uma prática que explicita uma definitiva ideologia insurgente cubana. Em relação ao romance observado e nos personagens silenciados das narrativas de

---

a tradução de Anna Kushner de *El juego de la viola* com o título: Leapfrog and other stories. Alguns contos dessa coletânea foram publicados em diversas revistas: “El diablo y la monja” e “A puertas cerradas” foram publicados em *Linden Lane Magazine* quando Rosales ainda estava vivo; “Oh, Pitágoras” e “Patillas de hacha”, em *Encuentro de la Cultura Cubana* e o magnífico relato “Nadie es una isla”, em *Cuadernos Hispanoamericanos*. Todos foram publicados postumamente.

Rosales, segundo o pensamento de Cabrera Infante (2015, 597): “*La depresión y el suicida sólo se entienden en términos de impulsos contra el otro [...]. El suicidio es un continuum de fuerzas de agresión y autoagresión*”. Esse impulso autodestrutivo levou Rosales a eliminar sua produção narrativa, da qual o autor nunca realizava versões ou cópias dos textos originais. Rosales escrevia e destruía, como descreve Martínez (2003), com a mesma celeridade todas as folhas de suas obras, já que sempre estava insatisfeito com o resultado de seus escritos. O autor matava também suas criações porque, igualmente, as considerava defeituosas, imperfeitas como ele mesmo e como o protagonista de *El juego de la viola*.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Nadie es una isla*, conto muito expressivo na produção de Rosales, o protagonista cuja voz se faz reconhecível, pois se transluz, mais uma vez, no autor Guillermo Rosales, diz: “*Hace largos años que vivo en el infierno. ¿Qué puedo hacer ahora?*” (Rosales, 2015, 36). Esse questionamento flutua nas descrições de cada capítulo de *El juego de la viola*, na mente disfuncional de Rosales, nas histórias agônicas que narra, no grito dos personagens, na atmosfera envenenada do livro.

Papá Lorenzo explode e diz: “*Estoy asqueado [...] y esta vida es una cabrona conmigo*” (Rosales, 1994, 92). Se o inimigo, portanto, é a vida, que sentido tem lidar com ela quando tudo está perdido? As figuras dramáticas da narrativa não conseguem, enfim, encontrar uma saída, uma luz que ilumine seu calvário particular. Podemos observar, além disso,

uma metáfora destrutiva nos textos destacados de Rosales, pois ilustra sua essencial travessia autobiográfica, projetada em sua obra completa. Entendemos, por isso, que o eixo central do romance observado é a violência refletida em outras narrativas brutais do escritor que, de maneira iterada, reproduzem a imagem deformada de seu artífice participando de um meio social e familiar que o subjuga e nas quais o suicídio planeja-se de forma repetida.

No romance examinado, verificamos, conseqüentemente, o fracasso inexorável do uso ininterrompido da violência nos espaços familiares e sociais já que: “*La práctica de la violencia, como toda acción, cambia el mundo, pero el cambio más probable originará un mundo más violento*” (Arendt, 2005, 110). O autor em *El juego de la viola* apresenta prováveis histórias de sua trajetória vital, sempre inconclusa, posto que nessa não conformidade dos personagens com seu destino aziago no relato, sua história se evidencia da mesma maneira que as figuras dramáticas do romance, uma vez que suportou— como aquelas, a violência que contornava seu próprio cotidiano.

As memórias familiares e sociais, no caso de Rosales, formam parte de seu construto pessoal doente e literário, sobrecarregado de imagens terríveis que esboçam uma história agônica tanto para o narrador quanto para o leitor da obra. Conseqüentemente, os dois universos, o ficcional e o real, de forma constante, colidem em *El juego de la viola*, e podem de alguma maneira formar parte desse mundo esquizofrênico que descobrimos em sua prosa alucinada, das explosões linguísticas e fantásticas influenciadas pela bipolaridade que Rosales padeceu desde jovem, morando entre dois

mundos distantes e conexos, mas também sem saída, que acolhem a ideia do suicídio na ficcionalidade do escritor. A violência narrativa será desse modo, uma forma extrema de se manifestar. Como Dorfman (1972, 41) assinala: “*La novela misma, el acto estético, es una protesta contra um mundo que trata de negar esa violencia, esperando tal vez que en el bombardeo de bofetadas lingüísticas, alguien se despertará para hacerse preguntas fundamentales*”, questionando sua realidade e o sentido de tanta barbárie ao nosso redor.

Ao terminar a história, o protagonista descobre, por fim, o gozo sexual em seu corpo incompleto, libera-se, desprende-se de tudo o que lhe angustia num instante de prazer, de triunfo. Isso pode representar o fim dessa infância não vivida, o ato carnal, novamente violento, que o liberta, pois nesse instante de comunhão sexual, logra fugir de si mesmo. Porém, inexplicavelmente, o protagonista se sente tranquilo, porque: “*Algo había hecho erupción en sus cavernas*” (Rosales, 1994, 94).

Agar, o personagem principal de *El juego de la viola*, consegue escapar dessa sensação de fracasso que o acompanha. Rosales, na última página do romance capitula: “*Y echó a correr para siempre*” (Rosales, 1994, 95). A sobrevivência e morte ligam, então, as palavras contusas do autor desde o começo desse caminho vivencial e literário, momento em que Agar se despede mediante uma cabriola fantástica, enquanto se tenta esvaecer de maneira definitiva, mediante esse ilusório “para sempre”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alberto, Eliseo. “Los años grises”. In: *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, 1, 1996, 33-41.

- Alfonso, Vitalina. “Guillermo Rosales: una voz ignorada pero imprescindible”.  
*In: Espacio Laical*, 3-4, 2015, 44-47.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Arfuch, Leonor. “Sujetos y narrativas”. *In: Acta Sociológica*, 53, 2010, 19-41.
- Assmann, Aleida. “IV Corpo”. *In: Assmann, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011, 259-316.
- Butler, Judith. “Violencia, luto y política”. *In: Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 17, 2003, 82-99.
- Butler, Judith. “Responsabilidade”. *In: Butler, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, 109-172.
- Cabrera Infante, Guillermo. “Entre la historia y la nada (Notas sobre una ideología del suicidio)”. *In: Cabrera Infante, Guillermo. Mea Cuba antes y después: escritos políticos y literarios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, 569-607.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Grandes, Almudena. “Escribir es atravesar un espejo. Entrevista a Almudena Grandes”. [Entrevista cedida a] Pollini, Yemina. *In: CEHELIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 14, 2002, 347-362.
- Hissa, Cássio Eduardo Viana. *Entre notas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- Martínez, Ivette Leyva. “Guillermo Rosales o la cólera intelectual”. *In: Rosales, Guillermo. La casa de los naufragos (Boarding Home)*. Madrid: Siruela, 2003, 101-117.
- Martínez, Ivette Leyva. “El azaroso destino de *El alambique mágico*”. *In: Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, 47, 2007, 47-48.
- Martínez, Ivette Leyva. “Guillermo Rosales y Carlos Victoria: visiones errantes de Miami”. *In: Cuadernos Hispanoamericanos*, 779, 2015, 24-33.

- Rosales, Guillermo. *El juego de la viola*. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- Rosales, Guillermo. *La casa de los naufragos (Boarding Home)*. Madrid: Siruela, 2003.
- Rosales, Guillermo. *Leapfrog and other stories*. New York: New Directions Books, 2013.
- Rosales, Guillermo. “Nadie es una isla”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 779, 2015, 34-37.
- Ruiz, Martha E. Patraca. “El espejo duplicado al infinito. *Celestino antes del alba*” In: Miaja de la Peña, María Teresa. *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*. México: Iberoamericana, 2008, 71-79.
- Simal, Mónica. *Tres escritores de “la generación de Mariel” y el canon literario cubano*: Reinaldo Arenas, Carlos Victoria y Guillermo Rosales. Dissertação. (Doutorado em Filosofia). Boston University, Boston, 2012.
- Simal, Mónica. “Lecturas suicidas para repensar a José Martí: Carlos Victoria y la generación de Mariel”. In: Aparicio, Yannelys (ed.). *Literatura y cultura cubanas en tiempos de cambio*. Madrid: Editorial Verbum, 2017, 85-109.
- Victoria, Carlos. *El resbaloso y otros cuentos*. Miami: Florida: Ediciones Universal, 1997.
- Vila, María del Pilar. “Voces del desencanto y la violencia en la narrativa latinoamericana”. In: Basile, Teresa (coord.). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2015, 128-143.

El capitalismo  
como pesadilla:  
Una comparación  
entre la novela  
*La Casa de  
los Náufragos*  
(*Boarding Home*)  
de Guillermo  
Rosales y el  
documental  
*Balseros* de Carles  
Bosch y Josep  
Maria Domènech<sup>1</sup>

Rodrigo Lopes de Barros

Recebido em: 7 de abril de 2019

Aceito em: 4 de junho de 2019

Trabaja como Profesor Asistente de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Boston (BU). Fue profesor visitante en la Universidad Harvard y en la Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Es coorganizador del libro *Ruinologías: Ensaíos sobre Destroços do Presente*. Dirigió el documental "Chacal: Prohibido hacer poesía," por el cual recibió el Premio de Mérito Cinematográfico de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA).

Contacto: rllbarros@bu.edu.  
Estados Unidos

PALABRAS CLAVE: Balseiros,  
Boarding Home, Guillermo  
Rosales, Exilio, Migración

Resumen: Este ensayo es un empeño comparatista entre la Novela cubanomiamense *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) de Guillermo Rosales y el documental catalán *Balseiros* de Carles Bosch y Josep Maria Domenèch, utilizándose textos críticos sobre (o relacionados con) ambas obras. Se busca principalmente observar cómo, a pesar de los géneros creativos y momentos históricos distintos, se puede hacer una lectura de *Balseiros* y *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) como críticas contiguas al sistema capitalista y sus promesas desde una perspectiva proveniente de exiliados cubanos. En gran parte, los protagonistas ficcionales (pero que reflejan la vida del autor) y documentales no terminan de ingresar en la clase media de EE.UU., sino que acaban marginados en albergues con ánimo de lucro, centros ultrarreligiosos, barrios precarios, o sobreviven por mérito del bajo comercio de drogas. Se utilizan aquí tres reportajes para Televisió de Catalunya hechos entre 1994 y 1996, los cuales dieron origen al documental de 2002.

KEYWORDS: Balseiros, Boarding  
Home, Guillermo Rosales, Exile,  
Migration

Abstract: This essay is a comparatist effort between the Cuban-Miamian novel *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) and the Catalan documentary *Balseiros* by Carles Bosch and Josep Maria Domènech, based on critical texts about (or related to) both works. The intention is mainly to observe that, in spite of the distinct creative genres and historical periods, one can make a reading of *Balseiros* and *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) as contiguous criticisms of the capitalist system and its promises from a perspective emanating from Cuban exiles. The documentary protagonists and fictional characters (who however reflect the life of the author) end up not entering the US middle class, but are marginalized in for-profit shelters, ultrareligious centers, precarious neighborhoods, or having to survive through small drug dealing. The three broadcast reports by Televisió de Catalunya in 1994, 1995 and 1996, which gave rise to the 2002 documentary, are used here.

*Boarding Home es de alguna manera el triunfo del realismo socialista en Miami.*

Norberto Fuentes, en declaración para el libro *Hablar de Guillermo Rosales* de Elizabeth Mirabal & Carlos Velazco

*Yo puedo decir así, en alta voz, que tengo la dicha aquella de poder haber sido uno de los grandes sobrevivientes de las calles de Nueva York.*

Oscar del Valle, uno de los protagonistas de *Balseros*

En este ensayo comparo la novela *La casa de los naufragos* de Guillermo Rosales (publicada por primera vez en 1987 bajo el título de *Boarding Home*) y la película *Balseros* de Carles Bosch y Josep Maria Domènech (con estreno en 2002) en relación al retrato, en sus distintos lugares discursivos, de una especie de dificultad a la integración de algunos inmigrantes cubanos a la mítica clase media estadounidense, abriendo espacio para la visualización de contradicciones del propio sistema capitalista.

Aunque haya una importante bibliografía crítica sobre las dos obras, las cuales aquí utilizo para hacer tal comparación, me parece que todavía

---

1 Algunas ideas y consideraciones presentes en este artículo se incluyeron en una “Nota do tradutor” – de dos párrafos y aproximadamente una página – que constó en el programa de la pieza brasileña, *A casa dos naufragos*, y ahora las selecciono, las desarrollo y/o las modifico en el presente texto. La obra teatral utilizó el texto de Rosales, con dirección, producción, adaptación y actuación de Augusto Garcia, quien contó con una colaboración artística de Matheus Nachtergaele. El programa se distribuyó al público de parte de las presentaciones realizadas en el SESC de la ciudad de Rio de Janeiro entre el 19 de octubre y el 18 de noviembre del año 2018.

no se ha intentado poner lado a lado ambos artefactos culturales, que, como veremos, poseen puntos fértiles de aproximación.<sup>2</sup> Por medio de sus protagonistas fuertemente basados en la vida cotidiana (como observaremos más adelante) o documentales (respectivamente), se puede observar que la realización de esa jornada termina muchas veces a través del ingreso en estratos extremadamente marginados de la población, haciendo que la máquina propagandística del capitalismo se revele muchas veces como una farsa, o por lo menos como una verdad parcial que lleva a aquellas personas a un duradero ciclo de “escasez” para utilizar un término de la letra de la música compuesta por José Luis Rupérez y Lucrecia (1997a) para *Balseros*.

Mi deseo en este artículo es funcionar como un coleccionador, o mejor, como un editor de cine que navega por el material crítico preexistente para extraer ideas y fragmentos que conecten los dos distintos artefactos culturales, creando así un mosaico comparativo. Ese mosaico, el proceso de poner las dos obras en diálogo a partir de la bibliografía crítica que ya es bastante extensa y rica en interpretaciones, es el aporte pretendido al campo de estudios, pues su consecuencia final sería hablar de manera más general de las condiciones de los inmigrantes (suplantando los casos específicos), ya

---

2 Obviamente que la bibliografía crítica que utilizo y muchas veces intento poner en diálogo es más amplia y diversa en puntos de vista. No se restringe a mi recorte, tampoco es totalmente concordante entre sí o lo sería enteramente con respecto a mis posiciones actuales. Lo que busqué, sin embargo, fue demostrar, a partir de un filtro personal, dos cuestiones: que se puede aproximar las dos obras a pesar de sus diferentes géneros y momentos históricos y que uno puede sacar de ambas una crítica ideológica al capitalismo (independientemente de intencionalidades originarias). Existen más perspectivas: por ejemplo, con relación al propio régimen de la isla que debería ser él mismo una oposición al capitalismo, algo que busqué señalar puntualmente, llevando en consideración que ese no es el tema central de ese artículo.

que muchos de esos inmigrantes terminan frecuentemente en condiciones de abandono económico, social y moral dentro de la riqueza alardeada por el sistema. Mi artículo funcionaría como contradiscurso. Inspirado en las teorías de Kenneth Goldsmith, busco crear un texto que también se preocupe por la emersión de significados por medio de las técnicas de reciclaje, *sampling* y reaprovechamiento de lo existente:

Delante de una cantidad sin precedentes de textos disponibles, el problema no es necesitar escribir más sobre ello; al contrario, debemos aprender a negociar la vasta cantidad que existe. Cómo me ocupo de ese matorral de información – cómo lo manejo, cómo lo analizo, cómo lo organizo y lo distribuyo – es lo que distingue mi escritura de la tuya (2011, 1, traducción mía).

\*\*\*

Aunque la migración a EE.UU. haya ocurrido en momentos históricos distintos para los protagonistas de *La casa de los naufragos* (*Boarding home*) y *Balseros*, podemos observar que es posible trazar una comparación y observar similitudes entre las condiciones enfrentadas por los seres que protagonizan tales obras. La novela comprende el momento histórico de finales de los años '70 y principios de los años '80, si tomamos a Figueras como áter ego de Rosales (Cfr.: Leyva Martínez, 2003, 106-107). La narrativa en sí transcurre en el año 1984 – se hace referencia al fallecimiento

de Truman Capote (Rosales, 2003, 35).<sup>3</sup> El personaje ha salido de Cuba “hace cinco años”, por lo tanto, eso sería alrededor de 1979 (2003, 53). Como ha señalado Simal (2018, 320), diversos comentaristas definieron la novela como perteneciente a la *intelligentsia* proveniente del fenómeno Mariel. O, por lo menos, plantean que se trata de una obra que retrata entre sus grupos poblacionales a los “marielitos” (Cabrera; Marques, 2009, 247).

La película, a su vez, se centra en episodios primordialmente ocurridos en mediados de los años '90 durante la crisis de los balseros en el Período Especial y termina con una actualización de la vida de sus protagonistas a principios del siglo XXI.

Es notable que, ya en la sinopsis oficial del DVD de *Balseros*, la película es definida con la ayuda de una frase que podría conectarse aquí con la novela de Rosales: “La aventura humana de unos náufragos entre dos mundos” (Bosch; Domènech, 2002). Así como la novela de Rosales está formada de estratos, uno ficcional y otro relacionado a la vida del autor, *Balseros* es un documental con estructuras narrativas típicas del cine de ficción, además de estar conformado por varios documentales presentados previamente, considerando las versiones hechas para el programa “30

---

3 Tal referencia en relación a la fecha en la que sucede la novela a partir de la muerte de Capote también se señala en el artículo de Carlos Velazco (2015). Según el crítico, el año de 1984, es además un punto de conexión con el famoso libro homónimo: “William Figueras en *Boarding Home* resulta en un final derrotado, como el Winston de George Orwell. [...] Rosales nos presenta de manera velada *Boarding Home* como la materialización contemporánea del futuro mundo de 1984, donde los mecanismos inherentes a los gobiernos totalitarios se entronizan de una manera más sutil, y por ende, efectiva, en la sociedad capitalista desarrollada”.

minuts” (de Televisió de Catalunya), y también considerando un tipo destacado de *modus operandi* que hace al documental autogenerativo, al enseñar las imágenes de los que se fueron de Cuba a los que se quedaron y traer imágenes de los que se quedaron a los que se fueron.

Con sus “cartas audiovisuales” (Baggio; Tassi Teixeira, 2016), la función del documentalista no es solamente crear un documento histórico, sino también conectar dos mundos, mundos separados de manera física, política y económica a través de la subjetividad ajena: ellos son como un “mensajero entre dos mundos” –utilizando la expresión presente en el título de un documental brasileño (Buarque de Hollanda, 1998) – creando así posibilidades dramáticas más allá de la simple documentación factual.<sup>4</sup> Los aspectos dramáticos de *Balseros*, que hacen que la película incorpore en el documental una narrativa que se aproxima a la ficción, fueron desde un principio observados por sus directores/reporteros. Domènech ha declarado en una entrevista:

---

4 Carles Bosch dice: “la relación nuestra con los balseros y con sus familiares se vio favorecida por el hecho de que a nosotros nos tocó un poco el papel de mensajeros. [...] Luego lo que pasó es que nos pareció tan potente la reacción de los familiares viendo a su hijo, o a su esposo, [...] que decidimos filmar aquel momento [...]” (Sagastume, 2002). Ese parece ser un método que produjo distintas lecturas por parte de la crítica. Isolina Ballesteros lo destaca y considera su “potencial [...] para [...] generar conciencia social” (2012, 68). Castro Avelleyra (2018) llama la atención para como los cineastas y el “dispositivo audiovisual” funcionaron como un enlace singular entre familias que se volvieron “transnacionales”. Ya Antonio López Gómez-Quíñones (2004) hace un análisis acerca de las implicaciones éticas de la decisión de los cineastas por emprender un “sistema de mensajería” dentro de (y para lograr ciertos efectos “emocionales” en) la película.

Recuerdo de allá, cuando estábamos rodando en La Habana en el '94, yo vi que la historia tenía unos componentes muy cinematográficos, de drama, de aventura. [...] Comenté: “algún día harán de eso una película de ficción”, pero al final, precisamente ya la estábamos haciendo nosotros y no era de ficción, sino que era un documental (Miró; Rosich, 2004, traducción mía).

El coguionista David Trueba añadiría: “esta historia [...] contiene los elementos que uno sueña que contenga una película. [...] Los personajes, algunos [...] tienen la entidad de un personaje de una película de Scorsese” (Miró; Rosich, 2004) (Cfr. también: Sagastume, 2002).<sup>5</sup> Trueba se mostró esencial para dar al guión de *Balseros* elementos del cine ficcional, hasta tal punto que Bosch llegó a “teme[r] que ante historias que parecen sacadas de la ficción, [el público] se relaje y olvide que lo que se cuenta es la pura realidad” (citado en Cendros, 2002). En el mismo sentido, dice además Bosch:

Un tema que hacía años era meramente puntual, periodismo puro y duro, de una historia típica de portada de diarios, a lo largo de los años se estaba convirtiendo en una historia plena de matices de cualquier novela, de cualquier película de ficción, sin dejar de ser periodismo. Eso nos anima a continuar haciendo periodismo con aquella historia, pero intentarlo con un formato [...] más propenso a una cosa que nunca habíamos hecho (Miró; Rosich, 2004, traducción mía)

---

5 Adicionalmente: (Bausan Films, s.f. 2). En el material de prensa se puede notar que el discurso oficial/institucional de *Balseros* está considerablemente basado en esa zona borrosa entre ficción y documental.

Aquellas declaraciones, sobre la relación entre la ficción y el documental en *Balseros*, parecen desarrollarse más adelante en la vida del cineasta como una teoría propia del documental, que tiene un alcance más general. En una ponencia del 2010, Bosch hace una comparación del documental con la ficción, diciendo que el documental puede superar la ficcional “trama sencilla” y que “lo [...] fascinante del cinema documental [...] es la gran cantidad de tramas que incluso el autor no controla” (Bosch, 2010, traducción mía). El documental para Bosch parece ser una mezcla entre “periodismo” y “creatividad”: “explicar historias” (Bosch, 2010, traducción mía).

La crítica, para bien o para mal, en grado mayor o menor, frecuentemente ha revisitado esa tendencia de *Balseros* a lo ficcional o a técnicas que uno identificaría *a priori* más con el cine de ficción: con atributos negativos y no deseables de “melodrama” (López Gómez-Quiñones, 2004, 66), “un género intermedio entre ficción y documental” (Majfud, 2012), con “el alcance y la complejidad de una novela” (Stuart Klawans *citado en* Nancy Ramsey, 2003, traducción mía), con un “tratamiento creativo” (Aparicio González, 2013, 299), “un film [...] que utiliza pocos recursos habituales en el lenguaje documental” (Vallejo, 2009, 72), etc. Lo que causa una extraña inversión entre *Balseros* y *La casa los naufragos (Boarding Home)*: ese libro, una *novela ficcional* frecuentemente asociada, como veremos, a lo biográfico o un tipo de documento generacional de lo vivido.<sup>6</sup>

---

6 Una excepción, por ejemplo, parece ser Concepción Bados (2008) quién, aunque llega a observar tendencias de “sensacionalismo” que podría aproximar *Balseros* a una “ficcionalización”,

Como he mencionado, el proyecto *Balseros* se construyó a partir de tres partes formales durante tres reportajes distintos (pero que aprovechaban materiales de sus antecesores) para Televisió de Catalunya en los años de 1994, 1995 y 1996, antes de la versión cinematográfica de 2002. Según Joan Salvat, director del programa “30 minuts”, donde se emitían los reportajes, esos trabajos periodísticos nacieron con un pequeño golpe de suerte, porque se encontraban los corresponsales en la región adecuada y en el momento oportuno, lo que hizo que “[fuese] una de las únicas [cadenas de] televisión que estaba obteniendo imágenes que eran impresionantes” de la crisis de los balseros a mediados de la última década del siglo XX (*Els matins*, 2014, traducción mía). No obstante, aunque habían sido concebidos como reportajes, sería posible ahora decir que las tres emisiones de “30 Minuts” ya tenían una tendencia a ser distintas de los tradicionales “informes”, pues, como aclaró Bosch, era un postulado del programa en sí romper con tales expectativas (Bosch, 2010).

En un fragmento de la narración periodística del reportaje televisivo de 1995 (repetido en el del 1996) y que no consta en el documental de 2002, Bosch sentenciaba originalmente en catalán: “salían en embarcaciones

---

considera a los cineastas en “el lugar del antropólogo y del etnólogo”. Sugestivamente, Bados hace esa crítica a lo que llamó de “tentación sensacionalista” (2008, 108) de la película cuando comenta la siguiente frase que es su especie de *logline*: “para algunos, alcanzar su sueño se convierte en una pesadilla”. Para mí, es una crítica que puede ser válida, pero, a la vez, es justamente esa aproximación a lo ficcional una de las características que también permite la comparación con la novela de Rosales y por lo tanto emprender una lectura del capitalismo estadounidense no por medio de la simple “realidad” objetiva y disciplinariamente documentada, sino desde la creación artística y literaria.

a las cuales generosamente se las llamaban ‘balsas’. Pero, más que balseros, *parecían náufragos*” (Bosch, 1995, traducción y énfasis mío). En el documental de 2002, esa aproximación expresada entre balseros y náufragos hecha por el periodista es reemplazada por imágenes y por el relato de balsas abandonadas y pedidos nocturnos de ayuda en el mar que separa La Habana de Miami.

Tanto en el proyecto *Balseros* como en el título apócrifo de *La casa de los náufragos (Boarding Home)*, se puede leer el sustantivo “náutico”, aunque en grados distintos, como metáfora para designar el estado de la vida de los cubanos exiliados. En el documental, ninguno de los protagonistas iniciales de la isla del año 1994 termina de hecho naufragando físicamente en el mar que queda entre Cuba y Florida como otros de sus compatriotas. Son náuticos en la vida política y social, de manera semejante (pero no idéntica) a los personajes que viven en el “*boarding home*” de la obra de Rosales. William Figueras, el narrador de la novela, ya al principio ve el “*boarding home*” como “su tumba” (Rosales, 2003, 11), “la casa de los escombros humanos” (2003, 15) o “mi final” (2003, 20). Todos los habitantes son descritos por él como marginados de la sociedad.

Ivette Leyva Martínez (2003, 102) define el “*boarding home*” como “basurero de la sociedad miamense [...], infierno, un círculo demencial”.<sup>7</sup> Se hace necesario advertir que el título de la novela publicada en 1987 era sencillamente *Boarding Home* y que el título *La casa de los náuticos*,

7 Para un pensamiento más profundo sobre la “basurización” en la novela de Rosales, vea Simal (2012) y (2018).

y consecuentemente la propia palabra “náufragos” se añadió en la edición póstuma de 2003. Parece haber sido una decisión editorial, o sea, el título surge desde una lectura posterior del trabajo por terceros. El cambio de título obviamente sufrió ataques y la expresión “*Boarding Home*” no se mantuvo tampoco en la traducción al inglés como ha sido señalado por Mónica Simal (2018, 320) – la autora menciona explícitamente la crítica de Ernesto Hernández Busto, quien, cuando consultado en el original, nos ofrece todavía un punto más de debate.<sup>8</sup>

De hecho, la transformación de un título inicialmente en inglés para una novela en castellano retira demasiado el declarado carácter de trabajo escrito en aquel idioma por un inmigrante en EE.UU., mientras abre la posibilidad de reconocimiento a un público que no estaría familiarizado con el término “*boarding home*”. Por otra parte, ese título apócrifo genera consecuencias (para bien o para mal) en la lectura presente de la propia obra, sea la posibilidad de nuevas conexiones como la que hacemos aquí, sea como ella pasa a ser conocida en el ámbito de la cultura, aunque sea justamente el uso de la metáfora en el título lo que ha generado tal vez el reproche más duro ya que sería un recurso estético y ético ajeno a Rosales (Cfr.: Hernández Busto, 2005, 124).<sup>9</sup> De todos modos, como veremos, la aproximación entre la novela y la película puede ir mucho más allá del

---

8 Remito también a la entrevista de José Manuel Prieto a Bill Marx (2011) para las razones que llevaron a la alteración del título en la traducción al inglés.

9 La traducción brasileña de la novela, la holandesa y la italiana siguen el mismo camino con relación al título que la edición española, en contraste con la alemana que preserva la expresión original.

título posterior de la primera. Si seguimos con Mónica Simal, incluso el primer título de la novela también se podría conectar con la cuestión de los balseiros en general:

Es preciso destacar las implicaciones lingüísticas de la palabra *boarding* que viene de *board*, en español, hospedar, pero también significa madero o tabla. Esto último remite al material con el que están hechas las cajas mortuorias (tumba), y muchas de las embarcaciones que transportaron a los marielitos (y a los balseiros) de Cuba a los Estados Unidos (Simal, 2018, 321).

Tanto el proyecto *Balseiros* como el libro *La casa de los naufragos (Boarding Home)* cambian con el paso del tiempo para adaptarse a distintos públicos. Un cambio de título, aunque no venga del autor, es algo que no se puede despreciar al tratar la obra como objeto cultural. Con respecto a la película, un aspecto de diferenciación entre los reportajes de la década de 1990 y el documental posterior es que la narración periodística, hecha en catalán para la televisión, no está presente y el testimonio de los protagonistas gana importancia en la pantalla. La voz en catalán es reemplazada por los relatos con acento cubano del castellano o abandonada por secuencias de imágenes.<sup>10</sup>

---

10 Como ha sido notado por la crítica, la pérdida de la voz periodística también está compensada por la utilización de letreros, pantalla doble, imágenes de archivo y otras técnicas de filmación y edición – en ese último sentido, la importancia de haber conseguido a un editor con experiencia en el campo ficcional fue resaltada por Carles Bosch y la intencionalidad de los cineastas en borrar los “elementos [...] del documental más clásico” fue registrada por el guionista David Trueba (Sagastume, 2002). Para un análisis detallado de la “construcción narrativa” de *Balseiros*

1994 ya es pasado, los protagonistas empiezan a hablar en la película de 2002 desde un presente estadounidense o cubano. Ya en el inicio tenemos, por ejemplo, el secuestro de la “lancha de Regla” a mediados de 1994 y las subsecuentes protestas callejeras. En el reportaje de 1994 ese hecho es narrado por Bosch, quien narra lo sucedido desde una perspectiva informativa, como se esperaría de un periodista. En el documental de 2002, quien narra lo ocurrido es el balsero Oscar, a partir de su memoria y sus recuerdos personales: “una de las cosas que más recuerdo...”, “si mal no recuerdo...”. Hay un pasaje estético de la televisión al cine en *Balseros*; no se trata solamente de añadir al material televisivo de los años ‘90 un cuarto reportaje. Una de las características de ese pasaje de la televisión al cine es particularmente el nuevo tipo de narración.<sup>11</sup> Al narrar los hechos desde el testimonio y la memoria de los protagonistas y no ya desde la esperada exactitud periodística, hay la inserción de la experiencia personal que puede cambiar la memoria de los hechos a partir de la personalidad de cada entrevistado. Se pasa del periodismo a la historia oral. En el documental no se observa un sentido de urgencia y de denuncia como había en las emisiones de “30 minuts”. Es casi una obra nostálgica y parece tratarse más

---

y las técnicas utilizadas, cfr.: Vallejo (2009); también: Aparicio González (2013), Majfud (2012) y Castro Avelleyra (2018). Vallejo (2009, 77-78), específicamente dice: “Una de las características más representativas del documental de creación de los últimos años es la ausencia de la tradicional voz *over* omnisciente propia del reportaje periodístico. [...] En *Balseros* vemos distintas estrategias que eluden la posición omnisciente de la voz *over*”.

11 Majfud (2012) acredita incluso que “la narración de la película” de 2002 *Balseros* posee interesante resonancia con prácticas del “cine cubano revolucionario”.

de una gran aventura. Tal vez eso contribuya para su mensaje de impotencia de que el “sueño” es “inalcanzable” (Aparicio González, 2013, 329).

Para una exhibición en Brasil, el comisario de la muestra cinematográfica titulada *Clandestina Liberdade* entendió la película bajo la expresión “La ilusión del Primer Mundo”: “con la excepción de uno, [...] todos percibieron que el tal sueño americano es pura ficción” (Galvão, 2007, traducción mía). Galvão se refiere probablemente a Guillermo Armas. Comparado con su postura “rebelde e indiscriminadamente crítica” frente a las dificultades de conseguir un visado en los años ’90, se podría decir que Guillermo Armas llega “al final [...] [en] una ‘versión domesticada’, si no fuese porque en esta definición hay una gran carga de juicio y valor” (Majfud, 2012). A comparar el documental y la novela, William Figueras (alter ego de Guillermo Rosales) es una especie de Guillermo Armas que no se pudo suavizar a sí mismo. Aunque no se puede olvidar de las fuertes creencias religiosas de Guillermo Armas desde su salida de Cuba (cfr.: Bados, 2008, 106), una importante diferencia de origen en comparación a Rosales. Juan Carlos también termina en una buena situación, pero consciente de lo “difícil [que] es ser un inmigrante” (*citado en* Catlin, 2004, traducción mía).<sup>12</sup>

---

12 En el 2014, el programa de televisión brasileño “Profissão Repórter” intentó relocalizar algunos de los balseiros con la ayuda de Carles Bosch. Juan Carlos emana el discurso del sueño americano realizado: una casa, un coche nuevo, una hija, el sentimiento nacionalista hacia su nuevo país, etc. Oscar ha retomado el contacto a distancia con su hija, pero se niega a hablar con los reporteros brasileños. La madre de Rafael está desesperada sin información sobre su hijo.

