

KATATAY

año IV, número 6, septiembre de 2008

Dirección	Teresa Basile (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Mónica Bernabé (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) Enrique Foffani (Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Consejo asesor:	Roxana Patiño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) Laura Pollastri (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) María Laura de Arriba (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) Mónica Marinone (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
Edición	Paula Aguilar (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Florencia Bonfiglio (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) María Elena Campero (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Analia Costa (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) Melina Gardella (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Hernán Pas (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Julia Tamási (Universidad de Buenos Aires - UBA, Argentina)
Consejo editorial	Hugo Achugar (Universidad de la República, Uruguay) Elena Altuna (Universidad Nacional de Salta, Argentina) Ana María Amar Sánchez (Universidad de California-Irvine, EE.UU.) Soledad Bianchi (Universidad de Chile) Elisa Calabrese (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) Norah Dei Cas (Universidad de Lille, Francia) Juan Duchesne Winter (Universidad de Puerto Rico) David Lagmanovich (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) Jorge Schwartz (Universidad de San Pablo, Brasil) Saúl Sosnowski (Universidad de Maryland, EE.UU.) Christian Wentzlaff-Eggebert (Universidad de Colonia, Alemania)
Comité de evaluación:	Miriam Chiani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Sandra Contreras (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) María Laura de Arriba (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) Claudia Hammerschmidt (Universidad de Jena, Alemania) Javier Lasarte (Universidad Simón Bolívar, Venezuela) Alejandra Mailhe (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Mónica Marinone (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) Jorge Monteleone (CONICET, Argentina) Andrea Pagni (Universidad Erlangen-Nürnberg, Alemania) Roxana Patiño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) Laura Pollastri (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) Roland Spiller (Universidad Frankfurt, Alemania) Abril Trigo (Universidad de Ohio, EE.UU.) Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)
Colaboran en este número	María de los Ángeles de Rueda, Ana María Amar Sánchez, Juan Duchesne Winter, Juan Carlos Quintero Herencia, Mara Negrón, Carolina Sancholuz, Eduardo Lalo, Julio Ramos, Teresa Basile, Hernán Pas, Sergio Raimondi, Ana Porrúa, Enrique Foffani, Bernardo Massoia, Miriam Chiani, Florencia Bonfiglio, Beatriz Colombi, Gonzalo Oyola, Carlos Hernán Sosa, Maximiliano Linares, Diego Lincúiz, Gustavo Lespada, Laura Utrera, Cecilia Rodríguez Lenmann, Paula Aguilar, Irina Garbatzky, Emma Escañuela, Julieta Novau.
Director de arte y diseño	Michael Dorka - Victor Viale
Ilustración de Tapa	Marcia Schvartz Florista. 1979, técnica mixta sobre tela, 100 × 70 cm.
Impresión	Aurelio Impresiones La Plata. Argentina Tel: (0221) 424-2389 - www.impresionesaurelio.com.ar
Editor responsable	Teresa Basile. Calle 5 n° 84 (1900) La Plata. Buenos Aires, Argentina. Tel: (0221) 425-9119
Suscripción, canje e información	www.katatay.com.ar
Periodicidad	Anual

El presente número se realizó gracias a un subsidio otorgado por el Fondo Nacional de las Artes

INDICE

Rotaciones

LA ISLA INVISIBLE. ESCRITURA E INTELECTUALES PUERTORRIQUEÑOS DE LOS 90

- Ana María Amar Sánchez

A manera de presentación, por Ana María Amar Sánchez | 6

Desde *Donde* alguien para leer a Eduardo Lalo, por Juan Duchesne Winter | 7

La Escucha del desalojo: paseos y errancias en *Cada vez te despidas mejor* de José Liboy y *Donde* de Eduardo Lalo, por Juan Carlos Quintero Herencia | 17

De algunas transfusiones literarias y otros contagios, por Mara Negrón | 24

Con la isla a cuestas: Narrativa Puertorriqueña en los Estados Unidos, por Carolina Sancholuz | 30

Entrevista a Eduardo Lalo, por Ana María Amar Sánchez | 38

La escritura rayada, por Eduardo Lalo | 42

PORTAFOLIO DE JULIO RAMOS - Teresa Basile

Crítica de la razón crítica en Julio Ramos, por Teresa Basile | 56

Secuencia, por Julio Ramos | 58

DOSSIER SOBRE SERGIO RAIMONDI - Hernán Pas

A modo de presentación, por Hernán Pas | 64

"El método de trabajo ya contiene la poética". Entrevista a Sergio Raimondi, por Hernán Pas | 65

Apostillas para un diccionario poético, por Ana Porrúa | 79

DOSSIER SOBRE PABLO GUEVARA - Bernardo Massoia y Enrique Foffani

César Vallejo y Pablo Guevara: el grito entre dos estrellas, por Bernardo Massoia | 82