Ahora, si en los reportajes para la televisión todos los protagonistas todavía aparecían atrás de un futuro en EE.UU, en el cine ese futuro promisorio se transformaría en algunos de los casos en una catástrofe personal. La “ilusión” (Galvão, 2007), o “ilusiones y sueños” (Roncero & Roca, s. f., 54) se transforman frecuentemente en desilusión. Ty Burr definió “el efecto” de la película “como observar un estudio hecho en *time-lapse* sobre la desilusión” (2004).

Por otro lado, Bosch (González Breijo, 2014) (*Cuba Encuentro*, 2010) se quedó contento y hasta un poco sorprendido con el éxito final de *Balseros*, tanto en La Habana como en Miami, lo que implicaría la existencia de una crítica no fundamentalista de ambos mundos y sus sistemas, aunque el énfasis parece ir un poco más hacia las problemáticas del capitalismo. En Florida, por ejemplo, algunos consideraron la película como una obra que ignoraba las historias victoriosas que hay en el exilio cubano, los “ejemplos de triunfadores” (cfr.: Cancio Isla, 2003). Lo mismo sucedió en Cuba, donde un espectador del Festival de La Habana comenta: “Lo que no me gusta es que nadie **triunfa**, y eso no es así, sé de algunos que han **triunfado** allá” (LARED21, 2002, énfasis mío).<sup>13</sup> “Triunfador” es irónicamente el

13 En el ensayo de Bados (2008, 107), también “se advierte que entre los siete balseros **no hay ningún intelectual**, ni tampoco ningún profesional; todos ellos provienen de la clase social más baja” y que, por lo tanto, “habría que hacer un **estudio comparativo** con otras migraciones cubanas anteriores, principalmente las de los primeros años sesenta, justo después del triunfo de la Revolución, y también la de 1981, con **los exiliados de Mariel**”. Es justamente una contribución a esa clase de estudio comparativo que intento emprender aquí desde el campo artístico y literario. En ese sentido, sigo también el camino anunciado ya en el título de un ensayo de Carlos Victoria: “De Mariel a los balseros” (énfasis mío).

término que Figueras utiliza en tono peyorativo para referirse a la clase acomodada y a veces cruel de la cual se ve excluido en Miami.

La novela de Rosales, a su vez, fue definida como una crítica a su vida tanto en EE.UU como en Cuba por “hombres que no pueden ajustarse al [...] *American way of life*” (Cabrera; Marques, 2009, 242, traducción mía) y que muestran una “desilusión con el pasado [...] y la descreencia con el futuro” (Cabrera; Marques, 2009, 241). El significante, en parte importante de los críticos, para la vida estadounidense de Figueras gira en torno de conceptos próximos, como la ya vista “descreencia”, pero también una “desilusión” (Matute Castro, 2015), un “[momento de] ilusión” seguido por una gran “desilusión” (Escobar, 2009), o incluso una “pesadilla” (Simal, 2012, 146). En su análisis sobre la novela, el crítico Raúl Rosales muestra como hay un “sistema paralelo” entre la condición de “opresión y marginalización” sufrida en la isla y la “estructura capitalista” que aplasta a Figueras:

[Guillermo] Rosales condena aquel mundo capitalista externo y sus triunfadores, pues su existencia se basa en la exclusión e indiferencia encarnada por el *boarding home* y experimentada en Cuba. [...] Figueras también huyó del comunismo, solamente para ser excluido y marginalizado por los confines de una estructura capitalista que lo condena al callejón sin salida del *boarding home* (2007, 59 y 62, traducción mía).

Así, tiene sentido la idea de que “muchos de los marielitos” buscaban también “escapar de la pesadilla cubana” (Simal, 2018, 320); las

consecuencias de la opresión del régimen castrista están presentes en Figueras y no solamente muestran los resultados de un “capitalismo inhumano”, pues, como se comprende por medio de las imágenes oníricas evocadas por el personaje a lo largo de la novela, los “daños [psicológicos] tuvieron lugar [en el pasado]” (Prieto, 2009a, 4, traducción mía). No obstante, como señala otra vez Raúl Rosales, justamente por medio de sus sueños también se puede concluir que por lo menos no hay una jerarquía clara entre los dos sistemas; el crítico nos dice que los sueños también reflejan la situación degradante del *boarding home* y el sufrimiento de la vida bajo el capitalismo, aunque esos mismos sueños tengan lugar en una Cuba imaginaria: “Como espacios tanto culturales como geográficos, Cuba y el exilio/*boarding home* se reflejan y en realidad alcanzan una fusión simbólica a través de [...] [algunos] sueños. Ellos son las dos caras de la misma moneda” (2007, 72). O sea, tanto el neoliberalismo como la burocracia tendrían su cuota de responsabilidad por la situación final de Figueras. Aunque exista una cronología en su vida, “ambas lecturas son posibles y complementarias” (Juan Carlos Castellón *citado en Simal*, 2012, 140).<sup>14</sup>

---

14 Prieto, en su entrevista a Bill Marx del (2011), llega también a la conclusión – tal vez no anticapitalista, y sí contra “totalitaria”, pero sin embargo cuestionadora del “sueño americano” – de que “el libro, en [su] opinión [...] entrega un juicio crítico y duro sobre dos cosas. Primeramente, el abandono de cierto sector del exilio, una denuncia de la crueldad del Sueño Americano, pero en segundo lugar, también de su vida dentro de la Revolución, de su pasado revolucionario en Cuba” (la entrevista fue inicialmente hecha en castellano y después publicada en traducción al inglés, esa última es la única a la que pude acceder y que retraduje para este ensayo).

Ya *Balseros* fue criticado por no dedicarse profundamente a “la carencia de libertad de expresión” en Cuba (Majfud, 2012), aunque Bosch “reproche la falta de libertades [...] en Cuba” en una entrevista (cfr.: Cancio Isla, 2003). A partir de las dos obras y sus lecturas críticas, me parece que, tal vez, una de las marcas del exilio para esos cubanos sea el estar atrapados en dos sistemas de poder extremadamente difíciles, en los cuales uno encuentra como tarea ardua controlar su destino por razones políticas, económicas o emocionales.<sup>15</sup> Quizá esa sea una de las razones que contribuya para que Figueras termine por llamarse “exilado total” (Rosales, 2003, 11) (cfr. también: Davidi, 2015, y Escobar, 2009). Y al comentar *Balseros* en una ponencia, dando como ejemplo el hecho de que en la parte final del documental encuentran a Misclaida ya lejos de Juan Carlos (otra separación familiar causada por la soledad, la añoranza de la vida en Cuba y la imposibilidad de consumir abundantemente) y sobreviviendo como una pequeña comerciante de drogas ilegales, Bosch metaforiza la “migración” como el gesto de personas que “se han montado a un caballo salvaje” (Bosch, 2010, traducción mía).

---

15 Analizando únicamente la película catalana, Baggio y Tassi Teixeira (2016) hablan de “la distancia física del esfuerzo de la partida y la condición extraterritorial de una pertenencia que jamás llega completamente”. Ya Bados (2008, 107) llega a la siguiente conclusión: “*Balseros* es un film pesimista y desgarrador, que ilustra de manera rotunda e intensa el terrible conflicto con el que se enfrentan unos seres humanos que son **víctimas de diferentes prácticas transnacionales, bien de su propio país, bien del país que los recibe como emigrantes**, porque sin duda se hallan condenados a lo que Iván de la Nuez denomina La balsa perpetua para referirse a la isla caribeña” (énfasis mío).

Otra significativa diferencia entre los dos reportajes sobre la crisis de los balseros emitidos por Televisió de Catalunya en 1994 y 1995 y el reportaje de 1996, como el documental de 2002, es sin duda el aspecto estadounidense de la jornada. El primer reportaje televisivo de 1994 se centra en el estado de crisis dentro de la isla de Cuba, con la falta de medios económicos para la supervivencia de la población que acaba llevando a las personas a la desesperación de lanzarse al mar en frágiles embarcaciones. Es necesario resaltar que a “los treinta mil cubanos rescatados al mar” por los barcos estadounidenses se los enviaba primeramente a Guantánamo, a un “campo de refugiados” (Boch; Domènech, 1994). La estancia en la base de Guantánamo formaría parte del tema del segundo reportaje emitido por Televisió de Catalunya en 1995, titulado *Balseros: estimada familia*, firmado por Bosch, ahora sin la coautoría de Domènech, quien aparece en los créditos solamente como autor de imágenes (re)utilizadas desde el primer reportaje de 1994. Mientras que parte del documental de la década posterior se centra en la decepción, dificultades y catástrofes personales que se abatieron sobre los cubanos exiliados ya en EE.UU.

Es verdad que una cierta desilusión con la política de EE.UU ya está presente en el primer reportaje de 1994, a pesar de la euforia catártica cuando una embarcación improvisada es llevada desde su escondite hacia el punto donde saldrá al mar. Rafael, por ejemplo, sale a desfilas como un héroe triunfante encima de un camión, siendo saludado por la gente de la calle que lo despiden. No obstante, la desilusión inicial en 1994 se deja ver en la dificultad para conseguir las visas para dejar la isla de manera

segura. Visas que, por cierto, pasaron a ser una exigencia después de la crisis del Mariel (Cabrera; Marques, 2013, 7). Uno de los entrevistados en el documental en aquel momento se desahoga con respecto al tema: “Es una manipulación por parte de ambos gobiernos. Son dos hombres que tienen el destino de un pueblo. [...] Es un juego de ajedrez, a ver quién gana. [...] El estrecho de Florida hace 35 años que es un cementerio de cubanos”. Otro entrevistado añade: “¿Qué dicen los americanos? ¿Dónde está la verdad? O somos los peones aquí de un juego de ajedrez o nos están matando. Porque nos matan aquí y nos matan allá”. Al narrar el segundo reportaje de 1995 para Televisió de Catalunya, Bosch también parece adoptar un discurso crítico respecto a la posición del gobierno de EE.UU con relación a la política de concesión de visas, antes de repetir parte de los testimonios del 1994 ya citados:

Antes de decidirse a la aventura, muchos balseiros habían hecho solicitudes legales para ir a EE.UU hasta que se desesperaron. No les daban la visa. Sí la obtenían, en cambio, quienes llegaban habiéndose jugado la vida en el mar porque su fotogenia anticastrista era mucho más impactante, mucho más propagandística que la de la gente con un pasaporte en la mano (Bosch, 1995, traducción mía).<sup>16</sup>

16 El documental de 2002 deja espacio también para una interpretación crítica de la política de EE.UU. Se presenta el presidente Bill Clinton mencionando que “refugiados ilegales desde Cuba no tendrán permisión de entrar [en el país] [...], EE.UU. hará todo lo posible para garantizar que las vidas cubanas estén protegidas [*safé*] y para parar el actual flujo de refugiados” (traducción mía), una declaración que levanta por lo menos dos preguntas importantes: ¿Cómo un refugiado puede ser ilegal, si la propia condición de ser refugiado estaría en justamente verse obligado a huir de pésimas condiciones económicas o políticas a otro país de cualquier manera posible? ¿Por qué el gobierno de EE.UU. se recusaba a aceptar los “refugiados ilegales” cubanos

El reportaje de 1996 termina, de todos modos, con un tono positivo en la narración: a pesar de algunas dificultades, Juan Carlos y Misclaida siguen como operarios y entran tímidamente en el mundo del consumo; Rafael busca su futuro en los EE.UU profundo, “donde las cosas le van mejor” (traducción mía); Miriam continúa con la esperanza de reconstruir la familia nuclear; Oscar asume una especie de puesto de conserje, lo que era visto ya como un comienzo (Bosch; Domènech, 1996). Parece también que la relación del escritor Rosales con EE.UU tuvo sus momentos de optimismo, principalmente cuando recibe un importante premio por su novela. Al ganarlo, Rosales de hecho festeja la libertad existente en EE.UU (Leyva Martínez, 2003, 113), lo que añade complejidad al tema. Según Mónica Simal (2018, 322), “para los intelectuales del Mariel, no se trataba de alcanzar el sueño americano, sino simplemente la libertad”. Eso parece ser una gran diferencia entre Figueras y los protagonistas de *Balseros*, pues muchos en la película parecen buscar antes de todo el sueño americano.

No obstante, cuando pasado un tiempo los directores retoman el proyecto *Balseros*, después de aquel tercer reportaje, ya con el propósito de

---

al mismo tiempo en que mantiene un embargo económico a la isla, empeorando la situación financiera que colaboraba fuertemente para la desesperación de los habitantes de Cuba? “Según los autores [de “The End of the Cuban Contradiction in U.S. Refugee Policy”] de la Universidad de Georgia, la crisis de los balseros de 1994 fue una consecuencia conjunta de los efectos del embargo estadounidense y su política de ‘puertas abiertas’, exclusiva para aquellos cubanos que se arriesgaran a llegar en balsa a Estados Unidos” (Majfud, 2012). Así, el fragmento de 2002 es, en cierto sentido, un reflejo del habla del entrevistado que ya en el reportaje de 1994 se define como un “peón”. Además, esa posición de Clinton podría estar relacionada a evitar un “otro Mariel” (Simal, 2012, 15), que es una de las generaciones de exiliados en parte retratada por Rosales en su novela.

hacer la película documental (que acabaría por estrenarse en Barcelona en abril 2002) y filmar, entonces, una cuarta parte final con la actualización de la vida de aquellas personas, se dan cuenta de que hay un sentido de urgencia. Según el coguionista David Trueba, a diferencia del tono optimista de 1996, ahora “varios personajes estaban en el borde de desaparecer del mapa” (Miró; Rosich, 2004) (Cendros, 2002). Rosales, ese sí, desaparece del mapa con su suicidio en 1993, por medio de un tiro en la cabeza, concretando en la realidad el gesto de Figueras, él que hacía con los dedos de la mano un arma y se imaginaba disparando en el cráneo (Leyva Martínez, 2003, 117). La situación que lleva tanto al áter ego Figueras como el escritor Rosales al extremo parece estar conectada en gran medida a la difícil relación con la familia.

En la obra de Rosales la exclusión familiar de Figueras – o también la imposibilidad de constituir un nuevo lazo (en su caso específico, con Francis) – es un acontecimiento digno de nota en el relato y fue mencionado desde perspectivas y grados distintos, por ejemplo, por Escobar (2016), Cabrera y Marques (2009), Nassi (2017b). En ese sentido, Matute Castro (2015, 97) encuentra que “motivos como la disolución de la familia nuclear cubana, que algunos teóricos detectan en la narrativa de la diáspora cubana de los noventa, ya están presentes en Rosales”. La imposibilidad de pertenecer a una familia pequeño burguesa es sin duda un aspecto que contribuye para que Figueras no pueda jamás integrarse a la sociedad estadounidense. Y, si no se puede dejar de hacer una conexión entre personaje/narrador y autor como ha sido señalado desde distintos

grados y perspectivas – por ejemplo, Escobar (2016), Rosales (2007), Cabrera y Marques (2009), Simal(2012) (2018)—, pasemos a leer dos cartas del propio Guillermo Rosales. La primera, a Reinaldo Arenas, demuestra su aislamiento absoluto: “Vivo mal y no sabes cuánta falta me hace salir un poco de tanta penuria y soledad” (citado en Velazco, 2015). Ya en su carta de suicidio, tenemos más claros sus sentimientos hacia su familia:

Es mi último deseo que mi cadáver sea cremado y mis cenizas enterradas en cualquier cementerio. No quiero velorios ni ceremonias de enterramiento. De mis amigos, solo quiero la presencia de Carlos Victoria, más nadie. Él se hará cargo de todo sin necesidad de que mi [tachado con corrector] familia se ocupe en lo absoluto de mi cadáver. Guillermo Rosales Teléfono de Carlos Victoria: 621 5419. PD. No quiero familiares alrededor mi cadáver [sic] (citado en Velazco, 2015).

El suicidio no fue una singularidad de Rosales; ha afectado un número considerable de figuras cubanas conocidas, además de las de personas anónimas de aquella sociedad caribeña (Rojas, 2005) (cfr. también: Simal, 2012, Capítulo 2). No obstante, llama la atención el intento de negación del vínculo familiar en su última carta. El tema y la importancia de la recepción familiar son de cierta manera comunes a la novela de Rosales y al documental catalán. En la novela, el dueño de la casa recibe a Figueras invocando la nueva “familia” que encontraría en el “boarding home” (Rosales, 2003, 13). Pero esa familia se vuelve una “mafia”. Es así que Arsenio, el capataz, se refiere a Figueras.

Como se ha visto, en la película existe un agregado de una cuarta parte a las tres anteriores que están basadas mayormente en los reportajes de los años 90, titulada “5 anys després”. Mucho hay de pesadilla ocasionada por la transformación radical de las familias por el proceso migratorio.<sup>17</sup> La primera voz es la de Oscar: abandona el deseo de ayudar a su mujer e hija dejadas en Cuba y se tira “en las calles de Nueva York [donde] sobrevivir no es fácil”. Nunca pudo ejercer su oficio. Era un artista como Figueras. Como Figueras, acabó en una “mafia”: “mafia de los juegos prohibidos, [...] mafia cubana [en] guerra con la mafia italiana”. Para salvar su vida huyó a Filadelfia. Además, tuvo problemas judiciales bajo la acusación de “abuso doméstico”. La relación epistolar con su hija tiene un tono distante. Algo que está claro en *Balseros* es que una buena recepción familiar es algo sumamente primordial para dicha “incorporación a la vida norteamericana” (Bosch, 1995, traducción mía) de los exiliados. Míriam, que parece ser una de las personas que tiene mejores relaciones con la parte de su familia ya radicada en EE.UU, bien como Guillermo Armas terminan en mejores situaciones al final de la película. Él parece estar bien adaptado, adoptando

---

17 Cfr. López Gómez-Quñones (2012, 61-62) para una visión sobre la importancia de las “dinámicas familiares” y su “desintegración” para el desarrollo políticoestético de la película. Además, en un estudio más reciente y ya citado a ese respecto, Castro Avelleyra (2018), en tono tal vez menos pesimista, analiza cómo la película registra y llega a ayudar en la creación de nuevas relaciones parentales, ahora “transnacionales”. De las lecturas, concluyo, por lo tanto, que, tanto en Rosales como en *Balseros*, la familia no llega necesariamente a desaparecer, pero toma otros rumbos y formas que muchas veces pueden llevar al deterioro social y psicológico de los protagonistas. Rafael, quien en la película corta toda relación con su familia, reaparece finalmente en un programa televisivo que busca personas desaparecidas. La carta de suicidio de Rosales es un último lazo con su familia biológica: si hubiera roto psicológicamente con ellos de manera total, no habría la necesidad de mencionarlos y excluirlos de las cuestiones fúnebres.

el discurso del sueño americano: “Muy contento con todo. La compañía prospera, prosperamos los empleados y todos quedamos felices”.

Incluso en la reunión del 2004 entre los protagonistas con el equipo del documental para celebrar la nominación al premio Oscar, en la que Rafael no está, Guillermo Armas aparece como el más adaptado y contento. En sus propias palabras: “[el posible premio Oscar] es una representación para todos los cubanos y todas las personas que quieren emigrar de su país y pueden llegar a un país libre y democrático” (Miró; Rosich, 2004). Míriam, ya en el reportaje de 1995, decía: “no me arrepiento en el sentido de que[...] allá [...] [en Cuba] no tienes nada” (Bosch, 1995). No obstante, ella a veces se mostraba desilusionada. En el documental del 2002 dice que puede solamente “vivir al día”, no dispone de recursos para afrontar los costos jurídicos para hacer emigrar a su pequeña hija, quien se quedó del otro lado del mar, hasta que encuentra un letrado religioso que le promete ayuda.

Aún sobre las relaciones familiares como medio de adaptación al nuevo mundo, al llegar a Nueva York, un pariente de Oscar ya le da algunas instrucciones sobre el “sistema capitalista”: “donde tú tienes que resolver tus problemas, para después poder resolver los problemas de alguien y, como problemas uno tiene todos los días, tú no tienes tiempo para estar pendiente de los problemas de los demás” (Bosch; Domènech, 1996 y 2002). Ya en el reportaje de 1996, Bosch predice los obstáculos que Rafael tendrá que enfrentar en parte por la cuestión familiar –“no habla inglés ni

tiene ninguna profesión” (traducción mía) y el pariente que lo recibe tiene claramente una personalidad difícil.

Al principio, el trabajo excesivo parece ser la regla de la nueva sociedad. En el reportaje de 1996 varias de las canciones interpretadas por Lucrecia son escuchadas por los telespectadores como cortos pasajes creados a partir de frases dichas por los protagonistas de documental, como “*working, working, day and night*” – expresión utilizada por Oscar para describir su estilo de vida estadounidense y la mentalidad de operario incansable que necesita adoptar.<sup>18</sup> En las palabras de Juan Carlos ya también en el reportaje

---

18 En los dos primeros reportajes para Televisió de Catalunya, emitidos en los años 1994 y 1995, no se utilizan canciones de Lucrecia en la banda sonora. Ellas aparecen en el reportaje de 1996 y después en el documental cinematográfico de 2002 – la excepción a las interpretaciones de Lucrecia es “Another sleep song” de Graham Nash. De Juan Pablo Silvestre, Lucrecia canta “La noche de la iguana” – que salió originalmente en el álbum *Prohibido* (con fecha de publicación de 1996), por lo tanto, del mismo año del último reportaje para el programa “30 minuts”. Al principio, la canción no fue hecha específicamente para el reportaje, pero su inclusión marca el inicio de la asociación de Lucrecia con los documentalistas (Bausan Films, s.f. 1). Ese tercer reportaje de 1996 tiene algunas diferencias importantes con relación a las dos anteriores de 1994 y 1995. Está ya bastante dedicado a la vida de los exiliados en EE.UU. Aunque el reportaje sea atribuido como obra de Bosch, Domènech ahora es mencionado en los créditos como uno de los realizadores al lado de aquel. Eso parece implicar que ya se pretendía pasar de un simple reportaje televisivo a un trabajo más autoral o, por lo menos, a un documento histórico duradero. En ese sentido, el tercer reportaje se emitió una vez más por el programa “30 minuts” – presentado y dirigido por Joan Salvat-, que lo definió como siendo “especial”, un “documento excepcional” y “uno de los proyectos más ambiciosos hechos desde el programa” (traducción mía) – pero con duración de cerca de una hora, casi el doble del tiempo de los anteriores (de aproximadamente 33 y 37 minutos respectivamente). La imagen que abre el reportaje de 1996 es nada menos que una toma de las manos de Lucrecia sobre el piano, empezando a tocarlo, lo que es reutilizado rápidamente en el documental de 2002. En la escena final de 1996, tenemos nuevamente a Lucrecia, ahora enfocada desde la mitad superior del cuerpo, cantando para la cámara “La noche de la iguana”. Una idea que se recupera al final de la obra de 2002 mientras pasan los créditos finales por la pantalla. Puesta dentro del contexto de la película, esa canción se puede interpretar como una crítica al embate político entre los gobiernos de Cuba y EE.UU

de 1996: “Y después empezar a trabajar, porque sabemos que no va a ser fácil, no vamos a tener tiempo de vacaciones o nada por el estilo” (Bosch; Domènech, 1996).

Por otra parte, Figueras, el personaje que imita la vida de Rosales, parece no haber tenido nunca esas ganas o condiciones psicológicas de trabajar al extremo. Ya arriba enfermo y desilusionado, “acabado por la Historia” (Prieto, 2009b), “en un estado de desesperación” y eso inmediatamente causa (o “aumenta” los) problemas con su ambiente familiar (Rosales, 2007, 6, traducción mía): “Creyeron que llegaría un futuro triunfador [...]. Y lo que llegó fui yo. Una vergüenza” (Rosales, 2003, 14). También, como explican Cabrera y Marques (2009, 245-246, traducción mía), “William [Figueras], a ejemplo de la generación Mariel, [...] eran personas que ya llegaban minadas y no más se podían adaptar a ningún lugar”. Lo que parece impresionar a Figueras no es tanto la necesidad de muchas veces tener que asumir un trabajo de súper explotación, sino la capacidad

---

y sus respectivas políticas – se reportó incluso que colaborar en *Balseros* le causó a Lucrecia impedimentos para viajar a Cuba (Agencia EFE, 2009). En la grabación completa del CD de 1996 hay frases como: “Es la furia desatada/ es el mar que nos separa”. Así, tenemos un embate que llevaba a las personas a sus límites: “Para la gente más brava/ Para la gente, la gente más rara/ Para mi gente que no tiene nada/ Mi gente, mi gente ya sin nada/ Oye, qué le pasa al santo padre que está en la loma/ No se dan cuenta que están matando a su paloma/ Oye, que ya amaneció, ya amaneció/ Di la verdad, di la verdad, como digo yo”. Por fin, la idea de invitar a Lucrecia para crear la banda sonora disminuye el efecto de extrañeza de una visión española sobre un problema cubanoamericano (López Gómez-Quiñones, 2004, 57-58). Hay, por ejemplo, una clara referencia a la Santería. La “loma” es donde vive Obatalá (West, 1997, 147). Además, es la banda sonora que se convierte en una de las principales señales del “fuerte compromiso de tipo social [del documental]” (Bados, 2008, 106). Algo del método de composición de la banda sonora a partir de las frases de los protagonistas está explicado en su propio “Making of” (Sagastume, 2002).

del capitalismo estadounidense de propiciar el lucro con las situaciones más extremas y degradantes, como crear una empresa para acoger a los marginados de la sociedad: “Creo que sólo aquí, en los Estados Unidos, hay semejantes lugares. [...] Son casas particulares [...]. Un negocio como una funeraria, una óptica, una tienda de ropa” (Rosales, 2003, 12).

Eso explicaría en parte el por qué, en la perspectiva del propio Rosales, su “novela [es] un tanto cruel”: “son cubanos afectados por el totalitarismo castrista [...]. Poco o nada hace el capitalismo por ellos. El dueño del hospicio, otro cubano marcado también por la crueldad cubana y el mercantilismo miamense. [...] El amor es imposible también en este ‘boarding home’, engendro de la sociedad capitalista, tal como lo fue y lo es bajo el sistema comunista” (Rosales, 1986,4).<sup>19</sup> Ahí estaría también el odio y resentimiento que Figueras tiene por la vida y que se manifiesta en su relación sadomasoquista con Francis y las agresiones a Reyes.<sup>20</sup> Odio que se suavizó demasiado en la reciente adaptación cinematográfica de la novela hecha por Joan Chemla (2017), más allá de la caracterización de los personajes que portan en la pantalla una belleza física y una juventud

---

19 Es importante resaltar la complejidad de la situación de los “marielitos”, la cual es también recibir tal designación, como algo despreciativo, muchas veces por miembros anteriores del exilio en EE.UU, lo que ocasiona un sufrimiento que también podría ser causado por compatriotas establecidos en el capitalismo que tampoco los aceptaban completamente (vea: Omar García-Obregón, 2009) (y adicionalmente: Simal, 2018).

20 El odio como una de las características de William Figueras/Rosales está reficcionalizado en un cuento de Carlos Victoria (1997) (como también lo ha notado por: Hernández Busto, 2005, 126 y Simal, 2012, 165-170), donde el personaje William reaparece como un doble biográfico, pues como ha escrito Mariela Escobar (2016, 2): “en ‘La estrella fugaz’, la caracterización de William se relaciona estrechamente con Rosales y su novela *Boarding home*”.

que no se corresponden con la descripción literaria de Rosales. En el libro, el dueño de la casa recibe una suma fija por cada “loco” que abriga. Así, la casa funciona con la típica lógica capitalista, que apunta a bajar los costos para aumentar el lucro: “Debían enviar comida para veintitrés, pero sólo mandan comida para once. El señor Curbelo considera que es bastante” (2003, 16) quien también arregla la casa solamente cuando hay “inspección del gobierno” (2003, 63). Otro aspecto de reducción de costos que asume el dueño de la casa, es con relación a los cigarrillos que tiene él la obligación de facilitar a sus huéspedes:

El señor Curbelo compra una caja de cigarros diaria y la reparte todas las mañanas al llegar. ¿Por bueno? Nada de eso. Según una ley del gobierno americano, el señor Curbelo debe dar todos los meses a cada loco treinta y ocho pesos para cigarros y otras menudencias. Pero no los da. En lugar de eso, compra diariamente una caja de cigarros para todos, cosa de que los locos no lleguen al último extremo de desesperación. El señor Curbelo roba de este modo a los locos más de setecientos pesos mensuales. Pero los locos, aunque lo saben, son incapaces de reclamar su dinero. La calle es dura... (2003, 29).

Pero es verdad que Figueras ya había llegado destrozado desde Cuba. Él se sintió perseguido por el régimen. Podría incluso haber reclamado un motivo de libertad artística para dejar la isla, algo más allá de su locura, la cual tal vez haya empeorado con el rechazo de los burócratas de la cultura a su trabajo literario (2003, 13-14) (Davidi, 2015, 121) (Simal, 2018, 321). Fue un “joven comunista” (2003, 33). Trabajó en las campañas

de alfabetización (2003, 68-69), así como el escritor Rosales (Leyva Martínez, 2003, 107). Comentando ese pasaje de la vida del personaje, Cabrera y Marques (2009, 251, traducción mía) añaden: “[Figueras y Francis] creyeron en la revolución y se decepcionaron”. En otras palabras, Figueras se “sintió [por fin] traicionado” por la “ideología” del régimen, la cual se entiende que había “abrazado desesperadamente” (2003, 27-28) (cfr. también: Escobar, 2016, 2 y Leyva Martínez, 2003, 105). Se define entonces como “victimario, testigo, víctima” (2003, 53).

En ese sentido, Figueras es distinto de un personaje como Tony Montana en la película *Scarface* (1983), cuyo guión fue desarrollado por Oliver Stone con dirección de Brian de Palma. Montana es retratado como un anticomunista, además de ser alguien con un comportamiento violento y antisocial, pero que va a utilizar el submundo de la economía capitalista para construir su imperio como comerciante de drogas, mientras Figueras no es un reaccionario. Él se refiere con sarcasmo a sus parientes como “pequeños burgueses cubanos” y enfatiza que el dueño de la “casa de locos” tiene una “carota de burgués” (Rosales, 2003, 14-15). Está desilusionado, tanto con los rumbos del estado socialista (que pareció apoyar en algún momento de su vida), como con la posibilidad de transformarse en un vencedor dentro del capitalismo.<sup>21</sup>

El director y actor Augusto Garcia me reveló que, al hablar con el también actor Matheus Nachtergaele sobre el texto de Rosales para la adaptación

---

21 Según García-Obregón (2009, p.4-5), “tanto Arenas como Rosales [...] son voces disidentes dentro del modelo del discurso ‘revolucionario’ Cubano”.

teatral brasileña que acabaría por estrenar en el 2018 bajo el título *A casa dos naufragos*, Nachtergaele le definió a Figueras como alguien que había “desistido” de todo. Cuba, para él, como demuestra su sueño sobre un poblado situado en la isla – que tuvo en el primer día en el “*boarding home*” – es “un lugar sin vida, solitario y abandonado” (Mirabal; Velazco, 2013, 67). En suma, “muerto” (Escobar, 2009) (Cfr.en el original: Rosales, 2003, 20). No obstante, si recurrimos a la explicación de Bruno Nassi, desde la novela, la vida en EE.UU se muestra considerablemente perversa y cruel para los que no están dispuestos a vender su fuerza de trabajo o que solamente pueden ocupar posiciones en lo más bajo de las actividades: el “‘error’ de cálculo [de Figueras] es no saber que en el capitalismo no se consiente el lujo de no producir o consumir, [...] quienes no son capaces de cumplir estas tareas fracasan, naufragan, y son marginados” (Nassi, 2017a) (Cfr. también: Matute Castro, 2015, 96).

Ya *Balseros*, alrededor del minuto 52 empieza a retratar la entrada de algunas personas, no en la clase media sino en el proletariado o, incluso, en el “precariado” – para usar un término encontrado en Noam Chomsky (2017, 53-54): empiezan a estudiar inglés y son enviados a los cuatro rincones del país con mejores “oportunidades” o son colocados en trabajos a través de la ayuda de sus familiares. Míriam, quien acaba por trabajar irónicamente fregando el suelo de una institución académica, tiene un sueldo demasiado bajo: “eran los siete días de la semana trabajando, pero económicamente no daba... o sea, que, desde ahí, [...] me di cuenta que este país es duro, demasiado duro, diría yo” (Bosch; Domènech, 2002). El

personaje anarquista que aparece conversando con Figueras en la novela de Rosales define a los EE.UU como un “país devorador” (2003, 70).

Como anteriormente ha sido percibido por Mariela Alejandra Escobar (2009), Figueras se ve como un “perdedor”, camina y no conduce por las calles de Miami y el automóvil pomposo es el símbolo de los “triunfadores”, desde donde lo insultan:

La primera salida cierra el fragmento cinco [de la novela]. Algunas cuestiones llaman la atención. En primer lugar, la visión de la calle que muestra Figueras es la de la calle como el lugar de los triunfadores, en contraposición a la propia figura que es la del perdedor. El triunfo se relaciona con el estereotipo del individuo con auto, que escucha música con alto volumen (escuchan rock, música que él reconoce y valora), que puede mirar pero no se deja ver por los vidrios ahumados. El auto o carro – se utilizan ambos vocablos – es signo de poder económico, por lo tanto, de triunfo, y aparecerá en varias ocasiones, cada vez que recorra la calle o la mire por la ventana. [Figueras] recorre las calles a pie; el otro, el triunfador (como lo hacía su propia tía al comenzar la novela) tiene un instrumento moderno para realizar el recorrido pero se desnaturaliza a través del aislamiento: no se deja ver, no puede oír. [...] En [otro] paseo, un joven miamense los llama “escoria” desde uno de aquellos autos de los triunfadores (Escobar, 2009) (vea también: Rosales, 2003, 30 y 69).

Por otro lado, los habitantes de la casa son una ruina, un automóvil viejo y abandonado como el que Curbelo deja en el patio: “Es un carro del año cincuenta [...]. Un día se paró para siempre, y el señor Curbelo lo dejó allí,

en el boarding home, para que acabara de destruirse, lentamente, junto a los locos” (2003, 35).

Lucrecia en su composición “Un Carro, una casa, una buena mujer” (en coautoría con José Luis Rupérez) para el proyecto *Balseros*, repite como estribillo el título sacado de la frase dicha en la película por el balsero Rafael, un hombre joven, retratado en su fase cubana como una persona un poco ingenua que tiene muchas dificultades de salir de la isla, siendo engañado y tirado al agua desde una balsa en su primer intento. En la película, el automóvil es también visto por el inmigrante como la marca de éxito, aún más, un sueño, la felicidad. Pero en el documental de 2002, una de las situaciones más calamitosas termina por ser la de Rafael. Para la familia, un desaparecido. Lo encuentran a través de un programa sensacionalista de Univisión. Está discapacitado por un trágico accidente de tránsito, viviendo junto a un grupo de religiosos en Texas. Él hace parte de la Victory Temple y reside en un albergue del grupo. En *Balseros*, la religión es muchas veces una forma de socialización desesperada. En la novela de Rosales, la religión no es siquiera un delirio de salvación social. El predicador es solamente un ente televisivo y virtual para los habitantes del *boarding home* y su discurso es impotente. Sería una salvación casi milagrosa que obviamente no llega a ocurrir. Figueras incluso relata en otra parte de la novela como, por su aspecto de casi indigente, es ignorado por proselitistas religiosos en la calle (2003, 31).

La canción de Lucrecia y Rupérez sintetiza los sueños y las dificultades de Rafael – en una parte de la letra que no se escucha en el documental,

pero que consta en su versión completa publicada en el álbum *Pronósticos* (1997a) y posteriormente en la mezcla de 2003 para el CD de la banda sonora original de *Balseiros* – como vemos:

Es el cuento de gente como nosotros  
Que luchan por conseguir  
Nada más que tres deseos, Virgen Santa  
Por tu Madre, que les den para vivir, ¡escúchame!

[...]

Caridad del Cobre, venme a socorrer  
Que me voy en una balsa y no me quiero perder  
Basta de soñar con el querer y no poder  
Oye lo que dice Rafael

[...]

La rumba, mulato, no es como ayer  
Ahora sé que trabajar para poder comer  
Vas a parar a otro país con otra forma de ser  
En fin, es el cuento que nunca acaba de mi gente y la escasez (Lucrecia, 1997a).<sup>22</sup>

---

22 Hay también otra versión de la canción que salió como parte del álbum *Lucrecia en el Jamboree (En Vivo)* (1997b), además de un *remix* que está en la antología de varios cantantes *These Shoes Are Made for Music* (2015): esos dos casos traen alteraciones y simplificaciones de la letra original, así como simplificada está la transcripción en el libreto del propio álbum *Pronósticos* (1997a).

Aunque sea sobre y esté basada en una frase de Rafael, Lucrecia parece haber intentado *universalizar* la cuestión de los balseros con respecto al migrante en general, lo que podría aplicarse también a los habitantes del “*boarding home*”. En el libreto de su álbum *Pronósticos*, se añade una “reflexión” al final de la letra de la canción: “la escasez no es solo de mis balseros, pasa en el mundo entero” (1997a). Esa postura refleja el propio texto de presentación a la prensa de *Balseros* y en ella resuenan pensamientos emitidos por Bosch (Bausan Films, s.f. 2) (*Cuba Encuentro*, 2004) (López Gómez-Quiñones, 2004, 62) (Reguant; Abeillé, 2014, 6) (González Breijo, 2014).<sup>23</sup> En ese sentido, la desilusión que expresan tanto Figueras cuanto los balseros del documental con respecto a la vida dentro del capitalismo estadounidense, podría no estar restringida solamente a los exiliados cubanos de las décadas de 1980 y 1990, sino que podría servir de ejemplo y base para *una lectura más amplia de la condición humana* de seres oriundos de la periferia al toparse con un sistema supuestamente más

---

23 El proceso de decidir (y excluir) cuáles personas entrarían en la película ya se llevó a cabo con el propósito de “buscar un discurso más universal” (Vallejo, 2008, 74). La idea de una universalización de la situación de los balseros cubanos está también presente, incluso, en el discurso del protagonista del documental, Juan Carlos, cuando habla en el “Making of” de la película (Sagastume, 2002). Por otro lado, López Gómez-Quiñones (2004, 62) señala que esa universalización tiene su aspecto negativo: “Si el exilio o la emigración cubana son temas universales [...], la pregunta es por qué hacer un film sobre este caso concreto y no sobre cualquier otro”. No obstante, creemos que, en este estudio comparativo, una universalización de la película, juntamente con la novela de Rosales, nos puede traer una reflexión sobre las limitaciones ideológicas del propio sistema económico y social como es aplicado en EE.UU a partir de la década de 1970.

desarrollado, pero todavía sin gran empatía para los que no se adecuan a sus expectativas como, por ejemplo, la capacidad esperada de producción.<sup>24</sup>

Rafael reaparecería en el ámbito de la cultura documentada en 2006, por medio del relato del profesor Ted Henken sobre un encuentro que tuvo con él en una estación de autobús en Miami cerca de dos años antes. Notó a Rafael casi en condición de *homeless*, como un náufrago social, eso es, “a la deriva [*adrift*]” de la sociedad: “Yo rápidamente le expliqué que lo había visto en el documental [...], pero [...] él nunca había visto la película finalizada. [...] Rafael había estado esperando desesperadamente en la estación de autobús durante más de un día [...], sin lugar para ir y sin nadie para ayudarlo. [...] Nunca más supe de él” (Henken, 2006, 409-410, traducción mía).

El análisis conjunto de *Balseros* y *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) puede ayudar a la confirmación de, por lo menos, dos tesis teóricas

---

24 No obstante, soy consciente de que esa no sería una lectura consensual con respecto a la novela de Rosales, como se puede inferir, por ejemplo, desde Hernández Busto (2005, 126), quién no ve la obra como “una metáfora existencial que trascendería las circunstancias cubanas”. Ya Simal (2018, 327), tal vez más en el sentido adoptado en este artículo, nos cuenta que la novela de Rosales “pone en entredicho ese monolitismo identitario con el que fue calificado el éxodo enfrentando de esta forma a las autoridades institucionales de la Isla y de los Estados Unidos. [...] Detrás de este llamado de atención a la posible (o fallida) reformulación de la identidad cubana en el exilio, del desafío a la cubanidad gloriosa y triunfadora en los Estados Unidos, Rosales exhibe al ser humano, que más que cubano, es el ser doliente universal”. Prieto (2011) – en la entrevista a Bill Marx disponible en su traducción al inglés y suponiendo que él utiliza en el original el vocablo español de igual grafía – reconoce en la obra de Rosales un carácter también “universal”. Con respecto al estado de esos seres, entre la periferia y el imperio, se podría recurrir también a Matute Castro (2015, 87): “Las obras de los escritores de *Mariel* [...] constituy[e]n, por tanto, una literatura de damnificados por los dos grandes modelos sociales y políticos del pasado siglo, en sus variantes específicas del socialismo cubano y la sociedad de consumo norteamericana”.

desarrolladas en otros contextos. En primer lugar, como señala Daniel Cuenca (2019), la división entre los países desarrollados y subdesarrollados, entre primer y tercer mundo, no es totalmente precisa, dado que en las sociedades desarrolladas existen nichos de marginados que incluso pueden vivir en condiciones de subsistencia peores que las de aquellos que están en el llamado tercer mundo. En segundo lugar, como indica Noam Chomsky (2015) (2017), el sueño americano es una columna de soporte nacional que ya se había puesto bajo ataque e intento de destrucción desde la década de 1970. Al desembarcar en EE.UU, las generaciones de exiliados cubanos de inicios de los '80 y principalmente de la mitad de la década del '90 del siglo XX ya habrían encontrado un terreno donde la supuesta posibilidad de pertenencia a una clase media o a una democracia plena con “solidaridad” social, como apunta Chomsky, se estaba poniendo cada vez más complicada y restringida debido a la creciente “concentración de riqueza” (o tal vez la propia idea de pertenencia a la clase media nunca dejó también de formar parte de una propaganda más amplia utilizada para la supervivencia ideológica del propio sistema capitalista). Eso contribuyó a que el sueño de Rafael – reencarnado en la canción de Lucrecia –o una libertad artística que necesitara solidaridad social para fructificar –como en el caso de Figueras, que en cierta manera también alimentó el sueño de “una casa” y “una buena mujer” con Francis, personaje que tiene alta semejanza autobiográfica con una de las ex parejas de Rosales, Laura Dorrego (Mirabal; Velazco, 2013, 55 y 71) – no fueran algo ya tan simple

(o realmente practicable) de realizar por una parte significativa de los que se aventuraron en la travesía del mar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agencia EFE. “Lucrecia asegura que ‘el mío es un exilio musical’”. In: *Público*, 09 jul. 2009. Disponible en: <https://www.publico.es/actualidad/lucrecia-asegura-exilio-musical.html>. Accedido en: 12 mar. 2019.

Aparicio González, Daniel. “Creatividad en el documental informativo de largometraje en España. Trascendencia de los hechos de actualidad”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/24006/>. Accedido en: 12 mar. 2019.

Bados, Concepción. “Cine documental y etnografía, historias de vidas transnacionales”. In: *Inventio*, 4(7), p.101-108, 2008. Disponible en: <http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/307>. Accedido en: 12 mar. 2019.

Baggio, Eduardo Tulio; Tassi Teixeira, Rafael. “El documental migratorio en la cinematografía española: *Balseros y En Construcción*”. In: *Cine documental*, 14, 2016. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-documental-migratorio-en-la-cinematografia-espanola-balseros-y-en-construccion1/>. Accedido en: 14 mar. 2019.

Ballesteros, Isolina. “La inmigración económica latinoamericana en el documental europeo de inmigración”. In: *Migraciones & Exilios*, 13, 2012, p.63-82. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4418910>. Accedido en: 12 mar. 2019.

Bausan Films. “La banda sonora. Lucrecia”. s.f. 1. Disponible en: [http://www.bausanfilms.com/archivos/645937971\\_la%20banda%20sonora%20lucrecia.pdf](http://www.bausanfilms.com/archivos/645937971_la%20banda%20sonora%20lucrecia.pdf). Accedido en: 12 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. “Dossier de Prensa”. s.f. 2. Disponible en: [http://www.bausanfilms.com/archivos/266379020\\_DOSSIER%20DE%20PRENSA%20WEB2.pdf](http://www.bausanfilms.com/archivos/266379020_DOSSIER%20DE%20PRENSA%20WEB2.pdf). Accedido en: 12 mar. 2019.

Bosch, Carles. (Reportaje). *Balseros: estimada familia*. Reportaje emitido por el programa televisivo “30 minuts”, presentado y dirigido por Joan Salvat. Barcelona: Televisió de Catalunya, 09 jul. 1995. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/30-minuts/balseros-estimada-familia/video/1398719/>. Accedido en: 21 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. “Lliçó inaugural del Màster de TV3”, Barcelona, 20 nov. 2010. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/carles-bosch-el-director-del-documental-bicicleta-cullera-poma/video/3225030/>. Accedido en: 23 jan. 2019.

Bosch, Carles; Domènech, Josep Maria. (Reportaje). *Balseros, aventura sense final*. Reportaje emitido por el programa televisivo “30 minuts”, presentado y dirigido por Joan Salvat. Barcelona: Televisió de Catalunya, 18 sep. 1994. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/30-minuts/balseros-aventura-sense-final/video/1404309/>. Accedido en: 21 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. (Realización). *Balseros. Tercer reportatge dedicat a la crisi dels “balseros” cubans que l’any 1994 van decidir abandonar l’illa per anar-se’n als Estats Units*. Reportaje emitido por el programa televisivo “30 minuts”, presentado y dirigido por Joan Salvat. Barcelona: Televisió de Catalunya, 15 sep. 1996. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/balseros/video/1390119/>. Accedido en: 21 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. (Dirección). *Balseros*. Guion de Carles Bosch y David Trueba. Barcelona: Bausan Films, 2002. DVD.

Buarque de Hollanda, Lula. (Dirección). *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos*. New York: Latin American Video Archives, 1998. DVD.

Burr, Ty. “A Poignant View of Cubans’ Odyssey”. In: *The Boston Globe*, 19 mar. 2004. Disponible en: [http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2004/03/19/balseros\\_chronicles\\_cubans\\_odyssey/](http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2004/03/19/balseros_chronicles_cubans_odyssey/). Accedido en: 11 mar. 2019.

Cabrera, Isabel Ibarra; Marques, Rickley L. “Boarding home: literatura, revolução e exílio”. In: *Revista Brasileira do Caribe*, 10-19, jul-dez 2009, 241-257. Disponible en: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/viewFile/2202/338>. Accedido en: 11 fev. 2019.

- \_\_\_\_\_. “Migrações contemporâneas de cubanos: entre o Mariel (1980) e a crise dos balseiros(1994)”. In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: Anpuh, 2013. Disponible en: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364766811\\_ARQUIVO\\_anpuhnatal.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364766811_ARQUIVO_anpuhnatal.pdf). Accedido en: 13 fev. 2019.
- Cancio Isla, Wilfredo. “La frustración reina en un filme sobre balseiros”. In: *El Nuevo Herald*, 21 feb. 2003. Disponible en: <https://www.cubanet.org/htdocs/CNews/y03/feb03/21o1.htm>. Accedido en: 11 mar. 2019.
- Castro Avelleyra, Anabella Aurora. “Los cineastas, el dispositivo y los campos transnacionales: ser de acá y de allá a la vez”. In: *Kamchatka*, 11, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12298>. Accedido en: 27 mar. 2019.
- Catlin, Roger. “The Journey of a Balseiro, from Havana to Granby”. In: *The Hartford Courant*, 16 mar. 2004. Disponible en: <https://www.courant.com/news/connecticut/hc-xpm-2004-03-16-0403160165-story.html>. Accedido en: 11 mar. 2019.
- Cendros, Teresa. “El sueño americano de siete ‘balseiros’”. In: *El País*, 5 abr. 2002. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2002/04/05/cine/1017957614\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/04/05/cine/1017957614_850215.html). Accedido en: 23 jan. 2019.
- Chemla, Joan. (Dirección). *Si tu voyais son coeur*. Guión de Joan Chemla y Santiago Amigorena. Francia: Nord-Ouest Films, 2016. Disponible en: <http://a.co/d/0turTcA>. Accedido en: 3 mar. 2019.
- Chomsky, Noam. (entrevistado). *Requiem for the American Dream*. Dirigido por Jared P. Scott, Kelly Nyks& Peter Hutchison. EE.UU.: 2015. Disponible en: <http://a.co/d/aCYwK84>. Accedido en: 9 mar. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Requiem for the American Dream: The 10 Principles of Concentration of Wealth & Power*. Editado por Peter Hutchison, Kelly Nyks& Jared P. Scott. New York: Seven Stories Press, 2017.
- Cuba Encuentro. “El documental ‘Balseiros’ es nominado al Oscar”. In: *Cuba Encuentro*, 27 jan. 2004. Disponible en: <http://arch1.cubaencuentro.com/>

cultura/noticias/20040127/d1195c3dd1958ac0967311641f9ee368.htm.  
Accedido en: 12 mar. 2019.

Cuenca, Daniel. *El Norte tampoco existe: First-and-Third-World as Show (Essays on the Epistemology of the Spectacle from Guy Debord, Santiago Álvarez, Gregory Nava and Arthur Tuoto, 1965-2016)*. Manuscrito de tesis doctoral. Boston University, Boston: Versión preliminar de junio de 2019.

Davidi, Einat. “‘Exilio total’, locura y literatura en *Boarding Home* de Guillermo Rosales”. In: *Hispanérica: Revista de literatura*, 130, 2015.

De Palma, Brian. (Dirección). *Scarface*. Guión de Oliver Stone. Universal City: Universal Pictures Home Entertainment, 2009 [año original de lanzamiento, 1983]. DVD.

*Elsmatins*. “30 anys del ‘30 minuts’”. Televisió de Catalunya, 17 oct. 2014. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/30-anys-del-30-minuts/video/5289411/>. Accedido en: 23 jan. 2019.

Escobar, Mariela. “Guillermo Rosales: Por los bordes de los márgenes”. Texto preparado para presentarse en el *Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, 11-14 jun. 2009, Rio de Janeiro. Disponible en: <https://incubadorista.files.wordpress.com/2012/06/ros.pdf>. Accedido en: 04 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. “Tensiones entre biografía y ficción. Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales y Carlos Victoria: personajes de cuentos”. Presentación en la *XXVIII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA)*, Buenos Aires, abril de 2016. Disponible en: [http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Escobar%2C%20Mariela\\_2.pdf](http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Escobar%2C%20Mariela_2.pdf). Accedido en: 17 jan. 2019.

Galvão, Gustavo. (Curaduría). *Clandestina liberdade: os imigrantes no cinema contemporâneo*. São Paulo: Centro Cultura Banco do Brasil, 2007. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20160424140454/http://lavoroproducoes.com.br/arquivos/documentos/3F8C3A263BC0DCBD964B3241340CB0C3.pdf>. Accedido en: 2 fev. 2019. García, Augusto. (Dirección). *A casa dos*

- náufragos*. Adaptación teatral por Augusto Garcia de la novela *La casa de los náufragos (BoardingHome)* de Guillermo Rosales. Contribución artística de Matheus Nachtergaele. Traducción al portugués de Rodrigo Lopes de Barros. Interpretación de Augusto Garcia. Funciones: SESC Palladium, Belo Horizonte, MG, Brasil, 25-27 my. 2018; SESC Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 19 oct. 2018-18 nov. 2018.
- García-Obregón, Omar. “Partículas de azogue: Movilidad y desplazamientos signícos del exilio cubano”. In: *Actas del 53º Congreso Internacional de Americanistas*, Ciudad de México, 19-24 jul. 2009. Disponible en: <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/5841/Garcia-Output%202.pdf?sequence=4>. Accedido en: 15 mar. 2019.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Columbia University Press: 2001.
- González Breijo, Nelson. “Con el director de ‘Balseros’”. In: *Havana Times*, 28 oct. 2014. Disponible en: <https://havanatimesenespanol.org/cultura-cubana/con-el-director-de-balseros-el-documental/>. Accedido en: 27 mar. 2019.
- Henken, Ted. “Balseros in Alabama: Refugee Resettlement Experiences and the Divided Fates of Cuban Rafters in the New South”. In: *Annual Proceedings of the Association for the Study of the Cuban Economy*, 2006. Disponible en: <https://econpapers.repec.org/RePEc:qba:annpro:v:16:y:2006:id:668>. Accedido en: 7 mar. 2019.
- Hernández Busto, Ernesto. *Inventario de saldos: apuntes sobre literatura cubana*. Madrid: Colibrí, 2005.
- LARED21. “La tragedia migratoria cubana vista con lente española en La Habana”. *LARED21*, 13 dec. 2002. Disponible en: <http://www.lr21.com.uy/cultura/100866-la-tragedia-migratoria-cubana-vista-con-lente-espanola-en-la-habana>. Accedido en: 30 mar. 2019.
- Leyva Martínez, Ivette. “Guillermo Rosales o la cólera intelectual”. In: Rosales, Guillermo. *La casa de los náufragos (boarding home)*. Madrid: Siruela, 2003. [publicado también en *Encuentro*, n. 26-27, otoño-inverno 2002-2003.

Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/141eb74dd08eb8a2ff60e6b5b89ee28.pdf>.  
Accedido en: 30 jan. 2019].

Lopes de Barros, Rodrigo. “Nota do tradutor”. In: Programa de la pieza teatral *A casa dos naufragos*. Dirección y adaptación de Augusto Garcia a partir de la novela *La casa de los naufragos (Boarding Home)* de Guillermo Rosales. Contribución artística de Matheus Nachtergaele. Traducción al portugués de Rodrigo Lopes de Barros. Interpretación de Augusto Garcia. Función: SESC Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 19 oct. 2018-18 nov. 2018.

López Gómez-Quiñones, Antonio. “Las relaciones transatlánticas en el documental: Balseros ante el éxodo cubano”. In: *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 17(2), p.53-77, 2004. Disponible en: <http://hdl.handle.net/1811/77533>. Accedido en: 11 mar. 2019.

Lucrecia. *Prohibido*. Madrid: Universal Music Hispania, 1996. CD.

---. *Pronósticos*. Madrid: Universal Music Hispania, 1997a. CD.

---. *Lucrecia en el Jamboree (En Vivo)*. P.a. Rumor, 1997b. Música digital. Disponible en: [https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_mIK9NN36s4uMkJ3-bO0pPVwRjJDChEOHE](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mIK9NN36s4uMkJ3-bO0pPVwRjJDChEOHE). Accedido en: 18 jan. 2019.

---. *Banda sonora de Balseros*. Barcelona: Televisió de Catalunya; Bausan Films, 2002. CD.

---. *Balseros: BSO*. Madrid: Warner Chappell Music Spain S.A., 2003. CD.

---. “Un carro, una casa, una buena mujer”. In: Various Artists, *These Shoes are Made for Music*. P.a. Rumor, 2015. Música digital. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HJ5xnFfExCE>. Accedido en: 18 jan. 2019.

Majfud, Jorge. “Balseros”. 18 jan. 2012. Disponible en: <https://majfud.org/2012/01/18/balseros/>. Accedido en: 11 mar. 2019.

Mirabal, Elizabeth; Velazco, Carlos. *Hablar de Guillermo Rosales*. Miami: Silueta, 2013.

- Miró, Esther; Rosich, Carolina. *Travessia cap als Oscars*. Reportaje emitido por el programa televisivo “30 minuts” presentado y dirigido por Joan Salvat. Barcelona: Televisió de Catalunya, 29 fev. 2004. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/travessia-cap-als-oscars/video/1392819/>. Accedido en: 21 jan. 2019.
- Matute Castro, Arturo. “Dos narrativas de Mariel: muestrario de perdedores y suicidas”. In: *Mitologies Hoy*, 12, 2015, p.83-100. Disponible en: [https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v12-matute/pdf\\_6](https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v12-matute/pdf_6). Accedido en: 2 apr. 2019.
- Nassi, Bruno. “Comentario sobre *La casa de los naufragos*”. Presentación en el seminario *Ruins and Ruinologies*, Boston, Boston University, Department of Romance Studies, 2017a.
- . “Una lectura de *La casa de los naufragos*, de Guillermo Rosales, a través de la teoría de los mitos de Northrop Frye”. Trabajo final para el seminario *Ruins and Ruinologies*, Boston, Boston University, Department of Romance Studies, 2017b.
- Prieto, José Manuel. “Introduction”. In: Rosales, Guillermo. *The halfway house*. Traducción al inglés de Anna Kushner. New York: New Directions, 2009a.
- . “En el asilo”. In: *Penúltimos Días*, 21 my. 2009. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20170714153313/http://www.penultimosdias.com/2009/05/21/en-el-asilo/>. Accedido en: 03 apr. 2019
- Prieto, José Manuel; Marx, Bill. “World Books Interview: Homage to ‘The Halfway House’”. Traducción al inglés de Anna Kushner. In: *Blog de José Manuel Prieto*, 9 abr. 2001. Disponible en: <https://livadia.wordpress.com/2011/04/09/557/>. Accedido en: 03 apr. 2019
- Profissão Repórter. *Cineasta visita Cuba vinte anos após a maior crise migratória da história*. Reportaje emitido por el programa televisivo “Profissão Repórter” presentado y dirigido por Caco Barcellos. Rio de Janeiro: TV Globo, 16 dez. 2014. Disponible en: <http://g1.globo.com/profissao-reporter/edicoes/2014/12/16.html>. Accedido en: 27 mar. 2019.

- Ramsey, Nancy. “Balseros’ a tale of Cuban survivors”. In: *Los Angeles Times*, 28 sep. 2003. Disponible en: <http://articles.latimes.com/2003/sep/28/entertainment/ca-ramsey28>. Accedido en: 12 mar. 2019.
- Reguant, Mar; Abeillé, Constanza. “La tarea del documentalista. Entrevista con Carles Bosch”. In: *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 9, 2014. Disponible en: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/539>. Accedido en: 27 mar. 2019.
- Rojas, Rafael. “Matarse en Cuba”. In: *El País*, 22 Sep. 2005. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2005/09/22/opinion/1127340008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/09/22/opinion/1127340008_850215.html). Accedido en: 17 jan. 2019.
- Roncero Moreno, Fernando; Mancebo Roca, Juan Agustín. “Inmigración, emigración y cine”. Facultad de Humanidades de Albacete, Universidad de Castilla La Mancha, s.f. Disponible en: <https://previa.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/publicaciones/Inmigración,%20emigración%20y%20cine%20bueno.pdf>. Accedido en: 11 mar. 2019.
- Rosales, Guillermo. “Entrevistas: Guillermo Rosales”. In: *Mariel*, p.1-3, 1986.
- . *Boarding Home*. Barcelona: Salvat, 1987.
- . *La casa de los náufragos (boarding home)*. Madrid: Siruela, 2003.
- . *Boarding Home*. Traducción al alemán de Christian Hansen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- . *The halfway house*. Traducción al inglés de Anna Kushner. New York: New Directions, 2009.
- . *La casa deinaufraghi*. Traducción al italiano de Chiara Brovelli. Roma: Fandango Libri, 2011.
- . *A casa dos náufragos*. Traducción al portugués de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- . *Het huis van de drenkelingen*. Traducción al holandés de Arie van der Wal. Amsterdam: Atlas Contact, 2018.

- Rosales, Raúl J. *Narrating Selves: Autobiographical Acts in Contemporary Cuban Diaspora Writing*. Tesis doctoral. Columbia University, New York: 2007.
- Sagastume, Iñaki. (Realización). “Making of”. In: Bosch, Carles; Domènech, Josep Maria. (Dirección). *Balseros*. Guión de Carles Bosch y David Trueba. Barcelona: Bausan Films, 2002. DVD.
- Simal, Monica. *Tres escritores de la “generación del Mariel” y el canon literario cubano: Reinaldo, Arenas, Carlos Victoria y Guillermo Rosales*. Tesis doctoral. Boston University, Boston: 2012. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2144/13120>. Accedido en: 4 feb. 2019.
- . “Narrar a Mariel: Especialización y heterotopías del exilio cubano en la novela *Boarding Home* (1987) de Guillermo Rosales (1946–1993)”. In: *Latin American Research Review*, 53(2), p. 318-329, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.25222/larr.288>. Accedido en: 01 feb. 2019.
- Vallejo Vallejo, Aida. “Protagonistas de lo real: la construcción de personajes en el cine documental”. *Secuencias: revista de historia del cine*, 27, p.72-89, 2008. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10486/3946>. Accedido en: 10 Mar. 2019.
- . “Deshilando el guión de Balseros. La construcción narrativa en el cine documental”. In: *Doc On-line*, 6, p.71-90, 2009. Disponible en: [http://www.doc.ubi.pt/06/artigo\\_aida\\_vallejo.pdf](http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_aida_vallejo.pdf). Accedido en: 15 Mar. 2019.
- Velazco, Carlos. “Si nos llamáramos Guillermo Rosales (una obra frente a la intemperie insular)”. In: *Revista Conexos*, 26 jul. 2015. Disponible en: <https://wp.me/p2sIg8-2fV>. Accedido en: 10 Mar. 2019.
- Victoria, Carlos. “La estrella fugaz”. In: *El resbaloso y otros cuentos*. Miami: Ediciones Universal, 1997.
- . “De Mariel a los balseros: Breve historia de una insatisfacción”. In: *Cuba Encuentro*, 15, p.70-73, 2000. Disponible en: <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/15/15cv70.pdf>. Accedido en: 03apr. 2019.
- West, Alan. *Tropics of History: Cuba Imagined*. London: Bergin & Garvey, 1997.

# *Diários de motocicleta: um diário de imagens cifradas*

Christiane Silveira Batista

Paulo Custódio de Oliveira

Recebido em: 18 de fevereiro de 2019

Aceito em: 4 de maio de 2019

Christiane Silveira Batista é mestra em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), especialista em Língua Espanhola pela Faculdade Internacional Signorelli e graduada em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Atualmente, exerce o cargo de Técnica em Assuntos Educacionais na UFGD, é bolsista formadora em Língua Espanhola no Centro de Formação UFGD - Eixo Línguas Estrangeiras; compõe o Grupo de Estudo InterArtes/UFGD e a comissão organizadora do Seminário de Literatura e Artes Contemporânea (SELAC).  
Contato: [christianebatista@ufgd.edu.br](mailto:christianebatista@ufgd.edu.br)  
Brasil

Paulo Custódio de Oliveira é coordenador do Grupo de Estudo InterArtes e do Laboratório InterArtes de Mídia e Imagem (Liami) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), onde se pesquisa a relação da literatura com outras artes (em especial com o cinema). Pós-doutor pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (Facale) da UFGD.  
Contato: [pensepaulo@gmail.com](mailto:pensepaulo@gmail.com)  
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura comparada; *Diarios de Motocicleta*; Che Guevara; Paratexto.

Resumo: A obra em língua espanhola *Diarios de motocicleta* (2004), de Ernesto Rafael Guevara de la Serna, o Che Guevara, é uma das edições de seu diário de viagem escrito entre 1951 e 1952. Esse material foi revisado e narrativizado por ele tempos depois e esteve em posse de seus familiares por aproximadamente 40 anos até a autorização de sua primeira publicação, intitulada *Notas de Viaje* (1993). Nesta investigação, é apresentada a cronologia das edições até se chegar à última edição ampliada para, por meio da análise comparativa das edições, salientar algumas das alterações editoriais existentes e, assim, refletir sobre como os diferentes paratextos (Genette, 2009) exercem uma grande influência na leitura e interpretação da obra.

KEYWORDS: Comparative literature; *Motorcycle diaries*; Che Guevara; Paratext.

Abstract: The book in Spanish language *Diarios de Motocicleta* (2004) by Ernesto Rafael Guevara de la Serna, Che Guevara, is one of the editions of his travel diary written between 1951 and 1952. This text was later revised and narrativized by him and was in the possession of his relatives for approximately 40 years until the authorization of its first publication, entitled *Notas de Viaje* (1993). In this research, the chronology of the editions is presented until the last one to compare the different editions and to reflect how the different paratexts (Genette, 2009) exert a great influence on the reading and interpretation of the book.

## 1. INTRODUÇÃO

Ao longo de sua vida, Ernesto Rafael Guevara de la Serna demonstrou ser um leitor assíduo, como pode ser visto em diversos registros seus. Ele, mundialmente conhecido como Che Guevara, explicitou publicamente o conhecimento adquirido por meio de leituras nas áreas de filosofia, política, literatura. Esse gosto pelos livros acabou por incentivá-lo a transpor a condição de leitor e a aventurar-se como autor de suas próprias narrativas. Logo, pode-se afirmar que “assim como lê, Guevara também escreve. Ou, melhor, porque lê, escreve” (Piglia, 2006, 106).

Na condição de leitor, seu repertório foi variado. Como autor, era mais adepto da narrativa do *eu*, da escrita de si. Esse tipo de narrativa da memória registra e expõe seu ponto de vista sobre diversos acontecimentos. “Ele escreve sobre si mesmo e sobre o que lê, ou seja, escreve um diário. Um tipo de escrita muito definida, a escrita privada, o registro pessoal da experiência” (Piglia, 2006, 106).

Um de seus diários refere-se à viagem que ele e seu amigo Alberto Granado empreenderam entre 1951 e 1952. Nessa jornada, eles percorreram a América do Sul por, aproximadamente, nove meses, deixando o conforto de suas casas na Argentina para viajar de moto e, posteriormente, a pé e de carona. Assim, eles vivenciaram situações precárias e conheceram lugares com paisagens fascinantes, em contraste com a difícil realidade da grande maioria dos habitantes sul-americanos.

Durante esse trajeto, Ernesto fez anotações sobre o que viu e viveu. Ou como ele assegura, “sua boca narra o que foi contado aos seus

olhos” (Guevara, 2004, 51, tradução nossa). Essas notas foram revistas e narrativizadas por ele após o término da viagem, ato confirmado pelo seguinte trecho:

Ao fazer estas notas de viagem, no calor do meu entusiasmo e escritas com o frescor do que senti, escrevi algumas extravagâncias e, no geral, creio ter estado bastante longe do que um espírito científico poderia aprovar. De todas as maneiras, [...] agora, há mais de um ano daquelas notas [...] prefiro fazer uma síntese do que escrevi antes (Guevara, 2004, 127, tradução nossa).

Esses apontamentos, mesmo revisados, não foram publicados e permaneceram guardados por aproximadamente 40 anos, quando só então seus familiares e o Centro de Estudos Che Guevara autorizaram a publicação. A editoração, que teve início em 1992 – ano de fundação do Centro de Estudos Che Guevara – só foi finalizada no ano seguinte. Nascia, então, o diário impresso sob o título *Notas de viaje* (1993), que foi uma publicação módica feita sob a responsabilidade da editora Ocean Press – selo especializado em textos de revolucionários latino-americanos.