Vallejo: multivocalidad, oralidad y representación escritural dramática, por Pablo Guevara | 85

El poeta en el hospital, por Enrique Foffani | 89

Antología de *Hospital*, por Pablo Guevara | 97

Argumentos

La memoria del futuro. A partir de *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* de Fernando Reati, por Miriam Chiani | 99

Querellas

Estudios culturales, poscolonialismo y de(con)strucción del Arielismo. A propósito de *Canibalia* de Carlos Jáuregui, por Florencia Bonfiglio | 103

Asteriscos

Lienhard, Martín. *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*, por Beatriz Colombi | 114

Moraña, Mabel y Javier Campos (eds.). *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal*, por Gonzalo Oyola | 116

Foffani, Enrique (comp.). *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío, 1905-2005*, por Hernán Pas | 118

Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, por Carlos Hernán Sosa | 121

Echavarren, Roberto. *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, por Maximiliano Linares | 124

Bracamonte, Jorge. *Los códigos de la Transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa Argentina*, por Diego Línquiz | 126

Rodríguez Pérsico, Adriana. *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, por Gustavo Lespada | 128

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, por Laura L. Utrera | 130

Silva Bearegard, Paulette. *Las Tramas de los Lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*, por Cecilia Rodríguez Lenmann | 132

Gundermann, Christian. *Actos melancólicos: formas de resistencia en la posdictadura argentina*, por Paula Aguilar | 134

Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, por Irina Garbatzky. | 135

Perkowska, Magdalena. *Historias Híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, por Emma Escañuela | 137

Campuzano, Luisa. (ed.). *Alejo Carpentier: acá y allá*, por Julieta Novau. | 139

ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA

Florista. Marcia Schwartz. 1979.
Técnica mixta sobre tela, 100 × 70 cm.

Hay miradas fósiles. Hay obscenidad en el sentido más puro de esa palabra: todo está fuera de su lugar y su tiempo... pinturas expuestas a la sinrazón del goce.

Marcia Schwartz. *Catálogo de su obra*

El Arte supone la suspensión y la incredulidad, el humorismo, supone la suspensión de la suspensión de la incredulidad. Elimina pues la confianza de la incredulidad en suspenso e introduce la sospecha: el arte es un ejercicio continuo de incredulidad. El arte pone en entredicho los códigos existentes y por tanto, el mundo y la Vida. El arte dice: El Rey va Desnudo.

Umberto Eco. *De los Espejos y otros ensayos*

Las pinturas de Marcia Schwartz (1955) representan la pervivencia y el vigor de la figuración contemporánea; de tono expresionista, las imágenes transitan el barrio, los personajes y ambientes populares, lo sórdido, la marginalidad, como también los mitos ancestrales. Su pintura emerge en la década del '80 junto a los retornos de la nueva imagen y el gesto decisivo de la pintura narrativa, allí elabora una mitología urbana popular con predilección por el grotesco.

El arte de esos años fue signado, en general, por la violencia, la movilidad estilística, las composiciones caóticas, la visión apocalíptica con tendencia a la sospecha, con predominio de una subjetividad absoluta, que al avanzar los años fue moldeando una memoria histórica de los lenguajes artísticos y los temas sociales, una necesidad de ordenar el caos, de trazar genealogías, de participar de alguna tradición crítica. La postfiguración en la que se inscribe *Florista*, problematiza una mirada del mundo, cuyas imágenes han dado cuenta del pasaje de una crónica más o menos burlesca a una crítica, en tono de un grotesco popular a lo emotivo o satírico. El micromundo de los barrios entra dentro de una constelación poética afirmada en el gesto expresionista, la materia y el color exagerado, la representación también exagerada, que a su manera interpelan las relaciones de poder, la escala de valores aceptados, lo canónico a través de sus desbordes. Mitologías particulares, fantasmas populares, metáforas de la tensión entre la abundancia y la carencia, entre el placer y el displacer, entre la euforia y la disforia.

Todo ello dará cuenta de la construcción social de lo grotesco con diferentes acepciones (banal, tragicómico, exagerado, gusto por lo bajo), todas ellas marcando una tensión entre lo aceptado y lo rechazado, entre lo alto y lo bajo, desenvuelto entre la sátira, el horror, o la simple burla; el grotesco, en fin, como una modalidad de nuestra cultura, que es una franja situada entre la convención y el horror, la otra cara del humor.

La *florista*, a la espera de una venta, o de la entrega de una poesía con cada flor, resiste ese tiempo eterno y el frío, o la pena, con su maquillaje, y como *los morochos, las vecinas*, forma parte de la iconografía de Marcia; gentes que viven en los barrios en cuyos bares los personajes están en el límite, en el territorio de lo kitsch, de mezcla parodiante, de borramiento de fronteras entre el buen y mal gusto, entre «la buena pintura y la mala». Marcia crea una mirada sobre el mundo, en la que inscribe a la gente en la tradición de la pintura argentina, en la tradición de la cultura popular, en los diversos imaginarios de lo grotesco, a través de un movimiento a la vez irreverente, tierno y mordaz.