Essa obra constitui uma parte do arquivo pessoal de Che e sua edição esteve a cargo de sua viúva, Aleida March de la Torre, presidente do Centro de Estudos Che Guevara. Esse Centro, localizado em Havana – Cuba, é responsável por manter os arquivos pessoais de Che e autorizar as publicações em que seu nome consta como autor. Trata-se de uma

instituição para estudar e promover seu pensamento, vida e obra. Nada é publicado sob sua autoria sem que haja a autorização dessa organização.

Após essa primeira publicação, o Grupo Editorial Planeta adquiriu os direitos de edição dessa obra em língua espanhola. Logo, por se tratar de uma grande editora, ela difundiu mais extensivamente esse diário sob o título *Mi primer gran viaje* (1994) e sua edição de bolso de 1997, sob o mesmo nome. Houve, também, a distribuição para que outras editoras efetuassem traduções em várias línguas como italiano – *Latinoamericana - Duediari per um viaggio in motocicleta* (1993), inglês – *The motorcycle diaries* (1995) e português – *De moto pela América do Sul* (1995) e *Primeiras viagens* (1996).

Baseada nesses diários publicados anos antes despontou a produção fílmica *Diários de motocicleta* (2004), do diretor brasileiro Walter Salles. Trata-se de uma adaptação cinematográfica que foi enorme sucesso de público e de crítica, tornando as histórias contadas por Che em seu diário conhecidas mundialmente por meio das telas do cinema.

Concomitantemente ao lançamento do filme, surgiu uma nova edição do livro em língua espanhola: *Diarios de motocicleta* (2004). Esse material, sem tradução para a língua portuguesa, contém inúmeras modificações editoriais em relação às primeiras edições do diário no mesmo idioma, como: capa, fotos, prefácio, posfácio, comentários, introdução e anexos. A modificação desses recursos se configura em uma estratégia para captar novos leitores, já que “a transformação das formas através das quais um

texto é proposto autoriza recepções inéditas, portanto, cria novos públicos e novos usos” (Chartier, 2002, 76).

Ao lançar essa edição ampliada, com título igual ao do filme, no mesmo ano de sua divulgação, o propósito pode ter sido variado, mas, tendo em vista que tanto editoras quanto produtoras fílmicas visam ao lucro, pode-se deduzir que um dos propósitos seja esse, já que “o filme se torna uma espécie de marca ou *franchise*, desenhada para gerar não apenas sequências, mas também produtos de consumo subordinados” (Stam, 2006, 30).

Em uma lógica mais utópica e menos lucrativa (afinal Che era contra a ideologia capitalista), pode-se pensar que essa reedição seja para propagar o conhecimento do estilo narrativo de seu autor, perceptível em suas páginas impressas. Ou ainda, que espectadores curiosos por saber mais detalhes da viagem do que aqueles vistos no cinema pudessem ter acesso à narrativa em uma versão mais ampliada. De qualquer forma, a reedição do diário, sob qualquer um dos possíveis propósitos, apresenta alguém pouco conhecido: um jovem Ernesto antes de ter se tornado o revolucionário Che Guevara.

Diante de tantas edições, traduções e até de uma adaptação cinematográfica, um ponto de convergência pode ser notado: em todas elas percebe-se a exaltação de sentimentos como a esperança, a compaixão, a empatia. O Ernesto que se apresenta está conhecendo seus vizinhos sul-americanos e descobrindo a si mesmo como cidadão latino. Ele evolui e amadurece ao longo do percurso. É sua jornada de autodescoberta. É a formação dos ideais que o acompanharão dali em diante.

Essa narrativa, disponível em edições e suportes variados, traz à tona o nome de Che e de sua trajetória, já que “contar a história de uma vida é dar vida a essa história” (Arfuch, 2010, 42). É uma maneira de atualizar quem ele foi e de (re)apresentá-lo ao público do/no século XXI, da forma que o veem ou como querem que ele seja visto.

Mediante o exposto, a obra literária em língua espanhola *Diarios de motocicleta* (2004) é o objeto de reflexão deste texto que propõe a análise de alguns elementos editoriais da obra, não como forma de conseguir respostas objetivas sobre a organização e modificação em suas diferentes edições, mas sim, para que haja a observação sobre o quão importante são esses recursos e como eles demonstram cuidado em sua seleção a fim de que atinjam com êxito a mensagem a ser transmitida por eles: a de um jovem Ernesto sensível e empático.

## 2. PARATEXTUALIDADES

Para verificar certas diferenças entre *Diarios de motocicleta* (2004) e algumas das edições anteriores, é necessário que se estabeleça a nomenclatura a ser utilizada para referir-se a esses elementos: os paratextos. Esse termo, cunhado por Gérard Genette, em 1987, é utilizado para se reportar àquilo “por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (Genette, 2009, 9). Mais explicitamente, os paratextos são compostos por “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata,

orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, [...] que fornecem ao texto um aparato variável” (Genette, 2009, 9-10).

Por meio dessa explanação, extrai-se que em um livro há o texto – conteúdo principal e escrito pelo autor em período anterior à publicação – e há os itens que fazem com que esse texto se torne um livro e esteja apto a ser vendido. Isso é, para que se tenha um material publicável, os paratextos devem estar presentes, visto que, ainda que seja realizada uma produção mais artesanal, um livro contém ao menos um título, uma capa. Pode-se afirmar, também, que eles são variáveis e pensados de acordo com o público-alvo e com os objetivos a serem alcançados pela obra, já que diferentes paratextos geram sensações diversas em distintos tipos de leitores.

Isso posto, olhar detidamente para o paratexto de uma obra é voltar a atenção ao que a maioria vê, mas não apreende, observa e não percebe. São os detalhes que completam e protegem o livro, impondo um modo de usar e uma interpretação adequada ao propósito do autor (Genette, 2009). Ou ao de quem possui os direitos autorais, que, no caso de *Diários de motocicleta* (2004) e de todas as edições disponíveis, é o Centro de Estudos Che Guevara.

Em se tratando de determinar essa maneira de usar, ou seja, de ler uma narrativa, os paratextos fornecem algumas orientações de leitura que podem inclusive alterar a percepção do leitor em relação ao texto propriamente dito. Algumas delas podem ser autorais – como o título dos capítulos ou da própria obra – e outras são editoriais. Estas estão a cargo da editora e obedecem a critérios estéticos, mercadológicos e/ou financeiros. Entre elas

estão a capa (incluída a foto utilizada), a introdução, o prefácio, os anexos, entre outros.

Em *Diarios de motocicleta* (2004), a maioria dos paratextos é editorial, já que a obra é uma publicação póstuma e a seleção de quase todos esses recursos não esteve a cargo do autor, e sim, da editoração. Os elementos editoriais paratextuais presentes nessa obra são: título, subtítulo, capa, lombada, orelha, contracapa, comentários, sumário, introdução, prólogo, prefácio, itinerário, mapa do itinerário, ilustrações, fotos e apêndices (contendo um relato mais detalhado sobre o Peru e uma carta de Che a sua mãe).

Já em relação aos títulos dos capítulos, eles parecem ter sido elaborados pelo próprio Che, podendo, assim, constituir alguns paratextos autorais, que não serão explorados para ceder espaço aos editoriais, pois estes são mais explícitos em seu objetivo: evidenciar uma pessoa quase sem defeitos.

Para ilustrar a relevância da escolha e da utilização de alguns desses recursos paratextuais editoriais, pode-se comparar a edição do diário de bolso, *Mi primer gran viaje* (1997) com a de *Diarios de motocicleta* (2004). Ambas as obras estão em língua espanhola, são da mesma editora, aludem ao mesmo texto escrito por Che e, apenas observando-as superficialmente, percebe-se que são muitas as diferenças entre elas: título, foto da capa, cores, tipo de fonte e tamanho da letra, textura do papel e tamanho do livro.

As alterações dos recursos auxiliares a serviço do texto principal fazem com que, a não ser pelo relato do diário propriamente dito, tenha-se duas obras divergentes publicadas. Uma explicação para essas inúmeras

substituições está relacionada à indústria cultural e à sociedade de consumo, visto que, “as editoras publicam novas edições de obras literárias adaptadas no mesmo período do lançamento da versão cinematográfica, e invariavelmente colocam fotos dos atores ou de cenas do filme na capa” (Hutcheon, 2013,57).

Assim, devido ao lançamento do filme, a obra que antes se chamava *Notas de viaje* (1993) e *Mi primer gran viaje* (1997) passa a ser *Diarios de motocicleta* (2004), nome adotado somente pela edição em língua inglesa de 1995 e que foi empregado pela narrativa fílmica. Pode-se notar, então, uma nítida estratégia de relacionar o filme ao livro e vice-versa, já que as obras fílmica e literária lançadas em 2004 possuem o mesmo título.

Essa alteração, bem como outras, ocorre porque os aspectos paratextuais são responsáveis por despertar o interesse do público por uma obra, adequando-a ao tempo, lugar e situação de comercialização. A imagem que se quer passar de um autor ou de uma obra também pode estar relacionada a essas mudanças. Logo, a atenção editorial com o paratexto pode ser notada em todas as obras literárias e, também, em *Diarios de Motocicleta* (2004).

Os elementos paratextuais selecionados para mostrar a interferência que eles podem proporcionar na leitura da narrativa são o prólogo e o prefácio. Eles constituem termos sinônimos para designar o “texto que precede ou introduz uma obra” (Moisés, 2004, 371) e que serve para apresentá-la ao leitor. Ambos estão dispostos em sequência e são escritos por familiares de Che: sua filha e sua viúva, respectivamente.

Iniciando pelo prólogo, para seguir a ordem de apresentação na obra, o primeiro a se destacar é que nas edições anteriores do diário não havia esse item. Ele é elaborado pela filha de Che, Aleida Guevara March, e é incluído pela primeira vez nessa edição de 2004. Esse texto se caracteriza por ser uma apresentação de Che e de seu diário, em que é inegável a tentativa de passar uma imagem positiva dele, algo já esperado de uma filha que escreve um prólogo na obra de seu falecido pai.

Ao averiguar os treze parágrafos que compõem esse texto, que é apenas um dos anteriores à narrativa principal, percebe-se palavras e expressões de carinho, admiração e respeito. Um dos trechos em que mais se notam a presença desses adjetivos está logo no início, na primeira página, quando ela menciona que seu pai

é capaz de descrever tão graficamente as coisas que faz, e eu não as contaria nunca, mas que ao fazê-lo, demonstra uma vez mais até que ponto um homem pode ser honesto e pouco convencional. Se tiver de ser sincera, devo dizer que ao ler fui me apaixonando pelo homem que meu pai foi (Guevara March, 2004, 9, tradução nossa).

Em poucas linhas nota-se que ela atribui a seu pai qualidades vinculadas à honestidade e originalidade, por ele contar minuciosamente fatos de sua vida, que ela declara que não contaria se estivesse em seu lugar. Também afirma que ao ler o relato foi se apaixonando pelo homem que ele foi. Diante disso, evidencia-se que é um texto muito subjetivo, repleto de vocábulos que remetem à admiração e ao amor de uma filha por seu pai.

Outro fragmento também é relevante na demonstração da relação afetuosa que se pretende transmitir por esse texto. Verbetes relacionados à juventude, aventura e humanidade confirmam o papel do prólogo em indicar essas qualidades e virtudes de Che:

Este jovem aventureiro com ânsia de conhecimentos e uma grande capacidade para nos amar mostra como a realidade bem interpretada pode calar em um ser humano até o ponto de ir transformando sua maneira de pensar. Leiam estas notas, que foram escritas com tanto amor, soltura e sinceridade (Guevara March, 2004, 10-11, tradução nossa).

Consoante sua filha, o diário expõe a realidade das pessoas e dos lugares por onde seu pai passou e que, ao compreendê-la de maneira adequada, permite uma mudança em seu modo de pensar. Ele é retratado como alguém sensível e com anelo em aprender. Alguém sincero e com capacidade de amar seu próximo.

Essa imagem de Che, elaborada por meio do prólogo, também será reforçada pelo próximo paratexto: o prefácio escrito por sua viúva, Aleida March de la Torre. Nele, persiste o uso de palavras vinculadas à aventura, juventude, descobrimento, conhecimento. Também é explicitada a mudança interna de Che, ocorrida durante a viagem.

O leitor também pode comprovar a incrível mudança que se dá em seu interior, à medida que descobre a América Latina e chega ao seu coração desenvolvendo um sentido cada vez mais profundo de uma identidade

latino-americana, convertendo-o em um precursor da nova história da América (March de la Torre, 2004, 13-14, tradução nossa).

As escolhas lexicais desse excerto realçam algumas particularidades, como a questão da identidade latino-americana, apresentando Che como um ser humano com interesse visceral pela América Latina e que, por isso, torna-se um pioneiro da nova história da América. Note-se, porém, que, diferentemente do prólogo, o prefácio utiliza menos palavras afetuosas, ainda que se façam presentes, deixando para o texto da filha o papel de apresentar o amor incondicional por Che.

Nesse prefácio, que está presente em todas as edições em língua espanhola do diário desde sua primeira publicação em 1993, a ênfase dada é na imagem de Che como alguém de extrema relevância para a história da América Latina, o que denota que esse pode ter sido um dos propósitos da publicação desde o início.

Outra característica expressiva desse texto é que, por meio dele, tem-se a primeira afirmação de que Che escreveu anotações durante a viagem e somente depois de seu retorno à Argentina é que houve a revisão e narrativização desse relato, indicando uma preocupação do autor em tornar sua escrita apta à leitura.

Estas experiências foram escritas mais tarde pelo próprio Ernesto como um relato, oferecendo ao leitor um conhecimento mais profundo da vida do Che, especialmente em um momento que pouco se conhecia dele, e revelando detalhes de sua personalidade, de seu passado cultural e de suas habilidades narrativas (March de la Torre, 2004, 13, tradução nossa).

Por esse parágrafo, pode-se verificar que o diário é tratado como um arquivo de uma parte mais desconhecida da vida de Che e que ele contempla aspectos tanto de sua vida pessoal quanto de seu estilo narrativo. Depreende-se também que esse texto não foi produzido a partir de memórias registradas somente durante a viagem e sem posterior leitura, já que há a afirmação de que ele retomou suas notas para transformá-las em narração. Isso também é ratificado pelo próprio Che ao longo do diário.

Tal informação indica que a primeira manipulação desse texto ocorre pelo próprio autor, pressupondo uma exclusão, seleção, correção, e, enfim, uma ponderação por parte dele para definir a imagem a ser transmitida por seu relato em uma estratégia tanto de melhoria da escrita como de sua autorrepresentação.

Em relação à autorrepresentação, trata-se do modo como um autor monta um retrato de si próprio. São escolhas que modificam e interferem na maneira de se perceber a narrativa, pois, na maioria das vezes, o que importa não é tanto o que se conta sobre si, mas como se conta. Para isso, podem ser utilizados os mais variados recursos, segundo o desígnio do autor ou da editoração. Quando esses elementos são usados de acordo com uma técnica de autorrepresentação bem elaborada e executada, eles podem inclusive se sobressair aos fatos. Como afirma Arfuch,

não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes – mas precisamente as *estratégias* – ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa. Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato,

o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu* (Arfuch, 2010, 73, grifo do autor).

Assim, o autor pode tecer sua escrita com base no que acredita ser sua imagem ou de acordo com a imagem que idealiza de si próprio. Ele faz de suas palavras um espelho em que o que se projeta é o seu autorretrato, sua autorrepresentação, da maneira como ele a percebe ou como pretende ser visto. No caso de *Diarios de motocicleta* (2004), essas estratégias de autorrepresentação são escolhas lexicais e estilísticas adotadas pelo autor, ponto que não é o foco deste texto, mas que são ratificadas pelas alterações efetuadas em relação aos elementos paratextuais das diversas edições da obra.

Portanto, os paratextos de *Diarios de motocicleta* (2004) podem ser entendidos como parte de um esquema organizacional feito segundo as técnicas de autorrepresentação de seu autor-narrador e/ou em prol dos objetivos do Centro de Estudos Che Guevara. Eles se caracterizam como recursos textuais capazes de alterar a percepção do leitor em relação às páginas que serão lidas e por serem responsáveis por despertar o interesse do público para essa leitura.

### 3. UM MAPA (DE)CIFRADO

Após verificar algumas características dos paratextos de *Diarios de motocicleta* (2004), mais especificamente do prólogo e do prefácio, não se pode deixar de mencionar a relevância de mais um paratexto: o mapa

do itinerário. Isso porque, dentre os elementos paratextuais, ele é o que demonstra explicitamente uma lacuna nos fatos narrados e desperta a reflexão para uma contradição existente no diário publicado a que se tem acesso.

Para que se entenda como um mapa causa essa indagação, há de se observar que, segundo os relatos do diário, Ernesto e Alberto passaram por Argentina, Chile, Peru, Colômbia e Venezuela, conforme itinerário da viagem presente em todas as edições. Contudo, pelo mapa do itinerário se vê que a viagem não terminou na Venezuela. Esse mapa está presente em todas as edições em língua espanhola, mas não há menção direta ao longo das demais páginas da edição de 2004 sobre a ida de Che a Miami e seu posterior regresso à Argentina. O diário termina com ele em Caracas – Venezuela, partindo e deixando Alberto por lá, pois este resolvera ficar. Ou seja, a não ser pelo mapa, não haveria como saber dessa ida a Miami.

Entretanto, comparando algumas edições encontra-se a explicação do que consta no mapa. Em *Mi primer gran viaje* (1997) é possível encontrar um anexo em que seu pai, Ernesto Guevara Lynch, conta que Che ficou um mês em Miami. O que era para ser apenas uma escala rumo a Buenos Aires tornou-se uma parada de trinta dias por conta de problemas no motor do avião cargueiro no qual ele havia conseguido embarcar de carona em Caracas. Logo, a imagem do mapa do itinerário está correta e houve essa viagem.

Porém, seu pai também não fornece muitos detalhes. Apenas comenta que foram dias difíceis para o filho e relata uma de suas ações quando

finalmente regressou a Buenos Aires: “[Ele] se viu em apuros para poder suportar trinta dias com o exíguo capital de um dólar. Ficou em uma pensão, comprometendo-se a pagá-la quando chegasse a Buenos Aires, coisa que fez” (Lynch apud Guevara, 1997, 215, tradução nossa).

Os dias em Miami são limitados aos comentários que o pai de Che escreve nesse anexo do diário, resumindo trinta dias em três páginas (Lynch apud Guevara, 1997, 215-217). Um relato um tanto superficial de um pai que estava a milhares de quilômetros do filho e conta o que a ele foi dito ou o que ele julgou conveniente expor sobre seu filho. Também há a ênfase na honestidade de Che, ao afirmar que ele efetuou o pagamento de sua hospedagem em Miami quando retornou a Buenos Aires, conforme havia se comprometido.

Verificando outro trecho, seu pai afirma que Ernesto percorria a pé quinze quilômetros quase todos os dias para ir da pensão em que estava até a praia. Ele fazia isso, pois não tinha dinheiro para locomover-se de outra forma e queria conhecer o lugar onde estava. Seu pai ainda ressalta que, apesar das dificuldades, ele “passou muito bem, divertiu-se tudo o que pôde e conheceu os Estados Unidos, ainda que somente uma pequena parte” (Lynch apud Guevara, 1997, 216, tradução nossa).

Por esses excertos, percebe-se que são evidenciadas algumas qualidades de Che como a honestidade, a juventude e a positividade. Contudo, mesmo com o realce dessas características, em *Diários de motocicleta* (2004) esse anexo simplesmente não existe. Somente pelo mapa se identifica essa ida a Miami, após o embarque de avião na Venezuela. O fato de não

haver a menção ao tempo que ele esteve por lá, pode levar o leitor sem conhecimento de outra edição do diário a crer que se tratou apenas de uma escala.

Logo, cotejando as duas edições da mesma editora e do mesmo idioma – *Diários de motocicleta* (2004) e *Mi primer gran viaje* (1997) – nota-se que são muitas as diferenças paratextuais entre elas. Mas, além dessas distinções editoriais perceptíveis entre as obras, outros pontos denotam questionamentos: se Che escreve durante toda a viagem, por que não há nenhum relato dos trinta dias em que ele esteve em Miami? Por que essa menção, escrita por seu pai, foi retirada da versão mais atual? O que o jovem Ernesto teria vivido aí que não possa ou não mereça ser divulgado? Essas questões não conseguirão ser respondidas objetivamente e com fundamentação comprovada. Esse tampouco é o objetivo. Entretanto, é instigante pensar em como é improvável que um viajante que registrou toda a sua viagem não tenha escrito nada durante os trinta dias finais dela, que não estavam no roteiro e foram marcados pelo acaso.

Posto isso, não há como saber o grau de manipulação desses textos e se houve partes incluídas, excluídas ou modificadas. O que se pode afirmar é que foi realizado um planejamento e se teve um cuidado especial com esse material. Sua publicação foi pensada segundo alguns critérios.

Ao fazer essa análise comparativa das edições de um mesmo diário que permaneceu sob a custódia de seus familiares por mais de quatro décadas, faz-se pertinente considerar que em toda sociedade e, por conseguinte, nesse texto de autoria de uma figura pública como Ernesto Che Guevara,

a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm o papel de conjurar seus poderes e perigos, de controlar seu acontecimento aleatório, de esquivar sua pesada e temível materialidade (Foucault, 2007, 238).

Como Foucault afirma, a materialização de um discurso carrega consigo poderes e perigos e, por isso, ocorre uma série de ações na tentativa de prevê-las e controlá-las, já que ao divulgar um discurso como esse diário não há apenas elementos linguísticos reunidos em algumas páginas. O que está presente ali são signos portadores de valores e ideologias.

Essa divulgação, seguramente, foi uma grande responsabilidade para os familiares de Che que resgataram uma parte desconhecida de sua vida, sabendo dos ônus e dos bônus que isso poderia causar. Consoante ao que explica a citação, esse discurso, ao se tornar público, passou por alguns procedimentos na tentativa de controlar as reflexões eternizadas pela materialidade do diário.

Todos esses procedimentos não são passíveis de mensuração, já que os manuscritos não foram divulgados. Mas, ainda que fossem, como saber se uma parte não teria sido omitida? Não há como saber. O que se percebe é que não foi um acontecimento aleatório e que a organização, a seleção e o planejamento estiveram presentes nessa produção.

Desse modo, sem ter as respostas para todas as dúvidas, mas possibilitando a reflexão sobre algumas hipóteses, faz-se necessário concentrar-se no que realmente consta no diário: a maneira como seus familiares o descrevem

no prefácio, no prólogo, nos anexos e nos demais paratextos. Assim, por meio das páginas publicadas às quais se tem acesso, é possível estabelecer como linha interpretativa dessas escolhas paratextuais a construção de um Ernesto Che Guevara repleto de qualidades, no auge de sua juventude e da formação de seus ideais.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com os exemplos apresentados, retirados do prefácio, do prólogo, dos anexos e do mapa do itinerário, pode-se notar a relevância deles para o texto principal, ao entender que eles auxiliam a interpretação e o estudo do diário, fornecendo orientações sobre o modo de ler e ressaltando pontos que, às vezes, podem parecer sutis e até imperceptíveis ao leitor mais distraído. Ademais, induzem a uma leitura mais suavizada da imagem de Che, por terem sido escritos por pessoas que o amam e o enaltecem. Algo um tanto previsível, pois alguém “para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração” (Arfuch, 2010, 55).

Portanto, esse olhar atento aos elementos paratextuais é de grande importância em uma obra, porque remete a uma consideração sobre as razões para se alterar um título, incluir uma foto e, inclusive, modificar totalmente os paratextos editoriais de uma versão em relação à outra, como foi o caso do livro aqui em questão. Ressalte-se, porém, que essa observação dificilmente traz respostas exatas e palpáveis, já que os responsáveis pela edição raramente revelam publicamente seus objetivos.

E, por este estudo contemplar uma obra póstuma, o autor também não pode esclarecer ou confirmar qualquer uma de suas escolhas paratextuais. Logo, “a paratextualidade [...] é uma mina de perguntas sem respostas” (Genette, 2010,16).

Contudo, ainda que não haja uma resposta definitiva para as hipóteses levantadas na escolha de cada paratexto, a reflexão sempre se faz necessária, já que a reedição de uma obra de um personagem como Che, e, mais especificamente, dessa sua obra que permaneceu guardada por tanto tempo, indica que há um cuidado extremo com o que deve ser dito por ela e qual é a mensagem a ser transmitida aos seus possíveis destinatários.

Essa análise de alguns dos elementos paratextuais do diário antecipam ao leitor o que esperar da narrativa que se apresenta nas próximas páginas: um relato de viajantes aventureiros, cheios de compaixão e empatia, em busca de uma identidade latino-americana.

Pode-se depreender também que esses recursos paratextuais não foram pensados por seu autor, pois “autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que outros transformam em objetos impressos” (Chartier, 2002, 71). Entretanto, mesmo que o autor não tenha escrito o livro em seu formato final, tanto os paratextos como a narrativa principal pressupõem uma manipulação e uma organização textual para que Che seja entendido como um indivíduo com atitudes generosas, distintas e heroicas.

Por fim, é essencial compreender que existem códigos verbais e visuais a serem decifrados ao longo da leitura dos materiais literários. Isso é o que ocorre com *Diarios de motocicleta* (2004). Faz-se oportuno, também,

entender que não é possível obter as respostas para todas as indagações, mas que esse texto busca esclarecer alguns pontos, questionar outros e suscitar novos tópicos de observação.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arfuch, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- Chartier, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- Diários de motocicleta*. Direção: Walter Salles. Produção: Edgard Tenenbaum, Michael Nozik e Karen Tenkoff. Intérpretes: Gael García Bernal, Rodrigo de la Serna, Mercedes Morán, Jean Pierre Noher, Facundo Espinosa, Mía Maestro. Roteiro: José Rivera. Estados Unidos e Argentina: Film Four e BD Cine, 2004. DVD (126 min.), son., color.
- Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 15. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- Genette, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- Guevara, Ernesto. *Notas de viaje*. Havana, Cuba: Ocean Press, 1993.
- Guevara, Ernesto. *Mi primer gran viaje. De la Argentina a Venezuela en motocicleta*. Buenos Aires: Planeta Bolsillo, 1997.
- Guevara, Ernesto. *Diarios de motocicleta: notas de un viaje por América Latina*. Buenos Aires: Planeta, 2004.
- Guevara March, Aleida. “Prólogo”. In: Guevara, Ernesto. *Diarios de motocicleta: notas de un viaje por América Latina*. Buenos Aires: Planeta, 2004, 9-11.

- Hutcheon, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechnel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- March de la Torre, Aleida. “Prefácio”. *In: Guevara, Ernesto. Diários de motocicleta: notas de un viaje por América Latina*. Buenos Aires: Planeta, 2004, 13-14.
- Moisés, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- Piglia, Ricardo. “Ernesto Guevara, rastros de leitura”. *In: Piglia, Ricardo. O último leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 2006, 98-131.
- Stam, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. *In: Revista Ilha do Desterro*, 51, 2006, 19-53.

# RESENHAS DO DOSSIÊ

*La hoja de mar (:)  
efecto archipiélago I.*

Juan Carlos

Quintero

Herencia. Leiden:

Almenara,

2016, 420 p.

Chayenne Orru Mubarack

Recebido em: 15 de março de 2019

Aceito em: 6 de maio de 2019

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo. Também colabora com o selo editorial Malha Fina Cartonera e faz parte do “Coletivo de Literatura LGBT Reinaldo Arenas”.

Contato: [chayenne.mubarack@usp.br](mailto:chayenne.mubarack@usp.br)

Brasil

“las islas son mundos aparentes. / cortadas en el mar / transcurren  
en su soledad de tierras sin raíz. / en el silencio del agua una  
mancha/ de haber anclado solo aquella vez/ y poner los despojos de  
la tempestad y las ráfagas/ sobre las olas”

*las islas*, Reina María Rodríguez

Fenda, brecha, vazio. Essas são três palavras utilizadas por Juan Carlos Quintero Herencia em seu livro *La hoja de mar (:)* *Efecto archipiélago I* ao explicar o que busca nas análises ali desenvolvidas. Debruçar-se para pensar o Caribe enquanto objeto teórico não é algo sem implicações iniciais. Ao adentrarmos essa área do conhecimento, é natural deparar-se com teorias fundadoras e textos canônicos de leitura obrigatória. Grande parte deles dedica-se a refletir a respeito das implicações geográficas de existir enquanto ilha, os efeitos desse *aislamiento*, do isolamento se pensado em relação ao continente. Não obstante, o que deixamos de lado ao desconsiderarmos o mar? O que poderíamos deprender se levássemos em consideração o efeito das águas sobre as ilhas?

A fixação pela busca de uma identidade, de uma nacionalidade, ou qualquer fantasia discursiva que tente preencher o vazio ocupado pelas águas ao redor da ilha acarreta o desenvolvimento de uma crença que dita que o sentido de um arquipélago não existe em si mesmo e só pode ser encontrado se o mantivermos em constante relação com o continente. Terra, telúrico, solo, pequenez. Quintero Herencia aponta seu livro em outra direção. E se colocássemos nosso foco sobre o mar? E se, em vez de

olharmos apenas o mar como aquilo que isola uma ilha geograficamente ou que sufoca um pequeno pedaço de terra, conseguíssemos perceber que uma ilha é, na mesma medida, algo que surge em uma fenda marítima, em uma brecha aberta pelas águas? As implicações desta mudança de perspectiva são muitas, posto que não pensaríamos mais no que significaria estar num pedaço de terra limitado, mas ser um corpo que sente os efeitos de estar nessa brecha de mar.

*El mar es lo que (se) siente. La mar se lleva en el cuerpo.* Esse corpo que sofre os efeitos do mar é rastreado pelo autor ao longo de seu ensaio-poema. Durante muito tempo os corpos – ou sensórios – caribenhos foram afetados por discursos ou por uma divisão dosensível – em termos de Jacques Rancière – que insistiam em encaixá-los em uma teoria caribenha telúrica, disposta a definir termo a termo no que implica o “insular”. Em seu livro, Quintero Herencia propõe a subjetivação desses corpos e a reorganização do sensível. Para isso, persegue o que seria comum entre eles e poderia uni-los, de forma a questionar a ordem policial vigente, a qual mantém as imagens sobre o Caribe operando como tal. O comum não estaria na *República o Confederación Antillana de Todos Nosotros los Sabrosos*, ou seja, não existe uma semelhança entre as ilhas do Caribe como se tenta provar incessantemente em muitos textos dedicados ao tema. É inegável que danos profundos foram comuns, tais como a colonização, a escravidão, a imposição de uma cultura hegemônica. Isto, entretanto, não implica no dever de se autorreferenciar a tais episódios constantemente. O que uniria

os corpos que sentem o mar e o levam consigo seria o rompimento, a rachadura, a fenda marítima.

Baseando-se na experiência sensorial dos sujeitos que sentem os efeitos do mar, vislumbra-se o arquipélago, metáfora que os (re)une e representa justamente o modo em que os corpos sentem os efeitos do mar sobre a terra. O efeito arquipélago é essa experiência, a qual possibilita a linguagem. Isso posto, uma política arquipelágica implicaria no questionamento dos sentidos atribuídos à paisagem caribenha, posto que os discursos produzidos a seu respeito já são uma maneira de interpretá-lo e, justamente por isso, são passíveis de questionamentos. A subjetivação dos corpos sob o efeito arquipélago não implica em assumir uma identidade, mas expor as falhas desses discursos na ordem do sensível em vigor. Rompe-se, portanto, com o binômio ilha *versus* continente, porque o arquipélago é a consequência do efeito da água em cada um dos corpos que sente, independentemente da questão geográfica.

Ao longo dos capítulos, os questionamentos se materializam quando o autor submete alguns textos a essa perspectiva arquipelágica, isto é, traz para a superfície os efeitos das águas neles. Distintos textos são analisados, como *La isla que se repite*, de Antonio Benítez Rojo, *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*, de Antonio S. Pedreira, *Los factores humanos de la cubanidad*, de Fernando Ortiz, *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, escrito por José Lezama Lima. Somado a isso, também são tomadas em conta as poéticas de diversos autores, como o próprio José Lezama Lima, o livro de poemas *El mar y tú. Otros poemas*, de Julia de Burgos, a obra

de Luis Palés Matos e, como não poderia deixar de ser, a obra do cubano Virgilio Piñera.

O olhar e a perspectiva aquáticas de Quintero Herencia buscam encontrar o ponto em que tais textos derrapam em uma teoria mítica sobre o Caribe em si, ou em uma definição sobre o que significa o insularismo, além de imagens que tentem sintetizar a experiência da ilha. Em todos eles, o autor encontra essa brecha marítima, a fenda em que as ondas penetram o texto, onde as águas salgadas insistem em molhá-lo, mostrando-nos o quanto o arquipélago se faz presente nessas sensorialidades.

Antología de  
poesía cubana  
orientalista. Idalia  
Morejón Arnaiz y  
Pacelli Dias Alves  
de Souza (Org).  
São Paulo: Malha  
Cartonera, 2018,  
88 p.

Yoandy Cabrera Ortega

Recebido em: 23 de março de 2019

Aceito em: 13 de julho de 2019

Yoandy Cabrera es Doctor en Estudios Hispánicos por Texas A&M University y Máster en Filología Clásica por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesor de Hispánicas y Clásicas en Rockford University. Además, es autor de *Adán en el estanque* (poesía, 2013) y coautor de *Ballet clásico y tradición grecolatina en Cuba* (ensayo, 2019).

Contacto:yoandyc@gmail.com  
Estados Unidos

El volumen, *Antología de poesía cubana orientalista*, con selección de Idalia Morejón Arnaiz y Pacelli Dias Alves de Sousa ha sido publicado por la editorial Malha Fina Cartonera en 2018 y es el primero de su tipo que recoge los diversos modos en que la poesía cubana ha representado lo oriental desde el siglo XIX hasta el presente, a lo largo de más de cien años. Son dieciocho autores antologados, en una muestra que va desde José Martí, nacido en 1853, hasta Carlos Alberto Aguilera, nacido en 1970. Al mismo tiempo, recoge autores que viven tanto dentro como fuera de la isla. Lo primero que llama la atención al repasar el índice de la antología es que muchos de los mejores poetas de la tradición cubana de todos los tiempos (como Martí, Julián del Casal, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Néstor Díaz de Villegas y Juan Carlos Flores) han intentado abordar lo oriental en algún momento de sus obras líricas. Se trata, además, de una edición bilingüe español/portugués que cuenta con más de una decena de traductores entre los que se encuentran los antologadores.

Pacelli Dias Alves de Sousa firma las palabras del prólogo. En sus cuatro páginas muy bien concentradas, el autor parte de las generalidades del estudio del orientalismo en Occidente para terminar presentando las particularidades del muestrario cubano propuesto. De ese modo, hace especial referencia a las ideas de Edward Said en su libro *Orientalismo* de 1978 y cierra haciendo una presentación resumida de las características del tema en la poesía cubana.

La relación entre lo que hasta hoy llamamos “mundo occidental” y el espacio conocido como “Oriente” ha tenido, a lo largo de la historia,

momentos de fusión y tensiones que a veces, incluso, se dan de forma simultánea. Para ello baste mencionar como ejemplos puntuales la relación de los griegos con el orientalismo (tanto en su arte como en los cultos religiosos), la expulsión de los árabes de la península ibérica a finales del siglo XV y la presencia china en Cuba desde mediados del siglo XIX.

De cada uno de los autores se recoge un poema dentro de la antología, por lo que la selección consta de dieciocho textos poéticos de diversa extensión. El sujeto lírico de Martí habla a un “tú” moro con el que se identifica y en el que se refleja de modo cercano y familiar a partir de la soledad compartida. A diferencia de la pretendida sencillez de Martí en su texto, Casal se regodea en la descripción, el colorido, la brillantez y los detalles, de modo tal que el baile de Salomé se funde con la plasticidad imperante en su soneto. Con Regino Pedroso comienzan los autores del siglo XX dentro de la selección. De su singularísimo poemario *El ciruelo de Yuan Pei Fu* se toma un texto que relea el concepto de lo épico y heroico a partir de la tradición zen del diálogo entre el maestro y el discípulo. Nicolás Guillén parte de la infancia, lo familiar y un jarrón de porcelana para acercarse cada vez más al descubrimiento de lo natural y expansivo en la cultura asiática. Lezama, por su parte, describe detalladamente en versos un grabado de Alquimia chino.

Piñera, en su poema largo, “Treno por la muerte del príncipe Fuminaro Konoye”, conjuga el diálogo personal de Martí con el preciosismo y el detalle de las descripciones de Casal y Lezama; es decir, consigue que acción y plasticidad se entremezclen. Piñera hace surgir el disparate por

medio de la fusión de la figura humana con el objeto, de lo natural con el artificio: el príncipe es una caja o un telón de boca o un sable, de ahí que se considere un disparate juzgarlo como asesino de guerra teniendo forma de caja o telón o sable. Piñera consigue, dentro de esta tradición de lo oriental que puede leerse a lo largo de la cultura cubana, que el fuego en tanto amenaza (en Guillén y Lezama) se una a lo tremebundo y violento (presente en Guillén y Pedroso) sin descuidar el preciosismo artificioso casaliano ni la cercanía cotidiana (con paseo a caballo incluido) que tiene el texto de Martí. Piñera, además, hace coincidir lo poético, lo dramático y lo político, una postura que anuncia el texto de Carlos A. Aguilera que cierra la colección. El poema del autor de *Aire frío* es una puesta en escena y también un juicio al príncipe. El texto piñeriano constituye una irónica parodia poética y teatral de la explosión en Hiroshima y Nagasaki en que la plasticidad oriental y su esencia humana se expanden por el mapa americano en forma de caja o telón o sable, de modo que se vuelve proteica y escurridiza para las instancias legislativas.

Lorenzo García Vega aborda y recrea el haiku dentro de su prosa poética, de ahí que estemos en presencia de un discurso metapoético en que el poema está dentro del poema, en que el poema explica la poesía desde sí misma. Dicho recurso aparece, como se verá, también en Aguilera. García Vega hace énfasis (dentro y fuera del haiku) en la frecuente búsqueda (dentro de este tipo de composición) de capturar el momento que no pretende otra trascendencia que él mismo, sin perseguir más misterio o *logos* que el instante en sí. Sobre el haiku como composición se podría hacer un

amplísimo estudio en la literatura cubana hasta llegar a los últimos años durante los que ha existido un espacio virtual titulado *Vislumbres del haikú en Cuba* coordinado por el pintor, poeta y profesor Jorge Braulio Rodríguez Quintana. En este y otros blogs se promocionan talleres, ediciones, eventos y cursos sobre haiku en la isla, además de que se publican traducciones de autores clásicos del haiku, así como composiciones de autores cubanos. Ernesto Hernández Busto (cuyos *Diario de Kioto* y *Jardín de grava* evidencian su experiencia personal y su amplio interés en la cultura asiática), Rafael Álvarez Rosales con su poemario *Hábitat* (Premio Calendario 2010) y Yordan Rey son escritores que también han cultivado este tipo de poesía en el ámbito cultural cubano.

En “Japonerie” José Kozer hace más expreso el elemento erótico en la escena que describe y lo fusiona con la plasticidad y el detalle que ya se encuentran en Casal. Su poema consigue llevar al discurso el aire performático de ciertos lienzos orientales que va de lo íntimo y doméstico a lo público y escénico. Severo Sarduy en su soneto continúa la idea de García Vega sobre la no trascendencia por medio de las “Palabras del Buda en Sarnath”. Octavio Armand entrelaza lo anterior con lo irreversible y hace del bonsái una fusión entre devenir y exilio. Refleja la continua fragmentación a través de versos breves, entrecortados, la mayoría de entre una y tres palabras. Raúl Hernández Novás, en la búsqueda de absolución del yo, se detiene, sin embargo, en el momento angustioso previo de prodigar la muerte y congela la escena de los dos guerreros, uno frente al otro, inmovilizados para siempre justo antes del instante del golpe mortal.

En “Cositas chinas” de Reina María Rodríguez caemos, de golpe (dentro de la selección), en medio del Barrio Chino de la Habana. A diferencia de la mayoría de los demás autores antologados, cuya conexión entre lo oriental y el espacio contemporáneo se da a través de la analogía o la referencia leve, el sujeto de Reina María se ubica del otro lado, llega a lo oriental desde el presente y lo personal, desde la vivencia más tangible y cotidiana, desde las formas de lo habitual y lo doméstico. El yo poético busca en los restos de comida china y en la pomada que se unta para el dolor un modo de alejar –aunque sea a través de la metáfora de lo lejano y desconocido– el dolor diario, la miseria circundante. Lo oriental se vuelve entonces un poco de mentol en cajita que disimule la maldita circunstancia.

Néstor Díaz de Villegas evidencia el tránsito desde la plasticidad y el preciosismo casaliano hacia la descripción cinematográfica (con destellos plateados incluidos), esa que se deja entrever ya en los versos de Kozér. A partir de la filmografía de Apichatpong Weerasethakul, Díaz de Villegas hace expreso el homoerotismo que se lee en la obra de Casal. Juan Carlos Flores en “Nocturno con fondo lunar” hace coincidir la descripción de corte orientalista con su estilo repetitivo y cíclico. Omar Pérez preludia una escritura abstracta (más evidente en Carlos Alberto Aguilera y en Pedro Marqués de Armas pero visible también en el cierre de su texto) que va de lo cotidiano a la búsqueda de la anulación del pensamiento y de la realización a través del no-pensar. Ese no-pensar buscado por Hernández Novás y Omar Pérez tiene su extensión en el *vacío* al que alude Rolando Sánchez Mejías en “Jardín zen de Kyoto”. En ese texto, Sánchez Mejías juega con la

división espacial que permite oposiciones como ardor/ausencia-de-ardor y ruina/vacío. Pero lo más llamativo es que, a pesar de las claras limitaciones y fronteras entre el jardín y el mundo, la “helada costumbre / en el jardín / y en el ojo que observa” puede ser el vacío o también “la ciega intimidad / con que cada cosa responde / a su llamado de muerte” (71).

En “Pequeña China” Marqués de Armas empuja la relación entre artificio y naturaleza a un nivel de abstracción mayor, en el que lo cotidiano se conjuga con lo críptico, y la plasticidad (visible en muchos de los demás autores) se funde con lo sintáctico. El espacio se hace lenguaje y la ciudad con su descripción cabe en los rollos del Maestro Ka’. El autor aprovecha la frecuente convivencia de escritura e imagen en los grabados orientales para presentar, por ejemplo, “un sol / sobre los ideogramas” (76). Su tendencia a la segmentación en medio de la descripción continua lleva a pensar que “no hay firmeza / en lo que pisamos”, de ahí que “en inarmónicas partes / rodamos” (76). Ideas relacionadas ya se han visto dentro de la selección a través de Sánchez Mejías y Armand.

Carlos A. Aguilera en “Mao” entremezcla lo coloquial con neologismos. En su poema reaparece la tendencia a la fragmentación vista en Armand y Marqués de Armas y, además, juega con cierta circularidad sintáctica que aparece también Flores. Pero Aguilera, desde la primera línea y a diferencia de los mencionados, es irónico y satírico. Si las japonerías de Casal suelen ser vistas como modos de evasión ante una sociedad decimonónica que lo asfixiaba, Aguilera toma la figura de Mao para enfrentar de forma directa desde lo poético lo político –algo que ya habíamos visto con Piñera–. En

el verso, el uso de la itálica, el juego de palabras, la repetición y demás elementos retóricos llegan a tener carácter deíctico para señalar “a la mao *demokratik* en su intento (casi totalitario) de / no pensar a ese / gorrión / *vientreamarillo*” (80). La pomada china en cajita que es el remedio posible en Reina María, en Aguilera se vuelve forma del extremismo y la intolerancia políticos. A partir de la parodia al lenguaje de la economía política del socialismo Aguilera llega a un nivel mayor de lo abstracto donde el verso se vuelve conceptualización, donde el concepto persigue también encarnar la denuncia de la exclusión y la violencia. El autor parte de lo cotidiano hasta llevar lo tropológico a convertirse en ironía desde lo metalingüístico. Su poema enriquece la selección al mostrar el lado cruel y despiadado del poder dictatorial que juega a su antojo con los ideales humanistas.

Junto a otras selecciones de los últimos años, como *Todo parecía* de Jesús J. Barquet y Virgilio López Lemus, que recoge textos de tema homoafectivo, o a *La isla en su tinta* de Francisco Morán y *Árbol en la cumbre* de Roberto Manzano y Teresa Fornaris, que ordenan los textos poéticos de acuerdo a diversas temáticas; *Antología de poesía cubana orientalista* con selección de Idalia Morejón Arnaiz y Pacelli Dias Alves de Sousa propone una mirada a la recepción de lo oriental en la poesía cubana, desde José Martí hasta autores del cambio de siglo XX-XXI. De este modo, a través del tópico de lo oriental, se accede a buenos ejemplos de muchas de las obsesiones del pensamiento poético insular desde el siglo XIX: el interés por el lenguaje, la búsqueda de la belleza, la visualidad y plasticidad, lo político, lo cotidiano, lo (homo) erótico, el disparate, la parodia, el misterio, la violencia. Al mismo

tiempo, esta antología temática permite que el lector se asome a muchos de los mejores autores de movimientos, períodos, grupos y generaciones fundamentales en Latinoamérica y Cuba durante los últimos cien años, como son el modernismo, las vanguardias, el Grupo Orígenes, el exilio, la generación de los 80 y el grupo Diáspora(s). Una lectura continua permite ver las formas en que cada momento, corriente o autor cubano ha leído y adaptado lo oriental desde sus cardinales, su cosmovisión y dentro de su poética. Por tanto, da gusto leerla porque nos acerca a un tema universal y milenario, permite constatar la percepción e intersección de lo oriental y lo cubano en autores de la isla y ofrece un panorama plural de voces representativas de diversos movimientos y momentos de la historia cultural cubana.

*Una suave, tierna  
línea de montañas  
azules. Nicolás  
Guillén y Haití.*  
Emilio Jorge  
Rodríguez. La  
Habana, Cuba:  
Fondo Editorial  
Casa de las  
Américas, 2017,  
362 p.

Pacelli Dias Alves de Sousa

Recebido em: 12 de fevereiro de 2019

Aceito em: 20 de fevereiro de 2019

Mestrando em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana na Universidade de São Paulo (USP). É parte do grupo de pesquisa Canibal: Grupo de Antropologia do Caribe e da América Hispânica. Dedicar-se aos seguintes temas: literatura cubana, literatura e homossexualidade, revistas culturais e exílio. Atualmente desenvolve pesquisa sobre a Geração Mariel e a Mariel Revista de Literatura y Arte.

Contato: pacelli.sousa@usp.br

Brasil

Às 18h do dia 4 de setembro de 1942, o poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989) desembarcou no Haiti pela primeira vez para uma viagem que duraria até o dia 30 de outubro do mesmo ano. Em ambos os momentos, de chegada e de partida, o escritor esteve acompanhado da intelectualidade haitiana do período, que se sentia ansiosa não só por conhecê-lo, mas também pelas repercussões sociais e culturais consequentes de sua estadia. Naquela altura, Guillén já havia publicado livros de grande repercussão, como *Sóngoro Cosongo: poemas mulatos* (1931), *West Indies Ltd.* (1934) e *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), e era conhecido como o poeta que havia modificado a camada fônica da poesia em língua espanhola a partir da incorporação vanguardista das marcas de oralidade da fala da população afrocubana, no que traziam de rastros de línguas e culturas africanas, por sua vez aclimatadas ao solo tropical da ilha e às influências da colonização espanhola. Ademais, era conhecido por sua militância pela incorporação dos negros à vida civil, ligada ao seu mercado histórico com o comunismo, que culminou no ingresso ao Partido Comunista em 1937.

O último livro do crítico literário Emilio Jorge Rodríguez, *Una suave, tierna línea de montañas azules. Nicolás Guillén y Haití* (Casa de Las Américas, 2017), aventura-se na tarefa de destrinchar os vários caminhos para a compreensão da viagem no imaginário caribenho, a tal ponto que mais do que um diário de viagem escrito em terceira pessoa, o ensaio parece tratar da presença do imaginário haitiano na literatura cubana, assim como do imaginário cubano na literatura do Haiti, do século XIX até 1957, ano em que François Duvalier assume a presidência do Haiti, e

pouco antes da Revolução Cubana e da entrada ao poder de Fidel Castro, eventos que influenciaram completamente os anos seguintes. Desse modo, trata-se não só de um livro sobre Guillén, já por si um mérito na medida em que traz uma visão distinta à crítica conhecida do poeta, centrada ora nos traços vanguardistas ora em suas escritas da “mulatez”, mas também de um livro sobre as relações literárias e sociais entre os países. Para isso, está dividido em quatro capítulos, “Convergencias de dos historias” e “El diálogo horizontal”, dedicados a desenhar o panorama dos diálogos entre Cuba e Haiti, “Nicolás Guillén – la visita memorable”, em que se descreve e analisa os dias de viagem do poeta cubano e, por fim, “Amistades electivas y proyectos culturales”, em que o autor se debruça com mais detalhamento sobre os projetos estabelecidos entre os intelectuais envolvidos na cooperação, bem como a repercussão próxima da viagem.

Para Rodríguez, os contatos entre Haiti e Cuba remontam aos tempos coloniais e foram intensificados e mais visibilizados a partir do século XVIII. No Haiti, trata-se do período em que irrompem as revoltas dos escravizados que alcançaram primeiramente à abolição da escravidão em 1754 e, posteriormente, à Revolução de 1804, que levou o país a se tornar o primeiro independente nas Américas. Por outro lado, é o período em que aumenta a migração em direção ao Oriente cubano, que seria intensa durante o século XIX, um século que para os haitianos foi de instabilidade política. A migração foi composta de amos, (ex) escravos, famílias inteiras e, nesse entremeio, de pessoas que buscavam propagar as ideias emancipadoras da Revolução em Cuba, país que manteve, ao cabo, um regime escravista

oficialmente até 1886. O aumento dos contatos entre os dois povos parece ter levado à ampliação da presença do Haiti nos enunciados produzidos em Cuba, contudo, desde sua entrada no discurso, o imaginário haitiano era depreciado, sendo lido no período ora como “afrancesamento” das letras ora como temor, algo do qual se devia ter receio.

O “medo ao Haiti” será base discursiva de vários enunciados do período, tanto literários – como é o caso de Aponte, de Calcagno, e suas cenas de conspirações por meio do vodu, ou de *Sab*, da escritora abolicionista Gertrudis Gómez de Avellaneda – quanto políticos, caso dos discursos de Félix Varela a favor da abolição da escravidão. Nesse campo, a exceção foi José Martí, leitor cuidadoso do importante *De l'égalité des races humaines*, do antropólogo haitiano Anténor Firmin, obra que, inclusive, foi encontrada entre seus bens quando da morte do herói cubano. Isso posto, o medo às ideias libertárias do Haiti seguiu até o século XX: Rodríguez aponta como o antecedente haitiano foi referência quase obrigatória nos conflitos raciais que aconteceram no período republicano, especialmente aqueles envolvendo o Partido Independiente de Color (PIC), primeira agrupação política formada por negros em Cuba, com vistas a reivindicar pautas que favorecessem a inserção na vida civil dos afrocubanos no pós-abolição. O partido durou de 1908 a 1912 e desapareceu depois de um massacre a todos os seus membros, promovido pelo governo de José Miguel Gómez. O evento, com todo o debate ideológico envolvido, marcou a vida e o pensamento de Nicolás Guillén.

Ter em mente o histórico de Guillén não é tarefa de menor importância para compreender a relevância da estadia haitiana para a historiografia literária das Antilhas, já que não se tratou de uma viagem turística, mas da tentativa de implementação de uma relação mais profunda entre os países, tanto política como cultural, que revertesse o imaginário negativo do Haiti. Nesse sentido, sua infância corre paralela não só à fundação e repressão do PIC, como também à intervenção norte-americana na ilha, que gerou, entre outras coisas, grande discriminação aos mambises negros, como eram chamados os homens que haviam lutado pela independência de Cuba. Para além dos próprios textos de Guillén, o período republicano foi marcado por discussões sobre a população afrocubana, sua cultura e espaço dentro da nação: é o caso dos textos de Alejo Carpentier, Fernando Ortiz e Lydia Cabrera publicados em distintos veículos midiáticos, entre eles a *Revista de Avance*, periódico de vanguarda editado entre 1927 e 1930, e, no caso do primeiro autor, foram especialmente importantes os textos escritos para o periódico *El Nacional*, na Venezuela. Rodríguez menciona ainda a importância da obra (bem como a crítica) de Wifredo Lam, e, com ênfase, a relevância do periódico *Átomo*, editado por Pedro Deschamps Chapeaux, porta-voz da luta dos afrodescendentes contra o racismo.

Para o debate sobre o imaginário haitiano durante a República, faz-se importante trazer um contemporâneo de Guillén: Alejo Carpentier. Inclusive, vale notar que se é conhecido o apreço de Carpentier pela história e cultura da ilha de Toussaint L'Ouverture, que o levou a uma viagem para conhecê-la em 1943, Rodríguez aponta que o primeiro agente cultural

que chegou ao Haiti não foi Carpentier, senão Guillén, um ano antes. De todo modo, especialmente em sua produção jornalística, Carpentier vinha publicando artigos de opinião e resenhas sobre arte e literatura no Caribe francês desde o começo do século XX, com uma série de textos publicados em jornais haitianos. O interesse o levaria à escrita de *El reino de este mundo* (1949), ambientado na ilha, e a mencionar a importância de incluir o romance haitiano no panorama da escrita na América Latina, em “Miremos hacia Haití” (1951).

Guillén, por sua vez, é levado ao Haiti como representante da Frente Antifascista de Cuba e da Sociedad Colombista Panamericana para debater os caminhos da luta antifascista, pela pesquisa pessoal pela cultura popular do país e, especialmente, para dialogar sobre a luta antirracista. Nessa perspectiva, deve-se ter em consideração a discussão sobre o racismo e a cultura afrocubana no período, na medida em que a viagem de Guillén simbolizou também um confronto entre distintas construções da racialidade: de um lado apareciam termos como “color cubano”, “mestizaje” e “unión nacional”, de outro falava-se em “negritud” e “África”. Entre o pensamento anterior e a experiência da viagem, estariam face a face a ideologia da cor cubana como união identitária e o modo de luta contra a segregação do negro e, por outro lado, o conflito social entre os negros de pele escura e os mulatos, “que venían a hacer el papel de los blancos”, segundo os termos do escritor. De fato, um dos méritos do livro de Rodríguez é o levantamento que faz dos textos de Guillén sobre o pensamento negro desenvolvido no Haiti, tendo como contraponto as impressões que teria

durante sua estadia, assim como a defesa de que essa experiência estaria na gênese da fundação da *Gaceta del Caribe*, em 1944.

Deve-se mencionar, contudo, que as diferentes posições não eram estranhas aos intelectuais dos dois países. Guillén era amigo próximo de um dos principais nomes literários da primeira metade do século XX no Haiti, Jacques Roumain. Ambos se conheceram em Paris em 1937, no mesmo período em que Guillén travou contato com os poetas Félix Morisseau-Leroy e Roussan Camille. Roumain, no entanto, tornou-se mais íntimo, já que viveu exilado em Cuba entre 1940 e 1941. Os poetas compartilhavam ideias próximas sobre a luta antirracista: ambos foram influenciados pelas ideias comunistas e defendiam, em seus respectivos países, o fim da perseguição e da discriminação contra as religiões de matriz africana (questão candente no Haiti, onde Roumain foi ativo na luta contra a campanha antissupersticiosa de 1942, que visava o fim do culto vodu na ilha) e a necessidade de analisar a sociedade não só em termos de racialidade, mas também em relação com as condições econômicas das populações.

O momento em que Guillén desembarcou na ilha era de grande debate sobre a negritude e o papel dos mulatos e das ideologias da mestiçagem. O tema havia sido discutido em publicações como *La Revue Indigène*, editada entre 1927 e 1928 por Emile Roumer, e *Les griots*, revista publicada entre 1938 e 1940, defensora da *Negritud* e editada pelo futuro presidente François Duvalier e por Lorimer Denis, na qual o etnólogo Kléber Georges-Jacob chegou a defender a teoria da inferioridade dos “híbridos”.

De modo geral, o período foi fértil em discussões sobre a questão nacional – em grande parte influenciada pela recente ocupação estadunidense no país – que passava pela discussão do racismo e das relações entre negros e mulatos, debate que, segundo Rodríguez, foi fundamental para os três cubanos que viajaram para o Haiti no período: Nicolás Guillén, Alejo Carpentier e Wifredo Lam.

O livro de Emilio Jorge Rodríguez desvela várias relações entre os países: de mútua leitura, de migrações, de circulação de imaginários, de contatos intelectuais e de debate de ideias. Não somente, analisa comparativamente as relações entre as histórias das ilhas. Seu objetivo parece ser o de trazer à luz os vínculos “transcaribenhos” – segundo conceito do autor: as relações horizontais entre as ilhas do Caribe – demonstrando sua importância como perspectiva metodológica para a historiografia literária, em contraponto às leituras eurocêntricas voltadas apenas aos intercâmbios entre as colônias e as metrópoles. Buscar relações dessa natureza tem sido objetivo da pesquisa de Emilio Jorge Rodríguez há alguns anos, e os resultados estão em livros como *Haití y la transcaribeñidad literaria* (2011) e *El Caribe literario. Trazados de convivencia* (2011), além de diversas contribuições em enciclopédias e revistas, entre elas a prestigiosa *Anales del Caribe*, da qual foi editor por 20 anos. Em *Una suave, tierna línea de montañas azules. Nicolás Guillén y Haití*, livro que venceu o Prêmio Casa de las Américas em 2017, ademais de o crítico literário valer-se de distintas fontes de arquivo para construir sua argumentação, utiliza ainda do aparato metodológico da sociologia da cultura para desenhar um panorama que extravasa os textos

em direção à análise do campo intelectual, razão pela qual o leitor estará em contato com uma estrutura de saberes farta e bem articulada que permitirá traçar e compreender com mais detalhamento uma geografia cultural das Antilhas, articulada pelo estudo comparado entre as literaturas de duas de suas ilhas, Cuba e Haiti.

VÁRIA

La Ensoñación  
Feroz de la  
Palabra en Acción:  
*Veinte Años de  
Poesía Argentina  
(1940-1960)* de  
Francisco Urondo

Marina Maggi

Recebido em: 22 de janeiro de 2019

Aceito em: 16 de abril de 2019

Marina Maggi es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Cursa actualmente el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos (FHyA, UNR). Es becaria de CONICET desde 2016. Su lugar de trabajo es el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH). Es Ayudante Auxiliar de la Cátedra de Análisis del texto (Comisión 1) desde 2014. Se desempeña asimismo como Secretaria de Extensión del Centro de Estudios de Literatura Argentina.

Contacto: [marinamaggi1988@gmail.com](mailto:marinamaggi1988@gmail.com)  
Argentina

PALABRAS CLAVE: Poesía argentina; ensayo; Francisco Urondo; historia

Resumen: en 1963, Francisco Urondo publica en la revista Zona de la poesía americana un breve ensayo titulado "Poesía argentina en los últimos años". Cinco años después, al publicar el ensayo completo, el título pasa a ser "Veinte años de poesía argentina 1940-1960". No sólo desaparece aquí la noción de vanguardia, sino que se produce una condensación singular. Los poetas y movimientos nacionales confluyen en una única entidad, general y gentilicia: la poesía argentina. Urondo introduce, a lo largo del ensayo, ciertas premisas que funcionan como señuelos para que el lector se detenga y atisbe el porvenir de una tradición agitada.

KEYWORDS: Argentine poetry; essay; Francisco Urondo; history

Abstract: in 1963, Francisco Urondo publishes in the magazine Zona de la poesía americana a short essay entitled "Argentine Poetry in the recent years". Five years later, when he publishes the complete essay, its title becomes Twenty years of Argentine poetry 1940-1960. Not only it avoids the notion of Vanguard, but also produces a singular condensation. The national poets and movements come together in an unique entity, general and national: Argentine poetry. Urondo introduces, in this essay, certain premises that function as lures so that the reader stops and beholds the future of an agitated tradition.

Para cantar es necesaria la esperanza, según recita un poema que Francisco Urondo le dedica a Juan Gelman y a Juan Carlos Portantiero (2007, 154). Como sucede en otros momentos de su obra poética, esta dedicatoria nos descubre la amistad como entramado que alimenta y da sentido al propio proyecto de escritura. Si la figura del amigo-lector parece ser aún la que se impone cuando se piensa a la poesía del sesenta y su voluntad de dirigirse al hombre común —la amistad encarnaría esa síntesis perfecta entre poeta y pueblo—, en ella encontramos también la fortaleza y la vigencia del poema como don, como ofrecimiento de sí a otro ser con quien se sueña y se escribe en comunión de sentidos. Urondo vislumbra un país en su escritura, en su afán de renovar la fe en la historia común de los hombres. Ese país no puede ser creado ni destruido: sólo existe en la medida en que se le designe un destino, una dialéctica que desamarre la sombra de la luz y permita atisbar algo del orden de lo nuevo, algún designio asible, imaginable. Tal vez la mejor forma de dar fe de un destino sea contar una historia. La voluntad de interpretar y comunicar los signos de la historia y de la identidad argentina a partir y a través de la poesía, le imprime al género cierto protagonismo humilde. La legitimidad y la vigencia de toda obra poética implican, para el autor, que ésta conjugue la especificidad del trabajo con la palabra con el imperativo ético de modificar la realidad inmediata en la que ésta se inserta. Todo anhelo de cambio se manifiesta en la voz que gana el aire (la página) y se propaga (se imprime para todos).

A mediados de los sesenta, Urondo comienza a participar en la edición de la revista *Zona de la poesía americana*. Ésta publica cuatro números en

Buenos Aires entre 1963 y 1964. Su grupo fundador está integrado además por Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Cascabellas, Noé Jitrik, César Fernández Moreno y Alberto Vanasco. Las intervenciones de esta publicación en el ámbito poético nacional se orientan, por un lado, hacia el análisis de un estado actual de la poesía argentina a partir del señalamiento de sus tendencias predominantes y, por otro, hacia la elaboración programática de una poesía coloquial. Según Mariela Blanco (2007), *Zona* funciona a modo de bisagra entre las poéticas vanguardistas del cincuenta y las del sesenta. Este emplazamiento implica, entonces, determinados puntos en común con *Poesía Buenos Aires* que son sometidos a reelaboración por parte de *Zona*. Para comenzar, existe una conexión entre ambas revistas ya desde la composición de sus comités editoriales, dado que comparten dos integrantes: Francisco Urondo y Edgar Bayley. En lo que respecta al quehacer poético, es posible conectar y contrastar estas publicaciones a partir de ciertos postulados. Ambas otorgan privilegio a la premisa que Blanco denomina “imperativo de comunicabilidad” (162). Ahora bien, aquello que diferencia ambas posturas es el énfasis que *Zona* coloca sobre el segundo término, mientras que *Poesía Buenos Aires* mantiene aún una idea del poeta como “mediador entre lo humano y lo trascendente” (162). En tanto que para esta última la palabra clave es “humanidad”, para la primera el acento se desplaza a “hombre” (167). Según Elisa Calabrese (2008), *Poesía Buenos Aires* impulsa un trascendentalismo poético (heredero de un modelo extranjero, el simbolismo francés), caracterizado por interrogar los límites entre filosofía y poesía, por centrarse en las relaciones entre

el sujeto lírico y la palabra y por sostener un distanciamiento entre el discurso poético y el contexto extra-estético. Dicho trascendentalismo es impugnado por el grupo de *Zona*, que intenta conectar de forma directa poesía y realidad. En una entrevista realizada por Jorge Fondebrider a César Fernández Moreno entre 1984 y 1985, el poeta desarrolla su punto de vista acerca de esta iniciativa:

En el año cincuenta, precisamente, empieza a aparecer *Poesía Buenos Aires*. Esta revista aporta muchos elementos nuevos. Era bastante más contradictoria de lo que parece. Hay, al menos, dos líneas perfectamente claras; una es la invencionista, teóricamente acaudillada por Edgar Bayley. Esa línea abogaba por una poesía presentativa y no representativa. Era, por lo tanto, una poesía que no tenía nada que ver con la realidad, una poesía que buscaba justificarse a sí misma con sus propias palabras. Al mismo tiempo publican en la revista otros poetas que dan más cabida a la realidad existencial, entre ellos Raúl Gustavo Aguirre, Mario Trejo, Paco Urondo que, si bien siguen parcialmente a Bayley, dejan salir su expresión de lo que viven y de lo que sienten. El propio Bayley, poco a poco, irá abandonando su estricta doctrina del invencionismo para sumergirse en lo que yo [...] llamo poesía existencial, para denominarla de alguna manera; poesía de la existencia, que se comprobará en la revista *Zona de la poesía americana* [...] (Fondebrider, 22).

Así, la idea de una poesía “existencial” se contrapone, según Fernández Moreno, a una poesía concentrada en sus propias palabras. El movimiento que señala hacia “la realidad” debe partir del poema y expandirse hacia afuera para lograr establecer un vínculo comunicativo con el público.

Dicho gesto inaugural impugna la idea de una autonomía poética negativa, que postula que la presión ejercida por situación social se plasma en el poema a partir de la resistencia: “en la protesta contra ella [la existencia] el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas serían de otro modo” (Adorno, 52). La articulación entre poesía y vida propuesta por *Zona* no implica entonces una actitud de resistencia, sino la participación de la práctica poética en su realidad inmediata. Es necesario no perder de vista esta formación a la hora de abordar la escritura ensayística de Urondo.

En diciembre de 1963, Urondo publica en esta revista un breve ensayo titulado “Poesía argentina en los últimos años”. Como nota al pie, se indica a los lectores que el trabajo corresponde a un “fragmento del libro *Viejas y nuevas vanguardias. Apuntes sobre poetas y movimientos argentinos de vanguardia*” (Nº 2, 14). Sin embargo, cinco años después, cuando editorial Galerna publica el ensayo completo, el título pasa a ser *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*. No sólo desaparece aquí la noción de vanguardia, sino que se produce una condensación singular. Los poetas y movimientos nacionales confluyen en una única entidad, general y gentilicia: la poesía argentina. Mucho más sugerente, el atractivo de este título no radica únicamente en que se esboza la historia de la poesía del país en determinado período, sino que el sintagma “veinte años” nos invita a pensar esta historia en términos de acumulación. ¿Qué fue aquello que se ha ido atesorando durante este ciclo? ¿Cuál es el estado presente de nuestra poesía en 1968? ¿Qué es lo que la vuelve argentina? Imposible responder estos interrogantes sin antes explorar la forma en que Urondo introduce, a

lo largo del ensayo, ciertas premisas que funcionan como señuelos para que el lector se detenga y atisbe el provenir de una tradición agitada.

El texto final se divide en ocho secciones numeradas: I: “Generación del cuarenta”; II: “Revista Arturo. Invencionismo y arte Madi. Primeras manifestaciones surrealistas”; III: “Revista *Poesía Buenos Aires*”; IV: “Invencionismo y creacionismo”; V: “Surrealistas”; VI: “Invencionistas y surrealistas”; VII: “Cambios y confluencias” y VIII: “Perspectivas”. En el adelanto aparecido en *Zona* en 1963 encontramos segmentos de la sexta y de la última sección, y el recorrido propuesto es: 1: “Los poetas de la clase media”; 2: “Invencionistas y surrealistas”; 3: “Evolución y perspectivas”. A la hora de publicar un avance de su trabajo, Urondo decide centrarse en el momento histórico vivido por la burguesía nacional a partir de 1955, y hace foco en el punto de contacto entre el surrealismo y el invencionismo durante la década del cincuenta para ofrecer finalmente un pronóstico del desenvolvimiento poético alcanzado. La versión final del libro, si bien continúa su lógica progresista, elide el término “evolución” en su última parte. A partir del cotejo del adelanto de 1963 con el texto definitivo y ampliado de 1968, podemos leer el despliegue y la consolidación de una concepción poética que responde al imperativo ético del compromiso con la realidad circundante. Si bien esta exigencia atraviesa toda su obra, a mediados del sesenta sus producciones dan cuenta de la maduración intelectual y poética del autor, tal como lo señala Osvaldo Aguirre (8). Ahora bien, este compromiso se pone en práctica a través de la búsqueda de una especificidad estética capaz de vincularse y dialogar con aquello que

sucede a su alrededor. No abandonar el trabajo con la palabra y asumir el desafío de responder desde la escritura al llamado de la Historia (que sólo puede ser percibido a través de su resonancia en la historia personal que recoge el poeta) es el desafío que fundamenta la praxis poética de Urondo.

El anclaje de la poesía en su presente sólo es posible si la forma estética participa de una instancia mayor, un “espíritu” que guíe la conciencia colectiva hacia la afirmación de una identidad nacional. La reescritura de un pasaje del adelanto de *Zona* adiciona algunas frases que apuntan a enmarcar el desenvolvimiento de la poesía argentina en un proceso global que penetra y modifica la expresión artística. Transcribimos a continuación el fragmento del libro, resaltando los agregados:

La nueva poesía que crece entre nosotros, dentro de un proceso más general de conformación de una conciencia transformadora, tiende a procurar un lenguaje propio que nace justamente de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez una necesidad de objetivarla —darle una forma— designándola, incorporándola al poema y por tanto, signando nuestra cultura [...]. En una palabra, esta poesía elige no ser epígona, reniega de una de las tácitas premisas oficialistas. No por eso se propone enajenarse de su contexto, sino que se preocupa por expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma propia de expresión, social y artísticamente legítima. Se abastece en un espíritu de liberación que excede los contenidos estrictamente poéticos (2009, 59-60).<sup>1</sup>

---

1 La cita correspondiente al adelanto en *Zona* es la siguiente: “La nueva poesía, la que actualmente crece insensiblemente entre nosotros, tiende a procurar un lenguaje propio que nace de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez de una necesidad de fijarla, designándola, incorporándola al poema y, por tanto, signando nuestra cultura [...]. En una palabra [la poesía

La legitimidad de la praxis poética se asienta, así, en la noción de “conciencia transformadora”. La pugna por liberar sentidos latentes de nuestro universo cultural se alía al trabajo con el lenguaje para forjar un nuevo perfil de poeta, quien deberá desenvolver su escritura en el entrecruzamiento entre estética y ética vital. Fijar la realidad es objetivarla, señalarla, sopesarla. Este gesto se corresponde con un principio rector del oficio poético, central a la hora de apreciar el progreso acumulativo que propone este ensayo. Se trata de la lucidez. Para Urondo, nombrar es desplegar ante el lector determinada forma de lo existente. La escritura permite configurar un aspecto original del mundo y habilita al mismo tiempo, gracias a su potencia imaginativa, nuevos posibles, sentidos latentes capaces de ser recogidos por el accionar colectivo. Toda poesía presente debe orientarse hacia el porvenir, ya que sólo esta disposición le permite acoger y reorientar la memoria de una nación. La lucidez como valor acumulativo implica un doble gesto simultáneo: hacer ver y volver consciente. Configurar discursivamente un segmento de realidad constituye un acto cognoscente: “tener algo que decir” implica, según Urondo, “tener algo que conocer” (145). El pensamiento y la práctica poética nacen de un impulso nominativo (no es casual que su primer libro se llame *Nombres*), y se orientan hacia la conformación de una comunidad posible, cristalizada

---

actual] tiende a no ser epígona [respecto a los movimientos europeos]. Pero tampoco enajenada de su contexto sino preocupada por expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma propia de expresión” (Nº 2, 14).

históricamente en el concepto de nación. Al destacar la poesía de Francisco Madariaga y Edgar Bayley, el autor afirma:

No se trata de incrementar un chauvinismo costumbrista o un obvio nacionalismo que finalmente me tiene sin cuidado, no quiero significar que los poemas de Madariaga y de Bayley —o de cualquier otro— sirvan por el sábado porteño o por el tigre correntino, sino por la actitud que supone no soslayar eso que está allí todavía innominado; esas cosas molestas, los tigres, las tardes de los sábados, los problemas y las cosas que van integrando y constituyendo este país y su cultura [...]. El asunto es proponer la empresa de hacerse cargo de todo esto que en última instancia nos concierne y que exige un nombre más que una calificación o un subterfugio. (42-43)

Aquello que es necesario designar es, entonces, lo propio aún innominado, la identidad argentina. He aquí una tensión que atraviesa esta escritura: el sentido del acto de nombrar se dirime entre el presentar y el representar. El gesto de abrirse a lo circundante en el despliegue de una textualidad no coincide plenamente (de hecho, entra en fricción) con la idea de una representación mimética de la realidad. Nombrar implica el nacimiento de algo nuevo ofrecido al otro en un gesto de descubrimiento y don. Este acto cognoscente y comunicativo comporta, por lo tanto, una dosis de revelación, de asombro, de descubrimiento. La praxis poética da forma a aquello que designa, y al hacerlo modifica lo existente:

[La poesía] [n]o existe por el mundo (no es su reflejo, su consecuencia o su comentario); no existe sin el mundo (al margen, en otro reino); existe con el mundo en relación con él, en una interacción creadora [...]. No

se le pide [al poeta] que nos dé su última queja, sino que nos transmita su dominio, un conocimiento (un conocimiento creador de sentido, de significado, no un conocimiento reflejo) (59)

Aquello que se comunica no está dado de antemano. El texto poético recrea la realidad en su apertura al mundo. Si, por el contrario, se piensa meramente en una sustancia preexistente que es plasmada en el discurso, el gesto creativo se precipita en la fórmula retórica. Para sostener esta tensión productiva, es preciso sufrir y transitar la incertidumbre del presente. La búsqueda programática de una identidad nacional no debe realizarse plenamente en la escritura, aunque su instalación como horizonte de deseo resulta imperativa en el momento histórico de creciente politización de la década del sesenta. El anhelo de un porvenir donde se afirme la nación liberada moviliza la producción artística, que se abre en su desarrollo a imágenes-otras respecto a esa coincidencia absoluta de lo argentino consigo mismo. No se trata solamente de dirimir qué proyecto o ficción de nación debe impulsarse desde el trabajo con la palabra, sino más bien de insistir en que dicho proceso de construcción poético-colectiva no debe paralizarse en una imagen última, que los trazos singulares no deben confluír en un cuadro definitivo del presente (que clausuraría el trabajo dialéctico y ocluiría el movimiento hacia el futuro), sino más bien, constelarse, desplazarse, intrincarse, para configurar un plano siempre dinámico en cuyos puntos titilantes despunte la esperanza, el deseo de abrir camino a los que vienen.

El ser argentino es una lucha por ganar, un futuro que debe conquistarse a golpe de palabras. Lo que define a un verdadero escritor es la indocilidad ante el orden imperante: “De todas formas la rebeldía, el enfrentamiento, la no aceptación, es una buena pauta para reconocer si se está frente a un verdadero escritor o no [...]” (2009, 23). Para ello, hace falta desprenderse de un tono del que la generación del cuarenta es el mayor exponente, y que el poeta identifica como “enfermedad poética”. La melancolía, producto de una profunda desconexión con la realidad, acecha aún la producción contemporánea al autor. Este ánimo es contrario a “la configuración nominativa que siempre signó nuestra poesía” (24), y representa por lo tanto un obstáculo para la búsqueda programática que intenta delinarse. En la poesía de Urondo aparece tematizada la voluntad de desbaratar el derrotismo, tribulación que gravita sobre los hombros de la promoción del sesenta. Asimismo, ligada a este ánimo melancólico, la autocompasión, —síntoma de la poesía socialidealizante, de vertiente populista—, se disputa con la esperanza el predominio tonal de una poética:

aquí se deshojan las tierras demoradas  
los hombres olvidados  
los amores perdidos  
aquí se lucha contra la autocompasión (199)

Lo que sobrecarga al poeta es un pasado que se impone a la memoria presente como ajeno, una desdicha de la cual resulta difícil desasirse: “— Ah soledad que no puedo/ romper. Ah tristeza aquerenciada, / dueña de

tanta memoria—” (225). Si la poesía es para Urondo una experiencia identificable, que estructura a su manera un “sentimiento general” (2009, 39), en la década del sesenta dicho afecto parece ser una mezcla de abatimiento y esperanza. Recordemos al respecto el diagnóstico de Adolfo Prieto, quien distingue por esos años la conjunción del fracaso político y la sensación de desasosiego frente a la falta de lectores (que explica, según el crítico, la razón por la cual estos poetas se aferran a la idea de generación). Los jóvenes sesentistas serían los herederos de una estética agotada:

Se sentían habitantes de un mundo desilusionado; de un país burlado una y otra vez en sus esperanzas por los manipuladores del poder. Y se sentían herederos de una lengua poética vaciada de su savia por los cultores del poema incontaminado, por los alquimistas del vocablo transparente. La lengua poética de *Poesía Buenos Aires*, desde luego En contraposición, aceptaron como suyas algunas de las voces que venían de los años cincuenta: Juan Gelman, Leónidas Lamborghini y Alejandra Pizarnik (899-900)

A diferencia de Prieto, Urondo realiza otro recorte en su ensayo: deslinda y soslaya la poesía social, de la que rescata la obra de Gelman, y reconoce en las principales corrientes del cincuenta, el invencionismo y el surrealismo, la incipiente capacidad de nombrar nuestra vida cotidiana. La crítica general que hace a estos últimos movimientos se basa en la reticencia a comprometerse con el entorno y hacer de éste el objeto de una poética, posición que evidencia cierta “torpeza expresiva” producto de una “inmadurez de oficio”(42). La tarea que le corresponde a su

generación es, entonces, aportar un programa afirmativo que contribuya a la conformación de una identidad argentina: “Somos colegas, si se quiere, y estamos entrampados/ en esta necesidad de mover el mundo con algunas palabras,/o proyectos (...)” (261). ¿Cómo puede la poesía “mover el mundo”? ¿Qué atributo del discurso poético habilita su intervención en el proceso de modificación de la realidad? En este punto central de su argumentación, Urondo contrapone la poesía al discurso lógico. A partir de la discusión sobre el impacto de la inclusión programática del vocabulario convencional a la escritura lírica —la relevancia de este aspecto habilita la yuxtaposición de una poética, el coloquialismo, y una generación, la del sesenta—, el autor desliza el eje de interés hacia la forma verbal del poema, “[...] el problema no es de vocabulario, sino de estructura verbal, estructura en la que no se puede adoptar el discurso lógico, someterse a sus mecanismos (35). Y más adelante concluye: “La paulatina conciencia de liberación —de libertad— pudo originarse también en un planteo de expresión” (36). Para participar activamente del presente, es preciso cortar amarras con el discurso lógico. La poesía se rige por el principio de incertidumbre: abordar esta práctica creativa implica lanzarse a una aventura, campo de posibilidades donde se rompe con la lógica racional que subyuga la imaginación y nos impone la idea de un orden inmutable, siempre igual a sí mismo. En este nuevo ciclo de maduración que transita, la escritura debe ser menos pretenciosa, más austera y concreta, más afirmativa. Debe distanciarse tanto de la actitud evasiva de las poéticas del cincuenta, que no logran asir sus circunstancias, como de la idealización

improductiva del pueblo por parte de la poesía social. Así, la configuración nominativa que Urondo reconoce como nuestra constante poética se afianza en la nueva promoción. Y aquello que se designa con mayor énfasis, de forma programática, es la ciudad.

A lo largo de la obra de Urondo, las calles de Buenos Aires(a veces las de Rosario) y su ritmo vital parecen condensar la vida política y cultural del país. Allí se gesta el futuro, en el trajín de pasos y voces, en el espacio donde se cruza la rutina laboral con el sueño de una revolución que devuelva al hombre su tiempo de ocio. Sentirse argentino supone encontrarse con los ecos de la historia y sus derrotas, con los guiños del porvenir, mientras se transita por la agitada urbe. Si para el autor la primera patria es la adolescencia, cuando recorre en algunos poemas su ciudad natal, la villa de provincia, lo hace para escenificar un desprendimiento, un destierro:

Uno se va de la ciudad  
donde ha nacido: las arenas  
carnívoras de provincia, las tardes  
levemente coloradas, las mujeres  
adolescentes, la piel  
plañidera por el encanto  
que ya no escuchaba (337)

Santa Fe es la cuna del encantamiento, origen mítico que detenta una belleza indolente, inconsciente de sí misma. El movimiento de desarraigo habilita un retorno reflexivo, una añoranza que permite percibir las notas

de esa belleza sorda, como una canción rústica de infancia recreada gracias al olvido y al recuerdo parciales.

En su ensayo, Urondo reprocha a la generación oficialista del cuarenta no haber potenciado el legado de los grupos de Florida y Boedo, quienes fueron los primeros en designar su presente, la ciudad moderna (2009, 5). A partir del desarrollo progresivo de la agudeza expresiva, llegamos a la generación sesentista. Así, la reapropiación del tópico de la ciudad y su jerga cotidiana se perfilan como las directrices de un programa estético de corte nacional. La capital es un espacio que gesta futuro en su confusión de voces, gestos, actos. En ella se dirimen los sentidos del pasado y se disputa el rumbo del porvenir. Esto es posible, según el autor, gracias al giro de conciencia que nace del desenvolvimiento mismo de la historia:

En efecto, caído el peronismo, cada integrante de la clase media [...] empezó a hacerse cargo de lo blando, o evasivo, o esquemático, o desaprensivo que fue durante más de diez años [...]. El rigor crítico y la enseñanza formal en este campo específico [el poético] serían de este modo fortalecidos por la experiencia vivida con inseguridad e insatisfacción durante esos años (57).

La historia es pensada aquí en su trama experiencial. Aquello que acontece (el golpe de 1955, el paulatino distanciamiento de los intelectuales y artistas de la simpatía inicial respecto a la “revolución” y la consecuente puesta en duda de su calidad de “libertadora”) es vivenciado por cierto grupo social que aprehende y reinventa en el proceso nuevos significados latentes de la cultura nacional. Al desarrollar la importancia de la revista

*Letra y línea* dirigida por Aldo Pellegrini y su puesta en funcionamiento del humor como elemento de desmitificación de la realidad, Urondo subraya su aporte para el desarrollo de una mayor lucidez poética, virtud que se recorta como horizonte deontológico-estético. El humor funciona como mecanismo de ruptura con el tono oficialista, el cual piensa la realidad como dato objetivo que puede ser sopesado, estetizado, despreciado, etc., pero que nunca la modifica.

En sus últimas páginas, el ensayo traza las coordenadas de una nueva concepción poética, de ímpetu transformador. El texto cierra con la afirmación de un exceso del “espíritu de liberación” respecto a los contenidos “estrictamente poéticos” (60). La historia ha lanzado un llamado, y una generación de poetas lo ha escuchado. Refulge la promesa de una poesía nacional. Un rabioso deseo guía y espolea el desarrollo del proyecto literario de Urondo, que lucha contra la ajenidad de un pasado de derrotas y opacidades para apropiarse sagaz y apasionadamente del porvenir: “Los pasos que se han ido cumpliendo en este sentido y los que vengan, adolecerán titubeantes, difíciles de rastrear, cumpliendo en última instancia las idas y venidas, los balbuceos, los ritos de toda crisis de crecimiento” (2009, 45).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Osvaldo. “Prólogo. Las palabras y las significaciones”. Urondo, Francisco. *Ensayos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- Blanco, Mariela. “Zona: un espacio para la poesía de los 60”. In: *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18, 2007, p. 153-178.

- Calabrese, Elisa. “César Fernández Moreno: poesía y crítica”. In: *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, 8, 2008, p. 100-107.
- Fondebrider, Jorge (comp). “César Fernández Moreno: La tierra se ha quedado negra y sola”. *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1994.
- Prieto, Adolfo. “Los años sesenta”. In: *Revista Iberoamericana*, 125, 1983, p. 889-901.
- Urondo, Francisco. *Obra poética*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.

# Juego de viejas

Liliana Patricia Marlés Valencia

Recebido em: 7 de março de 2018

Aceito em: 20 de junho de 2018

Liliana Patricia Marlés Valencia,  
Doctora en Letras (USP-2017)  
con la tesis: *Formas del vértigo:  
una poética donosiana, alrededor  
de la obra del chileno José  
Donoso* dirigida por Profa. Laura  
J. Hosiasson. Actualmente,  
cursa estudios de post-doctorado  
bajo la supervisión de la Profa.  
Idalia Morejón Arnaiz acerca de  
la figura autoral en los escritores  
Nelson Rodrigues y Virgilio Piñera.  
Contato: [imarles@usp.br](mailto:imarles@usp.br)  
Brasil

PALABRAS CLAVE: Juego,  
Simulacro; Competencia; José  
Donoso.

Resumen: El juego se reitera en la obra de José Donoso. Se puede rastrear una estética del autor a partir de las formas y horizontes que despliega la actitud lúdica en toda su producción. En *El obsceno pájaro de la noche*, los paquetes de las viejas, que no tienen ningún propósito, actúan como desdoblamiento del acto creativo que se gesta en esta novela/ paquete/juego. Lo lúdico funciona tanto en el nivel básico de representación temática como a través de sus posibilidades en tanto dispositivo ficcional. Finalmente, a través del simulacro y la competencia, la novela resalta tanto el vínculo entre el espacio y el juego como la capacidad del espacio lúdico para enlazar tiempo histórico y mítico.

KEYWORDS: Play;  
Competition; Mimicry; José  
Donoso.

Abstract: Game is a recurring motif in José Donoso's production. An author aesthetics can be tracked upon the ludic forms and extents in his fiction. In *The obscene bird of night*, the wrappings created by the "old women", which are completely pointless, become an unfolding of the creative act that grows in this novel-wrapping-game. The ludic matter works not only at the very basic level of representation, but also through a range of possibilities as a fictional device. Finally, through competition and mimicry, the novel displays the link between space and play, as well as the potential of ludic space to merge historical and mythical time.

“He is a fantastic borrower of ideas. Creo que mi análisis sobre Fuentes puede ser brillante con este conocimiento de Huizinga”

José Donoso

LIBRE Y SOBERANO, EL JUEGO

En 1969, tal como lo registra *Correr el tupido velo* (2009), Donoso quedó fascinado con la lectura de los conceptos propuestos por Johan Huizinga en torno al juego. Tanto es así que apunta en su diario la pretensión de usarlo para hacer el análisis de *Zona Sagrada* (1967), la novela de Carlos Fuentes. Y no era para menos. *Homo Ludens* (Huizinga, 1938) establece un amplio concepto de juego que se circunscribe no solo a un mecanismo, sino también a una actitud. Abarca desde su uso como divertimento hasta su faceta más sagrada. El juego no obedece a la utilidad, al deber o a la verdad, aunque pueda establecer relaciones con estos propósitos<sup>1</sup>.

Por todo esto, explica el estudioso, se abre hacia una racionalidad liberada del peso de la causalidad unívoca y de la medida. Sin embargo, esto no exime al juego de seriedad. Al contrario, lleva siempre implícito un gesto

---

1 En la concepción que presenta Huizinga, el juego crea un universo por fuera del mundo común –un tiempo y espacio otros–, lo que implica que pueda establecer sus propias leyes sin apearse a aquellas que constriñen la vida ordinaria. Nace del acto voluntario, incluso cuando acarrea obligaciones, y se aparta de las lógicas de producción puesto que se despoja de la necesidad de satisfacer objetivos prácticos.

de gravedad que obliga a sus participantes a cumplir con las reglas. De ahí que lo lúdico abarque tanto el juego de niños como el sacrificio ritual<sup>2</sup>. No es de extrañar, por lo tanto, que José Donoso hubiera presentado, desde mucho antes de leer a Huizinga, las múltiples posibilidades que el juego puede ofrecer para los temas y formas que le interesaban. La variedad de formas lúdicas presentes en la narrativa donosiana no pasa desapercibida y se constituye en clave para la comprensión de su estética.

Lo lúdico, entendido de esta manera, aparece desde los inicios del autor como cuentista hasta sus producciones postreras. No obstante, vale la pena detenerse un momento en *Este domingo* (1966), segunda novela de José Donoso, que recoge de manera efectiva los alcances de esta cuestión y la dirección a la que apunta en la escritura del autor chileno. En ella confluyen variados usos del motivo lúdico con que el autor maniobrará a lo largo de toda su carrera. La narrativa aborda directamente tanto la muerte del juego como la de la infancia. El personaje central, la abuela Chepa, revela a cada detalle una personalidad que abraza el deseo lúdico en su modo trágico. Le enseña a sus nietos un modo que le es característico: inventar sus propios juegos donde no caben los ya diseñados por otros. Por ese camino surgen

---

2 Roger Caillois, en *Los juegos y los hombres*, avanza en la investigación de Huizinga y discierne cuatro impulsos de lo lúdico: competencia (*agon*), suerte o azar (*alea*), simulacro (*mimicry*) y vértigo (*ilinx*). Asimismo, desarrolla los conceptos de *paidia* para la faceta más espontánea y *ludus* para la de mayor elaboración. Los diversos alcances lúdicos dependerán, precisamente, del grado de formalidad que los configura: cuando se encuentra en un nivel de baja solemnidad estamos, por ejemplo, en el terreno del juego de niños donde las consecuencias se circunscriben apenas a él. Frente a un nivel de mayor seriedad, lo lúdico puede alcanzar grados intensísimos, como en el ritual y el sacrificio, cuyos efectos desbordan el espacio y el tiempo en que se desarrollan.

juegos que expresan rasgos que perdurarían como marca de la escritura donosiana: los maniqués viejos que se convierten en **simulacros** al acceder a un nombre, la **identidad como idealización** que se incorpora y deshace a cada instrucción nueva, la búsqueda de un tesoro compuesto nada más que de vejestorios y **despojos**.

Sin embargo, una gran transformación sobreviene el domingo destinado al “funeral”. Se trata del entierro de Mariola Rocafort, personaje creado en el juego que abuela y nietos habían nutrido a cada encuentro. El lector asiste a una escena juguetona y ridícula: la abuela Chepa guía la procesión que conforman los niños. Disfrazados con cartón y jirones cargan un féretro cubierto de flores y avanzan solemnemente. Los participantes se lamentan y el narrador afirma: “Cantan como en un trance, los ojos apenas abiertos” (Donoso, 1966, 75). Salta a la vista lo poco usual del entretenimiento. El simulacro y el vértigo están a flor de piel. Los niños tiran desde el balcón la urna que no es más que una almohada, vieja y sucia. Es un juego solemne que no busca promover la risa sino el pesar. Lo que pudiera parecer más extraño es que el deseo de tragedia es lo que seduce a los participantes:

lo maravilloso que sería poder llorar así, arrodillados, mesándose los cabellos, tirando flores y esparciendo incienso, frente a una tragedia realmente grande bajo un atardecer dorado... Pero no pasaba nada si no lo inventábamos nosotros (Donoso, 1966, 99).

Un deseo que expresa de modo infantil lo que se convertirá en presupuesto estético para el autor. Nos damos cuenta, entonces, de que el

influjo de la abuela se aparta del mero hecho de la diversión. Trasluce una vocación en ella por lo trágico y lo sórdido promovidos por la creación de estos juegos que los demás adultos le critican tanto como critican su persistente compromiso de auxiliar a los pobres. Una actitud benefactora que esconde el simulacro: ser como los desdichados a quienes ayuda. La resurrección, programada para el domingo siguiente, no se dará nunca. Mariola Rocanfort sufre el mismo destino de cualquier mortal: morir para siempre, como lo subraya con desilusión el narrador. Páginas después, Chepa abandonará el lado solar del juego, al que está acostumbrada, para entrar en aquel otro, que a la vez le asusta y le atrae<sup>3</sup>.

Este ejercitarse –lo lúdico tiene que ver con escuela pero también con una práctica– en el placer y el ocio se resume como un **hacer de cuenta**. Valga recordar que en el juego todos los participantes permanecen dentro de la conciencia de la representación mientras que en el rito no siempre así. En todo caso, queda claro que la concepción de juego de Huizinga

---

3 Nietos y abuela comparten una palabra: *ueks*. Sin saber a ciencia cierta qué quería decir, *ueks* se transformó en un símbolo que usaban a menudo. Solo ellos lograban darle un significado que llegó a ser el de un adjetivo y que, por tanto, resumía una forma. Se convirtió en una característica con la que designaban una manera de ver el mundo que a la vez los constituía en comunidad. La palabra remonta a esa otra: *omsk* que aparece en *Coronación* y que surge para designar cierto sentimiento tan único e inexpresable que solo se puede representar con una palabra que no dice nada pero que a la vez apunta a un estremecimiento universal. El sentido que puede comunicar un sonido que está a medio camino de ser palabra. El cuaderno G de los diarios, con fecha de 1956, menciona *omsk* como una sensación que le hace sentirse “parte de la historia y del tiempo y de las distancias” (Donoso, *Diarios tempranos* 2016, 108). Por su parte, *ueks* es casi una contraseña de acceso al mundo del juego y, a través de él, al deseo de un sentimiento trágico. El juego requiere un código compartido que se cimenta, entre otras cosas, por la disposición cómplice.

no se funda en dicha distinción y que, por el contrario, la omite. En el rito, la facultad para representar se vuelve **mística**, lo que conlleva una concretización cuyos efectos se mantienen incluso después de consumarse. Dentro de este panorama, el juego le permite a Donoso no solo sumergirse en ciertas cuestiones que le son fundamentales, sino que suministra, al tiempo, procedimientos con los que mantiene estrecha afinidad.

El autor muestra un interés particular por esa cualidad lúdica que no es exclusiva de los humanos. Le atrae no solo en su calidad de divertimento, sino también en su faceta sagrada, y así lo entendió y concibió ficcionalmente. Entendía la literatura como un ejercicio que no debía circunscribirse a los intereses prácticos y utilitarios. Más allá de defenderla como un espacio para preguntas y recreaciones, hay una comprensión de ella como experiencia del sentir. En *El obsceno pájaro de la noche* (1970), el juego funciona como vehículo que establece, sí, una relación de trascendencia con referentes fuera del texto pero, sobre todo, exhibe su potencia para engendrar una realidad en sentido completo (al modo del juego y a partir de él) dentro del universo mismo de la novela.

#### JUEGO EN LA NOCHE: EL OBSCENO PÁJARO

Diez años se demoró José Donoso escribiendo *El pájaro*. Considerada como su mejor novela, según una amplia cantidad de lectores, contribuyó de manera fundamental al reconocimiento y la consagración de su autor. En ella, la índole lúdica aparece de manera exacerbada, puesto que ofrece un recorrido en que el personaje despliega el funcionamiento del simulacro

de manera incansable hasta su propia extinción vertiginosa. Esto, al mismo tiempo, provoca un vahído para el lector que pretenda echar mano de modos de lectura tradicionalmente realistas, dado que no encontrará más opción que enfrentarse al abismo interpretativo que trae la destrucción de todo intento por establecer una verdad del texto.

#### VIEJAS PODEROSAS Y DESHARRAPADAS

*El obsceno pájaro de la noche* es, por excelencia, novela del despojo. Al asomarse apenas a las primeras páginas, ya el lector comienza a cercarse de sobras que se amontonan ante sus ojos. Son desecho los objetos, personajes y planos de realidad que van superponiéndose, mezclándose, confundiéndose en exquisita y horrorosa concordancia, porque es también, por excelencia, novela de la simetría. Para el señor Jerónimo, la señora Inés, la santa y el niño milagroso existen, en paralelo, un secretario Humberto, una Peta Ponce, una bruja y un niño monstruo; así como para la Casa de la Rinconada, de lujos y esplendores, hay una Casa de Ejercicios Espirituales, de viejas y huérfanas. Aquí, el juego de inversiones y dobles, tan frecuentado por Donoso, alcanza proporciones monstruosas que derivan en esta simetría retorcida. Ante tal nivel de reciprocidad, el lector percibe una invitación a descifrar el sistema cuya existencia, no obstante, es tan vaga como el contenido de los paquetes hechos de paquetes que las viejas del asilo atesoran debajo de sus colchones. Tal vez la respuesta sea la del Mudio/Jerónimo/Humberto: “¿No ve, Madre Benita, que lo

importante es envolver, que el objeto envuelto no tiene importancia?” (Donoso, 2003, 29).

El mundo de las “viejas” constituye un motivo característico que atraviesa las diversas etapas de la producción donosiana. Aquí se convierte, sin embargo, en pura turbulencia. No es de extrañar que el mismo autor se haya referido a él explicitando que no le interesa la vejez como problema social o sentimental. Le atrae por la anarquía de ese universo, como “separación de un juego de leyes que funciona en sí, en ese mundo cerrado que es” (Moix, 1971, X). Esta anarquía –como el juego- establece su propio poder, cuyo centro radica en la apariencia de debilidad que ofrece: “Voy urdiendo algo nacido de la libertad anárquica con que funcionan las mentes de las ancianas de las cuales yo soy una” (Donoso, 2003, 132), dice el mudo, asimilado ya a su condición de vieja instituida. Es el poder del débil que establece el yugo sobre el otro a partir de la máscara hecha de fragilidad e incompetencia. La capacidad de las viejas empleadas radica en acumular aquello que los poderosos, los patrones, desechan: “las uñas y los mocos, las hilachas y los vómitos y los paños y los algodones ensangrentados con menstruaciones patronales” (Donoso, 2003, 62). Guardar el desecho es una de las formas de contrariar la dinámica propia de una “economía mercantil”, como denomina Georges Bataille aquella que se restringe a lo productivo. Sin embargo, las viejas lo hacen parodiando el funcionamiento mismo de esta economía que consiste en atesorar (Bataille, 1987).

La clave de cómo se radica ese poder de las viejas aparece en la novela un poco después: “una anarquía que todo lo permite, una falta de obligaciones

que cumplir porque si las cumplen o no las cumplen no le importa a nadie” (Donoso, 2003, 381). Y precisamente no importan porque sus cuerpos están fuera del sistema de producción y aquí no me refiero únicamente al sentido más económico o social. Esos cuerpos que son solo migajas no producen tampoco placer. Su existencia pretende apenas señalar otro régimen, uno que importa precisamente porque no produce ni significa. No significar nada es el privilegio de las viejas. Su manera de razonar, de entender el mundo y, por lo tanto, de reaccionar frente a él, se gesta de otra manera. Ya lo apunta Raquel acerca de su empleada la Brígida: “jamás logré darle un concepto claro de la enormidad de dinero que tenía, porque ella comprendía el detalle, no la totalidad de su fortuna” (Donoso, 2003, 301).

Esta dimensión de lo inútil se concreta en los “bultos”, los pequeños envoltorios amarrados, envueltos en mil cosas, que no contienen nada en sí mismos y cuya única razón de ser es enseñar el vacío. Algo que no cabe dentro de la mirada racional, por ejemplo, de la Madre Benita quien insiste en darles un significado, en buscar en ellos una clave, discernir aquello que haya querido decir quien los ha creado. La monja hace de todo para darse cuenta, finalmente, de que no hay significado posible. Es una búsqueda inútil, claro, porque esos paquetes no fueron hechos con un objetivo, son apenas producto del mismo miedo. Lo que recuerda la observación en *El libro que vendrá*: “El símbolo no significa nada, no expresa nada. Solo hace presente –actualizándonos en ella– una realidad que escapa a otra audición” (Blanchot, 2005, 102).

Esas viejas desechadas y clausuradas remiten a una forma de comprensión del mundo que no tiene que ver con las totalidades, pues no pretende explicarlo como sistema. Su entendimiento radica en los detalles, donde se funda la singularidad. Una manera de aprehender el mundo a través de la minucia. El paquete de las viejas es metáfora de la escritura que seduce con la idea de un secreto que, sin embargo, se cierra sobre sí mismo. La novela/paquete es juego que instituye un orden estricto con potencial tanto para lo sagrado como para lo festivo porque es, sobre todo, espacio en que la fuerza lúdica, en sus diversas facetas y grados, se extiende y se regocija.

#### ESPACIO: DISPOSITIVO FICCIONAL

El espacio es un componente fundamental en la escritura donosiana. La importancia que el escritor le da se trasluce en gestos tan visibles como el frecuente carácter espacial de los títulos de sus obras o la descripción de filigrana con que los crea. A pesar de esta ya recurrente predilección, el empleo y la construcción espacial aquí alcanzan niveles más elaborados por incluir el espacio en tanto fundador de realidad, como en el juego. Espacios que se cierran a partir de tapias que los expanden, propios del exceso que en lo vasto y lo diminuto ofrecen la posibilidad de transmitir el vértigo que obsesiona al autor. El carácter delimitado de los espacios, como opera en el juego, abunda en la novela. Ejemplo de ello son las reglas con respecto a la desnudez en el Mundo de los monstruos, el círculo de las viejas y los requisitos para ser una de ellas, así como las constantes transformaciones fruto de la interacción en los distintos planos. No se

trata de un símbolo; los disfraces no personifican identidades, sino que son identidades, al modo del concepto de *versipellis* que implica constituirse en **otro** a partir del hecho de cambiar de piel.

El capítulo 8 es particularmente prolífico en referencias al espacio. La Damiana (una de las viejas) y la Iris (una de las huérfanas) acuden al piso de arriba desde donde contemplan el esplendor de la ciudad, mientras la primera instruye a la segunda para una probable fuga. Un evento que guarda cierta semejanza con la narración bíblica de la tentación a Jesús por parte del Diablo. El capítulo alude, además, a “una infinita perspectiva” falsa que alguien pintó en una ventana tapiada. Enfatizar el carácter artificial del espacio para regocijarse en el truco es una actitud que se repetirá también en *Casa de campo* (1980) y en *El jardín de al lado* (1981).

La novela brilla por sugerir tiempos y espacios que se emparentan con lo mítico y, en contrapeso, por la escasa alusión a lo que podríamos considerar de más **factual**. En ese sentido, se destaca la pared al lado de la cama sobre la que reposa la Iris. Está cubierta de recortes de periódico que contienen noticias y personajes de fácil reconocimiento para el lector dado su peso en la Historia: Allende, Fidel, Nikita. A través de ellos es posible situar históricamente la novela que se mueve entre un tiempo y espacio míticos (abierto) y uno decididamente fijo (cerrado). La aparición de estos referentes históricos hace que la fuerza de la Historia entre para concretarse en esta pared. De este modo, Donoso ha creado una manera de anclar el tiempo en el espacio. Este artilugio lleva a pensar ya no solo en un “tiempo histórico” sino en un “espacio histórico”. Una estrategia

usada, precisamente, en el contexto geopolítico de Occidente alrededor de la Guerra Fría: la Historia resumida en un muro representa la Historia que se concretó en el Muro.

Este capítulo, el octavo, comienza: “El sótano estaba tibio y oloroso, iluminado por la vela que arde en su palmatoria” (Donoso, 2003, 114). Una clara alusión al lugar que se relaciona con lo bajo. Allí, una de las viejas, María Benítez, acostumbra revolver mixtos sobre el fuego y se realizan las reuniones de estas viejas encargadas de los ritos de nacimiento y de muerte. Es, seguramente, olor de brujería el que invade el lugar que se convierte en escenario de un juego de comicidad obscena. La Damiana, desdentada y llena de arrugas, cumple con el ritual del disfraz al ponerse el babero. Esta es la condición para entrar al espacio central que realmente la transforma, donde se comporta y es tratada como bebé, pues en ello se convierte cuando, viejísima y sucia, salta a la cuna para jugar a ser la muñeca de la Iris. Así pues, el impulso lúdico instauro espacio y se ciñe a él.

La cuna es la zona del juego que alberga la criatura indefensa que reclama los cuidados de todas las demás viejas. A través de esta forma lúdica que es el simulacro se construye la inversión en que la adolescente se convierte en madre de la anciana. Más que eso, el juego conlleva a la trasgresión del orden en una escena doblemente infractora: por un lado, el potencial lésbico que las caricias inducen y, por el otro, el coqueteo con el incesto, al interponer un matiz erótico en el acto de una madre que alimenta y cuida a su hijita. Una relación obscena de la que participan todas las viejas por

medio de gestos exagerados. La intensidad, como que consensuada, de sus carcajadas trasluce el fingimiento que las torna macabras.

Más adelante, será el impulso lúdico de la competencia el que configure un espacio capaz de transformar el tiempo ficcional. Inés, una mujer acostumbrada a los lujos, ha tomado la decisión de mudarse de su casa al asilo, junto a las viejas. Ha pedido que le traigan tanto las finas ropas como los juegos en que pueda entretenerse. Entre ellos, llega un tablero que figura un canódromo, con perros de colores que compiten. Hay una conjunción, de larga data y múltiples facetas, entre perros y personajes donosianos (especialmente femeninos). La escena se desarrolla en el “vientre de la cocina negra”, una expresión bastante sugestiva donde se resalta el carácter oscuro de lo femenino y es allí donde se desata con toda fuerza la idea del despilfarro, tan propia de lo lúdico. “-No, así no tiene ninguna gracia, tengo que arriesgarme a perder algo yo también” (Donoso, 2003, 401), explica Inés.

Con esto propone apostar dentro del juego sus abrigos, brillantes, perlas y zafiros. Esta es su apuesta para igualar a la ofrecida por las viejas: chal deshilachado, escapulario de trapo, zapatillas aportilladas. Las apuestas se corresponden, sin embargo, dado que todas encarnan el principio de pérdida cuyo fundamento radica no en el carácter funcional del despojo, sino en el grado de sacrificio que implica. Es una idea similar a la que argumenta Bataille (1987) con respecto a las joyas cuando explica que son objetos cuyo valor no se deriva apenas de la belleza ni de la utilidad. Inés logra ejercer su voluntad de despilfarro, pero tal como conviene a la

lógica de la novela, las viejas serán quienes terminen siendo despojadas incluso de sus propios deshechos. Aunque fétidos, Inés pasa a acumularlos, especie de *Frankenstein* vestido con los harapos de las demás asiladas. El juego trasgrede el orden productivo, en lo que tiene ya de cómico ya de trascendente, crea sordidez para darle lugar a lo miserable y malicioso.

En el juego, Inés escoge ser “perra amarilla”, una figura central en la conseja que es hilo conductor de la novela. Esta leyenda se abre como la posibilidad fundadora de la historia entera, tal es su alcance. Y a través de ella se siembra la ambigüedad que inscribe el pasado de la familia en el terreno mítico. La versión oficial dictamina la derrota perpetrada por parte del patriarca y ejercida en la destrucción de la bruja tras su larga persecución. La perra que es encarnación de la bruja, bruja que es Peta, Peta que es Inés, Inés que es bruja y perra amarilla. A la manera donosiana, el juego en el canódromo se vuelve frenético, ya que la Inés gana y continua en su carrera por acumular jirones mientras las viejas pierden y tiritan, desnudas de harapos.

Sobre la mesa en esa noche, las viejas son testigos de la persecución hecha a la perra amarilla y, una vez, más celebrantes, pues todas quieren que gane doña Inés. El espacio del tablero incluye bosques, campos y desiertos que el lector ve a través de la carrera agotadora que vive la perra enclenque. En el territorio del tablero, la persecución despliega detalles y vericuetos de los que no se había tenido noticia. El juego, es decir, viene a completar la versión de la leyenda que ha pasado de boca en boca. De este modo, el área del tablero no solo es canódromo donde aparecen los otros perros, sino que

abre la puerta a otras regiones, plurales, diversas. Y lo mejor, aquí la perra no muere sino que gana, de modo que surge una versión que contradice a las oficiales. El espacio, ahora lúdico, transforma la textura ficcional.

El espacio que concentra el tablero se empalma con otros tiempos, pues la perra “duerme durante generaciones en los bosques” (Donoso, 2003, 403), e incluso aprovecha para asistir a un encuentro sexual en un parque. Dicho encuentro rememora –de manera indirecta– las múltiples ocasiones, muchos años después, en que la huérfana Iris “haría nanay” con la Cabeza (disfraz de cartón piedra) de Gigante. Al mostrar otra versión donde la perra/bruja logra escapar, el juego trasgrede el orden patriarcal representado en la conseja del hacendado que lidera la persecución de la perra y cuyo propósito era desterrar sus despojos. Se sabe que para el padre y potentado era fundamental deshacerse de ella puesto que la presencia de una bruja arruinaba las cosechas. Sobre todo, debía hacerlo en el marco de un castigo del que todos se enteraran, de modo que sirviera para limpiar su nombre e imponerlo. La competencia, pues, infringe el orden no tanto por contradecirlo abiertamente, dado que no se trata de “revelar la verdad” en el juego, sino porque degrada la versión oficial, al otorgarle la naturaleza de versión apenas posible, ya no única.

En otros momentos, de especial reverberación lúdica, la novela mostrará todo su potencial vertiginoso pues las formas del juego se mezclan. Aquí se ha dado énfasis a dos escenas en que sobresale la conjunción del juego y el espacio, que se funden y confunden recíprocamente. En la extensión que va del simulacro al vértigo se emplaza, a sus anchas, la estética donosiana.

La seducción que ejercía en José Donoso la “zona sagrada”, instalada por el juego, está en la raíz del cuidado con que perfiló los espacios de sus narrativas. La pared como dispositivo espacio/temporal, la cuna que se convierte en espacio para la trasgresión y el canódromo que vincula espacios y tiempos míticos e históricos son muestras de la variedad de funcionamientos del espacio donosiano. El escritor, como una de las viejas, juega a crearla novela/paquete. Los lectores, necios, seguimos buscando razones, formas y significados en ese pasatiempo de criadas anárquicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Epígrafe: Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009, 84.
- Bataille, Georges. *La noción de gasto*. Trad. Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Ed. Icaria, S.A., 1987.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Madrid: Trotta, 2005.
- Callois, Roger. *Los juegos y los hombres*. México. D.F: Fondo de Cultura Económica, S.a., 1986.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Madrid: Diario El País, S. L., 2003.
- \_\_\_\_\_. *Este domingo*. Barcelona. Seix Barral, 1982
- Moix, Ana María. Introducción. In: DONOSO, José. *Tres novelitas burguesas y otros cuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1971. I – XI.

# Rol interactivo del lector de *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa

Jesús Miguel Delgado Del Águila

Recebido em: 29 de novembro de 2018

Aceito em: 21 de dezembro de 2018

Licenciado y candidato a doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Realizó sus estudios de maestría con mención en Estudios Culturales en la misma institución. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales indexadas en SciELO, Scopus y Web of Science, además de haber participado en diferentes congresos locales y del extranjero. Contato: [tarmangani2088@outlook.com](mailto:tarmangani2088@outlook.com)  
Peru

PALABRAS CLAVE: análisis textual; semiótica; violencia; mecanismos de lectura; representación.

Resumen: Este artículo analiza la cosmovisión del narrador de *La ciudad y los perros* en función del efecto catártico, caracterizado por conseguir la identificación con los personajes o los escenarios representados en el texto. Para obtener esa sensibilidad anhelada en el lector, es imprescindible el conocimiento de los mecanismos que conllevan la asociación de patrones afines. Por ello, se recurrirá a conceptos de Mario Perniola, Slavoj Žižek, entre otros, para determinar el desarrollo de ese proyecto de lectura idealizada. Considerando esa posibilidad, se asume que durante ese proceso está presente la asimilación y el rechazo de información; es más, se erige una actitud crítica y hasta una repulsión por actos antiéticos (la violencia). Igual ocurrirá con respecto al planteamiento de la representación de la historia en la novela como trama, debido a que el lector requiere una secuencia lógica que pueda comprender (hilvanará secuencias lógicas, a pesar de que estas se muestren técnicamente dispersas o confusas); por ese motivo, la exigencia en función de su atención y su captación será necesaria (así se podrá negar o aceptar una propuesta exhibida, cuestionarla u obviarla).

KEYWORDS: textual analysis; semiotics; violence; reading mechanisms; representation.

Abstract: This paper analyzes the worldview of the narrator of *The Time of the Hero* based on the cathartic effect, distinguished by achieving identification with the characters or scenarios represented in the text. To obtain that sensibility desired in the reader, knowledge of the mechanisms that involve the association of related patterns is essential. Therefore, concepts from Mario Perniola, Slavoj Žižek, among others, will be used to determine the development of this idealized reading project. Considering that possibility, it is assumed that during this process assimilation and rejection of information is present; moreover, a critical attitude is erected and even a repulsion for unethical acts (violence). The same will happen with respect to the approach of the representation of the story in the novel as a plot, because the reader requires a logical sequence that he can understand (he will bask logical sequences, although these are technically dispersed or confused); for that reason, the requirement based on his attention and his catchment will be necessary (so can be deny or accept an exhibited proposal, question it or ignore it).

## INTRODUCCIÓN

José Luis Martín, Balmiro Omaña, Sergio Vilela Galván, Isaac Montero, entre otros, son críticos literarios que han abordado, espontáneamente, este tema del lector y el efecto que se ocasiona durante el proceso de lectura de *La ciudad y los perros*. Por ejemplo, señalan que la historia de la novela no es completa (Martín, 1979, 205); en consecuencia, el lector solo confronta con retazos que se le muestra, por ello, lo incita a imaginar y construir lo inacabado: forma sus propios juicios sobre lo narrado (esto conduce a cuestionar la naturaleza de la muerte del Esclavo, al tratar de postular si es que abarca un accidente o una venganza mediante el Jaguar; por lo que es provechoso para el drama y complicado para la intriga); sin embargo, el lector también deberá leer e interpretar la psicología de los personajes, a través de la superficialidad que presentan en sus interacciones: gestos, acciones, reacciones y palabras. Algo importante que señala la crítica literaria es que el lector irá formando un espíritu crítico con respecto a lo literario (lo liberará de los obstáculos que lo retienen y lo configuran como una entidad estática dentro de la novela), lo social (percibirá la realidad por medio de injusticias, maltratos y exigencias que se presentan en ese colegio de la novela) y lo emocional (durante el proceso de creación y lectura de *La ciudad y los perros*, se generará la catarsis en el lector).

Lo que se ha hecho hasta ahora es desarrollar superficialmente los efectos de recepción en el lector, mediante la lectura de esta obra literaria, mas no se ha referido al trasfondo crítico y psicológico que los provoca. Para confrontar esta temática, segmentaré esta sección en dos partes. La

primera consistirá en cuestionar la diversidad de posibilidades teóricas e interpretativas que se pueden hallar dentro de la configuración del lector (la catarsis, su espíritu crítico y la arbitrariedad que se producen en su interior en torno a la novela). Como segundo punto, se articulará la configuración del lector a través de los postulados teóricos y críticos del autor, Mario Vargas Llosa, con la finalidad de presenciar la auténtica composición ética del lector y su entorno social.

#### 1. EL IMPACTO O LA CATARSIS EN LA LECTURA: ARBITRARIEDAD Y ESPÍRITU CRÍTICO

Los críticos literarios han mencionado algo en función de este tema, como Joseph Sommers, Rita Gnutzmann, José Luis Martín y Sara Castro-Klarén. Ellos enfocan *La ciudad y los perros* como un drama de suspenso, en el que se puede ubicar la presencia de la fragmentación y el efecto de extrañamiento en la lectura; estas características permiten que se posea una visión transformada, mimética, autónoma y retórica del mundo representado, donde lo primordial es mostrar al personaje traicionado por culpa de la sociedad misma.

En esta oportunidad, se describirán conceptos teóricos que se vinculan con la explicación de aquel efecto provocado en el lector, a partir de la complejidad de la lectura expuesta en algunos lapsos, para que con ello se tenga una visión más amplia y psicológica de los mecanismos que actúan en ella.

Por lo tanto, se presenciarán definiciones como lector, inmersión textual, sentir, *pathos*, catarsis, pasión, sentido, incompleto y rechazo de la

violencia, las cuales se desarrollarán durante el procesamiento de lectura; con la intención de entender aquellos reguladores que permitan una nueva interpretación del efecto hallado en el lector de esta obra literaria.

### 1.1. EL LECTOR

Es el receptor del mensaje producido por el emisor (autor), mediante el proceso informativo de la comunicación. También, puede estar implicado, siempre y cuando, sea él quien se deje persuadir por el narrador y cumpla las instrucciones del texto; de esa forma, logrará un modo de existencia virtualizado. Durante la lectura de *La ciudad y los perros*, el lector es testigo de la violencia generada en el Colegio Militar Leoncio Prado; el juicio que se formula, en ese instante o después, será de aceptación o negación del déficit. Ese criterio nos permite hacer referencia, igualmente, a una distinción entre tipo de lectores, ya que el público (concebido como una identidad propia y homogénea) trasciende las individualidades que lo componen; por ello, se provoca la formación de un lector modelo ingenuo (semántico e inactivo con la problemática textual y social) y un lector modelo crítico (quien se construye un criterio ideológico para buscar la forma de contrarrestar el medio afectado).

### 1.2. LA INMERSIÓN TEXTUAL

Marie-Laure Ryan (2004,127) sostiene que existe una accesibilidad del mundo actual al mundo posible, esta se ocasiona en el proceso de lectura, exactamente, cuando el lector se ha dejado convencer por los acontecimientos

del texto, y los ha asumido como reales. Al conseguir esta falsificación o esta transparencia del medio, se logra la inmersión (Ryan, 2004, 213) —al llegar a ese punto, es notoria la producción de una virtualización del lector con respecto al universo textual, puesto que el individuo confronta con imágenes artísticas, que son simulaciones dinámicas de objetos abstractos del pensamiento, como el espacio, el tiempo, la memoria y la acción—. El lector de esta novela puede lograr la inmersión, porque conoce, en su mayoría, los referentes aludidos (como la idea de un colegio o un militar, que está en conocimiento de un lector común).

### 1.3. EL SENTIR

Mario Perniola (2008, 29) plantea que actualmente nada es ajeno al sentir en este mundo. Todo se elabora bajo esa estética de la vida sensible, afectiva y emocional, que no se presenta de forma inactiva, debido a que esta irá variando al depender de una selección individual (cada sujeto establece qué posibilidades configurar, como también, cuáles descartar). Así se trate el sentir mundano de forma individual o colectiva, la finalidad que tiene este es el de hacer real aquello que se reproduce y se acepta mediante la atención, la admiración y la simpatía. Por ejemplo, si en una escena de la novela de Vargas Llosa lo que el autor quiere generar es odio, colocará situaciones injustas como los abusos realizados al más débil de los personajes, el Esclavo; no obstante, si pretende provocar una sensación en el lector que esté en compensación con las faltas y la violencia, insertará momentos en los cuales se castigue o se justifique tanta intolerancia (como

cuando el Poeta quiere derrotar al Jaguar por medio de su fuerza y su reprochable necesidad de venganza).

Para aprender a sentir, es necesario saber vivir; para ello, uno se modeliza a través de prácticas y ejercicios sociales que estimulen el sentir personal (libre de toda restricción asignada). ¿Pero qué ocurre cuando se vive involuntariamente un sentimiento que induce a la repulsión, el temor y el rechazo? El mal que se ensaña en alterar a los lectores se torna como una presencia invasiva, difícil de soportar —propia de la experiencia de dolor, como cuando se le informa al lector por primera vez que el Esclavo ha muerto—. La exposición del mal no implica un reconocimiento del lector ante los actos o los personajes violentos, sino que está colocada adrede para hallar una configuración artística, totalmente autónoma, en la narración, orientada a producir un juicio crítico en el lector; en caso contrario, la función del sentir está privada. Otra pregunta surge al cuestionarse quiénes son los lectores o los espectadores aptos para diferenciar un artificio ficcional de una crítica impuesta por el autor. Según Mario Perniola (2008, 37), se encuentran en buena disposición los intelectuales orgánicos de la sociedad actual, ya que ellos se presentan como mediadores u operadores de los sentidos colectivos; es decir, están comprometidos con su entorno y poseen un enorme valor intelectual-cultural para maniobrar un texto novelístico y descubrir las trampas manipuladoras que plantea el autor — Mario Vargas Llosa ha confirmado en más de una entrevista que *La ciudad y los perros* fue motivo de rechazo por las entidades que conformaban el Colegio Militar Leoncio Prado; es con este conflicto que se puede apreciar

el erróneo sentido que le designaron a la novela, por el hecho de sentirse ofendidos por la configuración violenta en ese determinado espacio que le proporcionó el autor con sus respectivos personales representativos de la institución militar y sus acciones derivadas de lo inmoral.

Entonces, si existe un público receptor preconfigurado por el autor, es necesario el cuidado que debe tener en la aplicación correcta de las técnicas literarias. Por ejemplo, cuando el lector atraviesa por la instancia en la que se revelan las identidades del Poeta y el Jaguar, con la asociación de sus referentes monólogos y sus personales vivencias pasadas, se pretende visibilizar un efecto de extrañamiento del sentir (Perniola, 2008, 51).

Su eficiente aplicación garantizará la seriedad, la sociabilidad y la realidad de las nuevas sensaciones por las que está pasando el lector, las cuales le brindarán diversión y entretenimiento.

#### 1.4. EL PATHOS

Para Paul Ricoeur (1998,106), es parte de la trama que se caracteriza por provocar un efecto violento en el lector. Juzga lo sensible únicamente en función de lo racional, para alterar el espíritu (en el caso de *La ciudad y los perros*, la violencia detectable traerá como consecuencia mayor intriga, reflexión y crítica social, pues si genera admiración, también producirá placer).

#### 1.5. LA CATARSIS

Sarah García Sílberman y Luciana Ramos Lira (2000, 201) definen la catarsis como el efecto liberador, ocasionado en el área emotiva del

espectador, al presenciar e identificarse con acciones, sensaciones, ideologías o palabras que se representan. Eva Hernández Granda (1999-2001, 41) sostiene que, en el plano de la personalidad, la catarsis supone una expresión repentina de un afecto anteriormente reprimido, cuya liberación se hace necesaria para mantener el estado de relajación adecuado; por ello, es una solución única al problema de la agresividad humana. Si se induce a la catarsis, la persona se sentirá mejor y menos agresiva; por el contrario, si el mecanismo de liberación catártica está bloqueado, el sujeto se pondrá más agresivo. Mayormente, la catarsis permite la comprensión de la vida de cada ser en particular, ya sea sobre la base de su pasado, su presente, su futuro, su ambiente y su mundo, pero en una visión de conjunto, la cual cambiará de acuerdo con el modo de incorporar experiencias nuevas. Un lector de *La ciudad y los perros* se siente identificado por los déficits que acaecen en el Colegio Militar Leoncio Prado, ya que él se habrá sentido tentado más de una vez para actuar con maldad, incluso sabrá qué es cometer un acto injusto; aunque no todas las sensaciones lo impulsarán a saber el lado negativo del hombre, sino que también conocerá el lado positivo y sensible de la vida (se conmoverá ante la pérdida de un amigo del protagonista en la novela, porque estos sentimientos de distanciamiento o muerte son productores de una tristeza y una depresión mayores). Ahora, lo que consigue la catarsis en el lector de esta obra literaria es evitar toda forma de representación de la violencia; debido a esto, se degenerará y se autodestruirá el ser humano: esta es la asimilación que adoptará el lector en su vida peculiar.

## 1.6. LA PASIÓN

Todo lector busca en el texto un efecto estético relacionado con las pasiones (el placer y el goce). A la vez, este se impregna de sentido para que él tenga un juicio o un valor en torno a la situación expuesta en la novela (la circunstancia que se plantea está ya preconfigurada en alguna experiencia pasada similar del lector). Por ejemplo, en un pasaje de *La ciudad y los perros*, se induce a la satisfacción por el hecho de que el Poeta se subleve ante el Jaguar, ya que con este conflicto observamos un desarrollo personal en Alberto Fernández —el personaje logra evolucionar: transita a un estado mayor de violencia, equivalente a la posición del Jaguar; esta evolución personal del protagonista además se refiere a la etapa de cambio del lector, quien ha atravesado por un proceso similar, y lo seguirá pasando—. Este motivo provoca que el lector consiga una rápida identificación y un efecto estético que le causarán placer (no se trata de una pasión infundada: se requiere de la racionalización y la asimilación de una subjetividad reconocible por el lector para lograr el goce). Slavoj Žižek (2008,110) indica que existe una paradoja en el plus del goce, el cual consiste en observar que cuanto más velado se encuentre el objeto, más intenso y perturbador será la huella mínima que deje —como cuando se descubre en las últimas participaciones del Jaguar y el Poeta quién es el autor de algunos pasajes erróneamente configurados por el lector en cuanto la autoría de monólogos.

Ahora, si se requiriera de algunos conceptos semióticos que permitan explicar la manera de recepcionar las pasiones surgidas del lector, se hará

referencia a la categoría tímica euforia/disforia, que emplea Joseph Courtés (1997, 256) para aludir a las pasiones y los estados de ánimo. En el siguiente gráfico, se aprecia en qué consisten estas sensibilidades pasionales.



Este esquema es propicio al establecerse una distinción correcta de personajes que tienen perfectamente definidos los conceptos y las prácticas del bien; sin embargo, si se necesita configurar el mal, es decir, si es la violencia la que hace a uno eufórico, los componentes significativos se alteran: el eufórico es el malo, el feo, el falso y el enemigo; mientras que el disfórico, el bueno, el verdadero, el rico y el amigo. Por lo tanto, con respecto a los protagonistas de *La ciudad y los perros* (asumiendo que el Jaguar es un sujeto eufórico y violento; y el Esclavo, un individuo disfórico e impotente), el lector podrá identificar las sensibilidades de estos personajes, al igual que de otros; con ello, alcanzará una pasión característica (si se describe una escena disfórica, como por ejemplo, la imposibilidad de que el Esclavo pueda salir del colegio, estando él enamorado de Teresa, el lector percibirá una pasión también disfórica: sentirá pena y remordimiento; en cambio, si el narrador muestra una situación eufórica, como el de la pelea que busca el Poeta al enfrentarse al Jaguar, la tensión y la foria

aumentarán, entonces se referirá a un caso eufórico, ya que el Poeta ha manifestado una parte violenta, altanera, precipitada y adrenalínica, la cual entusiasmará al lector). Asimismo, la presencia de las forias puede verse en las estructuras de la novela (el efecto sorpresa en la lectura de esta obra literaria provocará asombro, euforia; mientras que descripciones de lugares, personajes, monólogos innecesarios, como el del Boa, y argumentos con poca velocidad, solo retardarán o disminuirán la pasión que siente el lector durante la lectura: entonces se tratará de un momento disfórico).

Paolo Fabbri (1999,64-68) indica que la pasión está conformada de cuatro componentes.

I. El modal: referido a las modalidades clásicas (poder, saber, querer y deber) y otras formas, como las de cierto/incierto, posible/imposible y demás. Esta forma de efectuar la pasión se observa en *La ciudad y los perros*, cuando los cadetes de la sección del Jaguar leen las novelitas eróticas hechas por el Poeta, ya que mediante este medio pretenden hilvanar sus deseos con sus pasiones sexuales. Este tipo pasional también ocurre al ser el Poeta quien construye cartas y poemas para las chicas que les gustan a sus compañeros del colegio.

II. El temporal: sucede cuando predomina la esperanza de querer algo que alude al futuro. En la novela, se aprecia esta modalidad cuando el Jaguar está a la expectativa de un final trágico, mas la abstención del teniente Gamboa impedirá que su vida no se arruine más, tal como se observa en el siguiente fragmento:

—¿Qué significa este papel? —dijo.

—Ahí está bien claro todo, mi teniente —repuso el Jaguar—. No tengo nada más que decir [...].

—¿Por qué ha escrito esto? —repitió—. ¿Por qué lo ha hecho?

—Eso no le importa —dijo el Jaguar, con voz suave y dócil—. Usted lo único que tiene que hacer es llevarme donde el coronel. Y nada más.

—¿Cree que las cosas se van a arreglar tan fácilmente como la primera vez?

—dijo Gamboa—. ¿Eso cree? ¿O quiere divertirse a mi costa? [...]. ¿Por qué mató a ese muchacho? ¿Por qué me ha escrito ese papel? [...]. El caso Arana está liquidado [...]. El Ejército no quiere saber una palabra más del asunto. Nada puede hacerlo cambiar de opinión. Más fácil sería resucitar al cadete Arana que convencer al Ejército de que ha cometido un error [...]. Rasgó el papel que tenía en la mano y lo arrojó al suelo (Vargas Llosa, 2012, 442-446).

III. El aspectual (Fabbri, 1999, 66): se relaciona con la temporalidad. Su componente concierne al proceso con el que se desarrolla la pasión, vista por un observador exterior. Cuando el Esclavo hace la delación hacia el serrano Cava, el teniente Huarina le elabora toda una estructura para que la acusación tenga base y fundamento.

—Escriba —dijo Huarina—. Ahora mismo. Ahí tiene papel y lápiz.

—¿Qué cosa, mi teniente?

—Yo le dicto. “Vi al cadete”, ¿cómo se llama?, “Cava, de tal sección, tal día, a tal hora, pasar hacia las aulas para apropiarse indebidamente del examen de química”. Escriba claro. “Hago esta declaración a pedido del teniente Remigio Huarina, que descubrió al autor del robo y también mi participación...”.

—Mi teniente, yo no...

—“...mi involuntaria participación en el asunto, como testigo”. Fírmelo.  
Y escriba su nombre en letras de imprenta. Grandes (Vargas Llosa, 2012,  
158).

IV. El estético (Fabbri, 1999, 68): se refiere a lo sensorial o lo corporal, porque muestra un intercambio de las configuraciones de organización del cuerpo. Una alteración de este tipo se produce en *La ciudad y los perros* al obstruirse la bienvenida violenta y tradicional de los alumnos ingresantes por parte de los de quinto año, puesto que allí se manifiesta rebeldemente el Jaguar; otro ejemplo se identifica al imponerse una orden nueva en el Colegio Militar, la cual trata sobre no dejar salir a los alumnos temporalmente, hasta que no se halle al culpable del robo del examen de Química.

#### 1.7. EL SENTIDO

El conocimiento previo configura el devenir y la sucesión de los hechos, desde un punto de vista racional y a través de la presión del impulso, según Doležel (1999, 114). Para lograr esta reorganización, el lector obviará todo intento de invención irreal por medio del narrador: el autor propondrá las palabras; en cambio, el lector se encargará de disponer del sentido que mejor se adapte a su apreciación, el cual lo conducirá a la referencia (un paso de la imperfección a la significación). Esto ocurre cuando un lector de *La ciudad y los perros* es informado, casi al final de la novela, de los atributos que distinguen al Jaguar del Poeta; a causa de que, rápidamente,

regulará la narración de un modo conveniente y comprensivo (se basa en la estructura de esta obra literaria y se identifica correctamente a estos protagonistas). Para que sea posible este procesamiento, uno no deberá limitarse a lo que percibe, porque se arriesga a descuidar lo esencial o tener una lectura equivocada (como cuando se profundiza demasiado en la organización del texto, más que de las demás interpretaciones). Si un texto normal demanda una pluralidad de sentidos, el lector quedará desorientado; por lo tanto, se comportará de forma escéptica en función de lo que recepcione, ya que, de sus recursos, dependerá el juicio que les brinde a los personajes, si es que se intenta calificarlos de buenos o malos (el Jaguar podría ser un símbolo de esta acotación al representar el bien, si es que se desarrolla su reivindicación como humano; o el mal, si se le ve como un asesino imperdonable y malvado).

#### 1.8. LO INCOMPLETO

Si la verdad resulta incompleta e imperfecta, por más parecida que sea a la realidad, se genera un desvío del sentido. Igual ocurre con el texto, en su interés por exponer y revelar un secreto, al crear verdades y vías ideológicamente divergentes. En la novela, se puede establecer esta asociación con la búsqueda de la identidad de los personajes, quienes se presentan con una carencia ontológica —el narrador introduce en el Jaguar, el Poeta y el Esclavo algunas dificultades familiares, escolares y amorosas—; a partir de allí, el lector buscará el destino que debe atribuírsele a cada uno de los protagonistas —completar lo restante resultará totalmente

placentero en esta obra literaria; aunque, en algunas ocasiones, por el placer de la lectura, el lector se hallará a la expectativa de lo inesperado (un impacto o un efecto sorpresa)—. Sin embargo, no solo se observará este ejercicio literario en los actantes, pues serán las mismas estructuras del texto las que se articularán, tal como ocurre con los sucesos fragmentarios (los cambios de focalizaciones en *La ciudad y los perros*, la ambigüedad en la autoría de los monólogos del Jaguar y el Poeta, la retención de información con respecto al asesinato del Esclavo o las interrelaciones con Teresa). La continuidad de sucesos se encuentra en tensión durante el ejercicio literario que implica al lector agrupar y conectar aquello que se presenta como raro, divisorio y abundante.

La intención que tiene el narrador al construir la novela de forma incompleta es la de incentivar al lector a dejarse persuadir; con ello, se produce el almacenamiento del ambiente, los personajes y la historia que se plantean en aquel ámbito literario, mucho más que las mismas anécdotas. Al mostrarse situaciones complejas, en las que el lector no logra identificar rápidamente referentes del texto, se pretende una profundización y un aprendizaje de la lectura. Por ejemplo, si Mario Vargas Llosa quiere crear una atmósfera de miedo para que el lector tome una conciencia crítica, intentará colocar casos violentos, en los cuales la vida se inserte en un ambiente riesgoso, con el peligro de hallar la muerte o la injusticia. No obstante, mantendrá una posición parcial: mostrará aquellas escenas, mas no se implicará, pues su voz no contará con una crítica explícita por parte de él; en pocas palabras, se tratará de una simple técnica literaria que actúe

en función catártica de la revelación de las diversas vías y las distintas transformaciones que se encuentren a lo largo del texto —es el tránsito de la vida a la muerte; el camino de la realidad a la verdadera ficción; como también, la ruta que conduce al lector del ser al no ser.

#### 1.9. EL RECHAZO DE LA VIOLENCIA

El autor representa la perversidad en *La ciudad y los perros* por cierto placer que intenta provocar en el lector. No se busca ofenderlo sentimental y moralmente, sino que se nota esa crítica a la violencia en relación con el derecho y la justicia; de otra forma, es la filosofía de su propia historia. ¿Por qué lo hace? Lacan (1997, 223) sostiene que uno obvia al leer la tendencia nativa del hombre a la maldad, la agresión, la destrucción y, asimismo, la crueldad —una muestra notoria es apreciable en el ocultamiento, por medio de la institución, del homicidio del Esclavo—. Es decir, por más que se mostrara lo imperfecto que se halla el estado de una sociedad, el ciudadano y, en este caso, el lector son quienes no toman parte de la violencia y rechazan combatirla, a través del silencio, la indiferencia o la creencia de que con el transcurrir del tiempo se aplacará la ira.

La violencia, con sus múltiples causas y sus diversas consecuencias, requiere de un conjunto de soluciones que involucra la acción de diversos sectores. No existe una fórmula única aplicable para todos; se puede controlar o prevenir la violencia con prohibiciones, denuncias, sanciones y vigilancias; con ello, se induce saber actuar en torno a los conflictos, conocer la reparación de daños realizados y reflexionar sobre la violencia

en cada país peculiarmente —el hecho de que se intente reducir su nivel implica que aún predominen algunos factores de riesgo; su presencia no asegura que desaparezca el maltrato: solo será menos posible—. Ángeles Álvarez A. (2002, 62) identificaba este trabajo moral como la terapia cognitiva conductista.

La búsqueda de alternativas no violentas requiere necesariamente de una educación integral, dentro y fuera de las escuelas, junto a ayudas terapéuticas (Álvarez, 2002, 59); a partir de allí, se retomarán comportamientos y roles igualitarios que se concebirán como utópicos. Todo ello enfocado en el bien común y la construcción de una sociedad auténticamente democrática, tolerante y plural. La terapia pretende recuperar los déficits psicológicos, reducir la impulsividad (ansiedad o hiperactividad) y la sintomatología depresiva, incrementar la autoestima, tolerar la frustración, aprender conductas de competencia social, obtener autonomía e independencia ante las personas y modificar las relaciones paternas filiales, distorsionadas por la situación de los malos tratos. Con el aporte de la humanidad, recién, se empezará a mostrar ese rol que contrapone cualquier operación de agresión con un acto ético bien fundado; este vinculado con la prosperidad y la seguridad económicas: normas culturales opuestas al uso de la violencia (para ello, el individuo necesita reconocer sus experiencias de maltrato), responsabilidad en el cuidado de los hijos, aprendizaje de valores (solidaridad, libertad e igualdad), confraternidad, condiciones sociales efectivas (como la religión o la familia), comunicación interpersonal óptima e intervenciones terapéuticas. El agredido desaprenderá su función

de víctima, si es que no quiere que aparezca siempre otro verdugo. Erradicar el ciclo de la violencia pasa por curar el síndrome de victimización. Esta toma de conciencia debe ser lo más pronto posible, ya que las personas sometidas reiteradamente al maltrato físico o psicológico tienden a repetir el modelo aprendido. Se puede recordar al Esclavo de *La ciudad y los perros*, quien no era solo una víctima de abuso para el Jaguar o el Círculo, la violencia ejecutada hacia su persona era por medio de todos los estudiantes de su sección, eran ellos quienes lo insultaban y se burlaban de él. Ricardo Arana permitía eso, resultó configurado como el peor de todos; por lo tanto, le era difícil oponerse; también, así fuera si se refiriera a un atentado contra su vida.

Se debe tener mucho cuidado con respecto a la formación de los individuos, a causa de que existe como producto cultural un desconocimiento que lleva a una serie de falsas creencias y ridículos mitos en torno al abuso, que impide asumirla en su realidad.

Por ejemplo, confrontando con la novela de Mario Vargas Llosa, se cree que ser violento es necesario, mientras que la sociedad se comporte como tal; otro mito es que se puede asumir un comportamiento agresivo (agravado), para alcanzar el respeto de los demás.

## 2. CONCLUSIONES

Existe una búsqueda por parte del autor en que el lector participe en la dinámica y el proceso de recepción y comprensión de *La ciudad y los perros*; como, por ejemplo, otorgarle sentido a la lógica de la trama de

la historia, asimismo, formar una actitud crítica sobre la realidad textual y, sin obviarlo, provocar una inmersión en la que las emociones de los personajes confronten y generen catarsis consigo mismo. Por tal motivo, la cohesión de la novela no es accesible, en primer lugar, por el manejo de las técnicas literarias de Vargas Llosa: aquello brinda mayor dificultad y exigencia sobre la base de demostrar la especialización del escritor; en consecuencia, los lectores que se adapten a estos nuevos criterios deberán esforzarse por buscar mecanismos distintos de un texto tradicional y lineal. Por otro lado, el tópico de la violencia resalta en la historia de la primera obra del Premio Nobel de Literatura por el hecho de que es constante en la formación de los personajes y un requisito para que ellos se mantengan vivos hasta el final de la novela: esa postura decepcionante en la que el mal predomina sobre el bien forjará una insatisfacción en el lector que, mayormente, canaliza su percepción humanista del bien contra el mal.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, Ángeles, *Guía para mujeres maltratadas*, La Mancha: Junta de Comunidades de Castilla, 2002.

Courtés, Joseph, *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Enrique Ballón (trad.), Madrid: Gredos, 1997.

Delgado Del Aguila, Jesús Miguel, *Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963)*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017.

Doležel, Lubomír, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Félix Rodríguez (trad.), Madrid: Arco/Libros, 1999.

Fabbri, Paolo, *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 1999.

- García, Sarah y Luciana Ramos, *Medios de comunicación y violencia*, Instituto Mexicano de Psiquiatría, México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Hernández, Eva, *Agresividad y relación entre iguales en el contexto de la enseñanza primaria. Estudio piloto*, Trabajo de investigación. Programa de Doctorado: “Cooperación, Desarrollo Social y Democracia”. Asturias: Universidad de Oviedo, 1999-2001.
- Lacan, Jacques, *El seminario. Libro 7. La ética del Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Martín, José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa; acercamiento estilístico*, Madrid: Gredos, 1979.
- Perniola, Mario, *Del sentir*, César Palma (trad.), Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. Tomo I*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Ryan, Marie-Laure, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona: Paidós, 2004.
- Vargas Llosa, Mario, *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*, Italia: Alfaguara, Real Academia Española, 2012.
- Žižek, Slavoj, *Cómo leer a Lacan*, Buenos Aires: Paidós, 2008, 7.

Para uma  
reinterpretação  
de *Cien años  
de soledad* no  
contexto da  
globalização

Gabriel Cordeiro dos Santos Lima

Doutorando em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) com estágio na Yale University (EUA), onde trabalhou como Visiting Assistant in Research. Ex-professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Pesquisador e membro estagiário do Laboratório de Estudos do Romance da Universidade de São Paulo (LeRo-USP).

Contato: gabriel.cordeiro.lima@

usp.br

Brasil

Recebido em: 22 de dezembro de 2018

Aceito: 1 de abril de 2019

PALAVRAS-CHAVE: *Cien Años de Soledad*, Gabriel García Márquez, Romance Latino-Americano, Globalização

Resumo: *Cien Años de Soledad* (1967) é um dos livros mais lidos e comentados na história da literatura de língua espanhola. Mas se, por um lado, é evidente que o interesse mundial pela obra segue intenso, por outro lado, a narrativa de García Márquez parece ainda mal situada em meio ao quadro literário das décadas de 50 e 60 ao qual pertence. Como *Cien Años (...)* se localiza em relação ao panorama em questão? Como sua forma dialoga com as propostas de outros escritores relevantes nesse âmbito? Para responder essa pergunta, o presente artigo sugere que *Cien Años (...)* seja uma das primeiras obras pós-modernas na história da América Latina, razão pela qual deve ser discutida à luz do tema da globalização.

KEYWORDS: *One Hundred Years of Solitude*, Gabriel García Márquez, Latin-American Novel, Globalization

*Cien Años de Soledad* (1967) is one of the most read and commented books in the history of Spanish-language literature. But if, on the one hand, it is evident that the world's interest in the work remains intense, on the other hand, the narrative of García Márquez seems still poorly situated in the midst of the literary framework of the 50s and 60s to which he belongs. How is *Cien Años (...)* located in relation to the panorama in question? How does its form dialogue with the proposals of other relevant writers in this field? In order to answer these questions, this article suggests that *Cien Años (...)* is one of the first postmodern works in the history of Latin America, which is why it must be discussed in the light of the theme of globalization.

*Every one from Clinton to Castro listens to him. But can he help rescue Colombia from left-wing guerrillas and right-wing death squads?*

Jon Lee Anderson, *The power of García Márquez*, 1999.

No princípio, Macondo é “*una aldea de veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos*” (García Márquez, 2007, 9). Ao ser tocado pelo mundo exterior, no entanto, o vilarejo ganha partidos políticos e começa a guerra. Nela toma parte o Coronel Aureliano Buendía, que “*promovió treinta y dos levantamientos armados [...], tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas [...], Escapó a catorce atentados [...], sobrevivió a una carga de estricnina en el café*” (García Márquez, 2007, 125) etc. Entre as heroicas aventuras do militar, seus parentes vivem intrigas amorosas e um deles chega a dar “*sesenta y cinco veces la vuelta al mundo*” (García Márquez, 2007, 111). De fato, por toda a Macondo, eventos extraordinários acontecem: um padre levita, um homem volta da morte para conversar com seu assassino e uma jovem ascende aos céus. A certo ponto da história, porém, um episódio muito realista se desenrola: uma companhia agrícola estrangeira chega à cidade para explorar suas condições favoráveis ao plantio de banana. Os habitantes de Macondo se alvoroçam com o surto de modernização, mas se assustam quando a empresa promove um massacre de trabalhadores. Finalmente, a cidade é abandonada pelo mundo exterior. É então que, após

muitas tentativas frustradas, o último descendente do Coronel Aureliano decifra um manuscrito antigo, escrito por um alquimista misterioso, que prenuncia o fim de Macondo em um vendaval apocalíptico o qual, efetivamente, varre a cidade do mapa para sempre.

A trama de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, é já bastante conhecida e, para o bem ou para o mal, não se pode negar que é um fenômeno na história da literatura de língua espanhola. Por um lado, até 2017, o livro foi traduzido para 35 idiomas diferentes e vendeu mais de 50 milhões de exemplares,<sup>1</sup> não deixando dúvidas quanto ao interesse que despertou – e ainda desperta – no público leitor. Por outro lado, no que diz respeito à crítica, o romance motivou a entrega do Prêmio Nobel de 1982 a seu autor; se tornou tema de um guia de leitura de Harold Bloom (2006); ganhou edição especial da *Real Academia Española* (2007); recebeu incontáveis homenagens e foi assunto de incontáveis obras críticas, artigos, teses, palestras e simpósios, figurando também em listas de leituras obrigatórias de inúmeras disciplinas universitárias – o que dá uma ideia de sua legitimidade junto ao cânone. Por tudo isso, passados cinquenta anos de sua publicação, já se pode dizer com segurança que *Cien años...* conquistou o raro estatuto de best-seller acolhido pela Academia.

O fato de se tratar de um dos primeiros romances do Terceiro Mundo a lograr tal feito não é menos significativo. Em verdade, tanto o sucesso

---

1 Os dados são do pesquisador colombiano Nicolás Pernet, curador do acervo de Gabriel García Márquez na Biblioteca Nacional da Colômbia. Ver: Cosoy (2017). Recentemente o pesquisador da Unicamp Felipe de Paula Góis Vieira apresentou a cifra de 150 milhões de exemplares que, todavia, parece pouco verossímil. Ver: Vieira (2017).

acadêmico-comercial surpreende em relação à condição periférica do colombiano García Márquez quanto esta última parece estar justamente na raiz do fenômeno. Desde sua publicação, a obra provoca uma curiosidade ímpar por parte do público primeiro-mundista, sobretudo em razão da mistura de narrativa oral com supostos elementos culturais locais e episódios insólitos que viria a ser conhecida como **realismo mágico**. E se essa categoria foi atacada por parte da crítica a partir dos anos 1980, atualmente atrai a atenção dos estudos pós-coloniais e da chamada *world literature* nas principais universidades do planeta.

Discutir *Cien años...* hoje, portanto, significa tratar não apenas da situação da literatura latino-americana no final da década de 1960, mas também partir de uma obra-chave para a discussão de temas extremamente atuais, como as fronteiras entre literatura para leitores e literatura para críticos, os sentidos e possibilidades do multiculturalismo, a identidade latina e as desigualdades entre Sul e Norte. Significa, então, tentar responder a perguntas como: de que forma *Cien años...* foi capaz de conciliar o sucesso junto ao grande público e a boa recepção de pelo menos um setor relevante da intelectualidade? Quais as razões para seu êxito expressivo tanto no Primeiro quanto no Terceiro Mundo? E como a obra se relaciona com seu respectivo contexto histórico-literário, tanto em nível local quanto internacional?

Nos últimos decênios, nem a teoria literária nem os estudos culturais têm se mostrado capazes de resolver essas questões de maneira satisfatória. É verdadeiramente difícil não dar razão a Ricardo Roque-Baldovinos quando

este afirma que *Cien años de soledad* é “perhaps the most commented upon and worst understood book in the Latin American literary canon” (2001, 77). O presente artigo tem por objetivo oferecer uma contribuição ao debate, sustentando que a razão para a confusão da crítica é a compreensão de García Márquez como um autor exclusivamente **modernista**. Ao contrário, buscar-se-á demonstrar que *Cien años...* é uma das primeiras narrativas efetivamente **pós-modernas** na história da literatura da América Latina, razão pela qual deve ser interpretada e discutida à luz do tema da **globalização**. Vejamos:

Curiosamente, na América Latina dos anos 1960, tanto os socialistas (Ángel Rama e Antonio Candido) quanto os formalistas (o principal deles, Rodríguez Monegal, tendo recebido dinheiro da própria Central Intelligence Agency (CIA)) se unificavam em plena Guerra Fria quando afirmavam que *Cien años de soledad* pertencia ao modernismo. Em relação a isso, até mesmo em meio a uma polêmica, o filósofo pós-marxista Marshall Berman e o historiador comunista Perry Anderson concordariam. Diria este último:

É significativo que tantos dos exemplos do que Berman considera como as grandes realizações modernistas do nosso tempo sejam tirados da literatura latino-americana. Pois no Terceiro Mundo, de modo geral, existe hoje uma espécie de configuração que, como uma sombra, reproduz algo do que antes prevalecia no Primeiro Mundo. [...] Foram estas condições que produziram as verdadeiras obras-primas dos anos recentes que se conformam às categorias de Berman: romances como *Cien años de*

soledad, de Gabriel García Márquez, ou *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, na Colômbia ou na Índia (1984,12).

As correntes pós-coloniais dos anos 1980 em diante, que efetivamente mais se opuseram a *Cien años...* do que o exaltaram, também estão de acordo em relação a esse entendimento. John Beverley, por exemplo, indiscriminadamente classifica toda a literatura latino-americana dos anos 1960 como “*Latin American equivalent of Anglo-European high modernism*” (1993, 112) e Idelber Avelar se refere muito à “pulsão modernizadora” dos romances de então (2003, 22).

É certo que tudo isso vale para as narrativas de escritores contemporâneos a García Márquez, como Julio Cortázar e Carlos Fuentes, mas não para *Cien años...* O modernismo dos primeiros representou, sim, um *tour de force* de modernização literária (“pulsão modernizadora”, para Avelar (2003, 22)), por sua vez análogo ao esforço de modernização geral da América Latina. Tal impulso encontrou solo fértil na década de 1960, em meio aos processos significativos de crescimento econômico, industrialização e urbanização do continente; sendo mesmo tentador associar sua ousada proposta de suplantando o Primeiro Mundo no manejo das técnicas modernistas à doutrina macroeconômica de substituição de importações que então vigorava em parte da periferia. O pós-modernismo de García Márquez, no entanto, insere-se muito mais em um cenário de desilusão quanto a essa mesma modernização, em meio ao estabelecimento das ditaduras militares latino-americanas e ao pressentimento da crise econômica dos anos 1970.

Nesse novo quadro, a proposta do realismo mágico não será modernizar a literatura provinciana, mas torná-la pós-moderna, inserindo-se no panorama literário globalizado não como um superador dos romances do Primeiro Mundo, mas como um **produto identitário**.

O enorme impacto dessa nova proposta estabelece uma série de contradições, típicas da reviravolta cultural que estava posta. Em primeiro lugar, a narrativa latino-americana finalmente teria conseguido vencer a literatura do centro do capitalismo – pelo menos em termos comerciais – justamente por não tentar fazê-lo. Em segundo lugar, seria justamente esse impacto que inauguraria uma era de interesse sem precedentes por romances periféricos, assim catapultando retroativamente a venda dos artefatos do modernismo local e produzindo o fenômeno que viria a ser conhecido como boom. Esse entendimento permite não apenas reinterpretar a obra de Gabriel García Márquez, mas também lançar as bases para uma nova teoria do romance latino-americano das décadas de 1950 e 1960, pensando problemas extremamente contemporâneos.

Portanto, dizer que o realismo mágico é pós-modernista não é mera opção classificatória. Trata-se antes de demonstrar, na própria forma de *Cien años de soledad*, uma mudança cultural de grandes proporções no cenário mundial. Pois aqui não se entenderá o conceito de pós-modernismo apenas como um movimento artístico ulterior ao modernismo, como tampouco se conceberá o global meramente como uma rede de economias e culturas mais ou menos integradas. Antes, pensar-se-á a noção de globalização como uma fase do modo de produção capitalista cuja gênese remonta ao

período pós-Segunda Guerra Mundial, cuja lógica cultural **hegemônica** é necessariamente o pós-modernismo e cujas questões fundamentais permanecem candentes nos dias atuais. Tal entendimento, por sua vez, justifica uma primeira digressão. Vejamos:

Como se sabe, Ernest Mandel (1985) foi o primeiro a teorizar essa nova fase do capitalismo, que designou por capitalismo tardio em oposição à fase do **imperialismo**.<sup>2</sup> Grosso modo, se esta última se caracterizava pelos monopólios na grande indústria, pela exploração exclusivamente tributária de enclaves pré-capitalistas (por exemplo, no campo) e pela **busca** de novos mercados (que teria por consequência a guerra imperialista), a fase tardia, para Mandel, se caracterizaria pelo efetivo **domínio** de esferas até então não atingidas pelo sistema – daí seu caráter global. Fredric Jameson chamará essa nova fase ora de **globalização** (2017), ora de **capitalismo multinacional e de consumo** (1996, 61), identificando nela “algo novo e historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente e da Natureza, ou seja, a destruição da agricultura pré-capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda” (1996, 61).

Do ponto de vista da cultura e do debate sobre *Cien años...* a definição importa na medida em que, na teoria jamesoniana que serve de base a este artigo, estabelece as fronteiras artísticas certamente fluidas entre o modernismo correspondente à fase imperialista do capital e o

---

2 Como também se sabe, na tradição marxista, o primeiro teórico relevante da fase imperialista do capital foi Lenin.

pós-modernismo que Jameson classificará como a “lógica cultural do capitalismo tardio” (1996). Não se trata, vale ressaltar, de uma concepção determinista das relações entre base econômica e fenômeno cultural, mas de um estabelecimento de correspondências e distinções justificado pela análise das características de tais fenômenos quando confrontadas com as características das sociedades das quais emergem. É nesse sentido que Jameson definirá o modernismo como uma hostilidade em relação ao mercado.

Entre os modernistas, ressaltará o crítico, tal ojeriza seria favorecida pela persistência, dentro da vida moderna em que estavam imersos, de elementos **residuais** pré-capitalistas. Assim o artesanato para o trabalho, o *ancien régime* para a política, a agricultura de subsistência e o pequeno comércio para a economia etc. A simples existência em algum lugar do planeta desses resíduos permitiria imaginar uma arte **autônoma**; isto é, regida exclusivamente pelos princípios de composição do artista; um todo encerrado em si mesmo, capaz de aspirar a uma condição não-mercadológica. Daí também a notável elaboração técnica do modernismo que visava o domínio da criação pelo escritor, proliferando estilos idiossincráticos e tornando a literatura mais complexa a ponto de restringir sua capacidade de circulação. Entre muitos exemplos, dizia o modernista Wiliam Faulkner – “*maestro*” de García Márquez, segundo o próprio – que só foi possível escrever *The sound and the fury* (1929) depois que as portas das editoras lhe haviam sido fechadas (1974, 158-159).

Já a razão social do pós-modernismo, como dito, deve ser buscada na eliminação precisamente dessas condições que possibilitavam aspirar à autonomia. Assim ocorre a universalização da abstração do tempo no trabalho, a consolidação geral da democracia burguesa na política, o **agrobusiness** de pesticidas e o mercado mundial na economia, e o estabelecimento decisivo de uma mega-indústria de publicação, venda e propaganda no âmbito da cultura. Nesse novo cenário, a autonomia da arte e os princípios de composição do artista passariam a importar menos, suplantados por uma hegemonia efetiva daquilo que Adorno e Horkheimer, em 1944, chamavam de **indústria cultural** (1985, 99). Em outras palavras, a arte – ou qualquer outra coisa – definitivamente já não poderia mais desejar **não ser** mercadoria. Daí que o pós-modernismo retorne insistentemente às formas do modernismo não mais para cumprir seu projeto emancipatório original, mas para torná-las tema das obras. A esse procedimento, Jameson dará o nome de **pastiche**: “o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático”, o “colocar de uma máscara linguística” em “uma prática neutralizada de tal imitação”(1996, 44-45). Isto é, no capitalismo tardio, a literatura pós-modernista reagirá à sua própria mercantilização incorporando a *high culture* modernista como pastiche e os elementos apropriados ou diretamente produzidos pela **cultura de massa** (o *kitsch*, o romance policial, a televisão) como aceitação.

Nesse contexto, o primeiro **truque** de *Cien años de soledad* consiste em apresentar uma estrutura literária **ambígua**, que mobiliza tanto técnicas da narrativa oral, misteriosa e mágica (palatáveis ao leitor), quanto pastiches

da alta narrativa modernista (essa bem recebida em determinados círculos da crítica especializada sobretudo no Terceiro Mundo). A opção por uma modulação tal explica parte do duplo triunfo nos âmbitos comercial e acadêmico, e contrasta expressamente com as estratégias adotadas por outros romancistas latino-americanos do final dos anos 1960 – notadamente Alejo Carpentier, Julio Cortázar e Carlos Fuentes – cujas obras formam o que poderíamos chamar de um **modernismo tardio** (Jameson, 2005, 87) e periférico, altamente preocupado com a questão da autonomia artística, portanto e conseqüentemente vinculado a um circuito literário de elite. Em verdade, são justamente os procedimentos narrativos de Carpentier, Cortázar e Fuentes que são parodiados nas páginas de *Cien años...*, por meio do **pastiche**.

Não obstante, do ponto de vista composicional, o segundo **truque** de García Márquez consiste em mobilizar elementos propriamente complexos apenas no nível do enredo. Desde os anos 1970 parte da crítica chama a atenção para a trama elaborada de *Cien años de soledad*, com sua arquitetura mais ou menos simétrica de pares e antíteses semióticas (por exemplo, seus personagens cujas características e ações são compartilhadas e/ou se opõem às de outros), dados iniciais que se revelam profecias e um sentido de história dentro da história (*metalepse* ou *mise-en-abyme*).<sup>3</sup> Tudo isso, porém, não deve se confundir com a complexidade modernista, estabelecida no nível da técnica e da exploração da consciência, da experimentação linguística

---

3 O principal estudo desses traços é, sem dúvida, *Cien años de soledad: una interpretación*, de Josefina Ludmer(1974).

e da aleatoriedade. Antes, García Márquez mobiliza artifícios da história bem contada, do enredo bem feito, mais propriamente encontráveis na literatura pré-moderna, como *As mil e uma noites* ou as narrativas didáticas do infante D. Juan Manuel. Também nesse âmbito, quando sua técnica narrativa promove mudanças na perspectiva cronológica dos fatos narrados – a famosa prolepse que volta ao passado – não o faz para confundir o sentido do tempo à modernista, mas para capturar a atenção do leitor à maneira da história oral, à maneira do narrador de Nikolai Leskov estudado por Walter Benjamin (2012, 197).

Essa característica narrativa se deve precisamente à lógica cultural pós-modernista, que se apropria dos elementos residuais pré-capitalistas (como os contos de fada ou as histórias de heróis), incorporando-os à cultura comercializada junto à massa. Aí entra o terceiro **truque** fundamental de *Cien años...*: fazer parecer, no âmbito da matéria narrada, que tal se trata de um manejo de elementos da literatura milenar *itself*, tornado possível por condições não-modernas latino-americanas, mesmo o livro tendo sido escrito no contexto do capitalismo tardio do final dos anos 1960. Por isso, embora não consiga se desligar totalmente de uma perspectiva externa (cosmopolita), seu narrador é sempre entendido pela crítica como um dos personagens pitorescos da própria história (provinciana), seja o profeta-alquimista Melquíades ou o filólogo Aureliano Babilonia. Discutir esse macete, porém, justifica uma segunda digressão sobre o capitalismo tardio.

Para os fins da presente argumentação, o caráter **multinacional** da globalização é tão importante quanto seu caráter **de consumo**, pois nessa

nova fase, na medida em que aniquila sua alteridade (o pré-capitalismo), o assim chamado mundo **desenvolvido** se lança à procura de “novos outros” ao mesmo tempo em que incorpora os lugares geográficos onde estes poderiam existir (o mundo **subdesenvolvido**) à sociedade capitalista mundializada. Não obstante, coincide com o processo a descolonização de dezenas de países na África em finais dos anos 1960. Tudo isso somado, se produz na segunda metade do século XX um fenômeno ambivalente de **construção de identidades locais na periferia e demanda por identidades exóticas no centro** do capitalismo mundial. É nesse cenário que García Márquez intervirá com a estética do **realismo mágico**, trabalhando a dimensão identitária e exóticoado ser latino-americano, assim produzindo um dos primeiros *blockbusters* literários da economia global. Sem dúvida a atribuição dos acontecimentos insólitos (levitações, ressurreições etc.) e dos recursos da narrativa pré-moderna a uma periferia supostamente encantada farão parte do programa mágico-realista, que antecipará questões fundamentais ao século XXI, como a **política identitária** ou a lógica do **lugar de fala** (ou “locus de enunciação”, conforme Walter Mignolo (2007, 158)).

Entretanto, esse desrecale localista, ao menos no caso de *Cien años...* não pode ser atribuído a uma presumida inocência. O romance é, na verdade, uma crônica da modernização periférica. Suas últimas páginas narram um mundo desencantado, no qual o capitalismo triunfa, aniquilando precisamente as condições sociais arcaicas do misticismo e da fabulação oral. Isto é, García Márquez demonstra plena consciência do que

está em xeque em seu tempo; a saber, a conciliação entre desenvolvimento e identidade, a grande utopia dos escritores modernistas periféricos sequestrada pelas ditaduras militares locais que começavam a conduzir a modernização à direita. Em meio a esse quadro, a insistência do autor nos mitos mágicos que marcam presença literalmente até sua última frase demonstra não se tratar de um retorno nostálgico ou de um *nachträglichkeit* freudiano, mas de uma opção programática pós-modernista viabilizada – e requerida – pelas condições já mencionadas no âmbito da indústria cultural. Que a editora Carmen Balcells tenha corrido o mundo para preparar as condições de lançamento do livro em uma escala nunca antes vista não apenas demonstra a mercantilização da cultura que possibilitou *Cien años...*, como demonstra o sucesso com que este foi capaz de cumprir magistralmente o que a lógica da cultura sob o capitalismo tardio requeria em 1967.

Retomando: **ao caráter multinacional e de consumo da globalização, *Cien años...* responde com o realismo mágico e com a forma literária pós-modernista.** Nesse sentido, mobiliza: 1) elementos da alta narrativa modernista (ou tardo-modernista) autônoma por meio do pastiche, 2) elementos da narrativa oral e pré-moderna apropriados pela indústria cultural e 3) elementos de construção da identidade latino-americana. Assim, edifica uma estrutura literária ambígua, capaz de jogar nos campos da alta cultura e do consumo de massa, da demanda pelo exótico no Primeiro Mundo e da produção identitária no Terceiro – o que, por sua vez, explica o êxito junto ao grande público e pelo menos parte da

intelectualidade, bem como o enorme sucesso junto aos leitores da periferia e do centro do capitalismo, ou, no caso mais extremo, entre atores políticos tão antagônicos quanto o regime socialista cubano e o Partido Democrata Estado-Unidense. Seria preciso apenas ressaltar: tais êxitos são propiciados pelas condições favoráveis do próprio sistema multinacional e de consumo, bem como da lógica cultural pós-modernista, que simultaneamente favoreceu a produção e criou a inédita procura pela forma literária que Gabriel García Márquez soube prover como ninguém.

Nesse sentido, Jameson está totalmente correto ao classificar *Cien años...* como “*a literary Earthquake which happened just fifty years ago and marked the cultural emergence of Latin America onto that new and larger stage we call globalization*” (2017, 21). A questão fundamental que se levanta, então, é: seria o realismo mágico uma forma eficaz para tratar criticamente dos problemas da periferia no mundo globalizado, dentre os quais a desagregação social e seus sintomas de desigualdade abissal, violência e autoritarismo? Sem dúvida a proposta de García Márquez para esse mundo consistia em uma atuação política de esquerda, que se aproveitava dos holofotes conquistados para apelar aos espectadores que “as espécies condenadas a cem anos de solidão tenham uma segunda oportunidade sobre a Terra” (García Márquez, 2014, 14). A famosa tentativa de levantar o embargo a Cuba a partir de conversas com Bill Clinton é emblemática a esse respeito. Mas e o estatuto da forma literária?

Tentar responder a tais perguntas pode ajudar a desfazer o nó criado por García Márquez, assim contribuindo para desvendar os segredos de um

romance que permanece sendo instrumento fundamental de construção e interpretação da identidade latino-americana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- Anderson, Jon Lee. “The power of García Márquez”. *The New Yorker*, New York, 27 set. 1999. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1999/09/27/the-power-of-garcia-marquez>. Acesso em 20 nov. 2018.
- Anderson, Perry. “Modernity and revolution”. In: *New Left Review*, 1-144, 1984, 2-15.
- Avelar, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- Benjamin, Walter. “O narrador”. In: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas*. 8. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012, 197-221.v. 1.
- Beverley, John. *Against literature*. University of Minnesota Press, 1993.
- Bloom, Harold. *Bloom’s Guides: One Hundred Years of Solitude*. New York: Chelsea House Publishers, 2006.
- Cosoy, Natalio. “12 curiosidades de las más de 100 ediciones de ‘Cien años de soledad’, el clásico de Gabriel García Márquez que cumple 50 años”. *BBC Mundo*, Bogotá, 30 maio 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-39536986>. Acesso em 07 set. 2017.
- Faulkner, William. “An introduction to The sound and the fury”. In: Meriwether, James (org.). *A Faulkner miscellany*. Jackson: University Press of Mississippi, 1974, 156-161.

- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española, 2007.
- García Márquez, Gabriel. “A Solidão da América Latina”. Tradução: G. J. Creus. In:  
*RevIU – Revista do Instituto Mercosul de Estudos Avançados – Universidade da Integração Latino-Americana*. Nº 1. Foz do Iguaçu, 2014, 12-14.
- Jameson, Fredric. *Pós-Modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco, Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1996.
- Jameson, Fredric. *Modernidade singular*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- Jameson, Fredric. “No magic, no metaphor”. In: *London Review of Books*, 39-12, 2017, 21-32.
- Ludmer, Josefina. *Cien años de soledad: una interpretación*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Mandel, Ernest. *O capitalismo tardio*. Tradução de Carlos Eduardo Silveira Matos, Regis de Castro Andrade, Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Abril, 1985.
- Mignolo, Walter. “Coloniality of power and de-colonial thinking”. In: *Cultural Studies*, 12-2-3, 2007, 155-167.
- Roque-Baldovinos, Ricardo. “The ‘epic novel’: charismatic nationalism and the avant-garde in Latin America”. In: *Cultural Critique*, 49, 2001, 58-83.
- Vieira, Felipe de Paula Góis. “O legado de García Márquez e o impacto de ‘Cem anos de solidão’ na literatura hispano-americana”. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 05 maio 2017. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/05/09/o-legado-de-garcia-marquez-e-o-impacto-de-cem-anos-de-solidao-na-literatura>. Acesso em 07 set. 2018.