María de los Ángeles de Rueda
La Plata, octubre de 2008

A MANERA DE PRESENTACIÓN

Pensar la literatura latinoamericana siempre ha provocado dudas y conflictos, sobre todo si se hace desde el sur, donde las miradas se dirigieron a otros rumbos durante mucho tiempo, poco interesadas en un verdadero acercamiento, en una familiaridad de la que solía ponerse en duda su importancia. Una frecuente pregunta ha girado en torno a si existe algo que se llame «literatura latinoamericana», contestada con un rotundo no por Borges y con dubitativas afirmaciones por muchos estudiosos. El resultado fue un enfoque dedicado a ciertos autores famosos que, como islas flotando en un mar de desconocimientos, eran el objeto de admiración y análisis. De estas ambigüedades algunas literaturas nacionales resultaron las grandes perdedoras; concentrados en las figuras consagradas –Fuentes, García Márquez, Donoso– de países y momentos considerados claves, los críticos del sur poco se ocuparon del Caribe en general y de Puerto Rico en particular y sólo atendieron a aquellos autores que lograron una celebridad indiscutible: Luis Rafael Sánchez fue, quizá, uno de los que con más éxito logró ingresar –y con él Rodríguez Juliá y Ana Lydia Vega en menor medida– en el exiguu inventario sureño. Las generaciones posteriores, los últimos narradores, las recientes perspectivas críticas, los complejos debates actuales de un país marcado por una particular condición político-económica debido a su vínculo con los Estados Unidos, fueron por años totalmente desconocidos.

Este dossier quiere presentar al lector un panorama del mundo intelectual en el presente puertorriqueño: ¿qué ha pasado en su literatura a partir de los '90? ¿Cuáles son las polémicas que circulan en la crítica? ¿Qué narrativa ha surgido de esa inmensa migración que ha hecho de Nueva York otra ciudad puertorriqueña? ¿Cómo piensan las últimas generaciones de escritores e intelectuales su inserción en la cultura y la política? ¿Qué vínculos se han sostenido –o cortado– con la narrativa anterior y ya consagrada? Para intentar responder estas preguntas, el dossier incluye artículos de varios críticos que reflexionan sobre escritores pertenecientes a la última generación y sobre las diversas tendencias a las que ellos mismos pertenecen como ensayistas.

Una entrevista y algunos fragmentos de sus textos más recientes permitirán al lector un acercamiento de primera mano a la estética y a los proyectos de Eduardo Lalo, uno de los intelectuales más interesantes del momento, autor de una producción que resiste cualquier intento académico por clasificarla. Dos ensayos analizan el que acaso sea su trabajo más provocador, *donde*: «Desde *donde* alguien para leer a Eduardo Lalo» de Juan Duchesne Winter y «La escucha del desalojo: Paseos y errancias en *Cada vez te despidés mejor* de José Liboy y *donde* de Eduardo Lalo» de Juan Carlos Quintero Herencia. El primero considera la escritura de Lalo como un laboratorio posvanguardista en el que sus múltiples estrategias pueden ser leídas como «una *situación-donde*». A su vez, Quintero Herencia liga los textos de Lalo y Liboy en tanto ambos trabajan con lo que llama «los despojos de ciertas tradiciones ‘triunfantes’» del Caribe.

Otros artículos dan cuenta –desde distintos enfoques– de la diversidad del campo cultural en el presente puertorriqueño: Mara Negrón, en «De algunas transfusiones literarias y otros contagios», analiza el ensayo contemporáneo a la luz de la presencia de –y el constante debate con– el nacionalismo en la historia intelectual de Puerto Rico. Carolina Sancholuz, en «Con la isla a cuestas: narrativa puertorriqueña en los Estados Unidos», pasa revista a la ya extensa producción que ha surgido en Nueva York luego de tantos años de migrancia y diáspora. En suma, el conjunto de estos trabajos proporciona una excelente aproximación a ese mundo caribeño, a las tensiones y polémicas que constituyen su mapa literario y que se desarrollan en «las dos islas», Nueva York y Puerto Rico, durante la última década del siglo XX y este comienzo de milenio.

Mi agradecimiento por su colaboración a todos los participantes de este dossier, en particular a Eduardo Lalo por su generosa cesión de textos y fotografías.

Ana María Amar Sánchez

* Doctora en Letras. Profesora de literatura latinoamericana y teoría literaria en University of California, Irvine. Ha publicado numerosos artículos en revistas y antologías de la especialidad. Es autora de tres libros: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura* (1992), *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2000) e *Instrucciones para la derrota. Literatura, política y ética en el filo del milenio* (a publicarse en 2009).

DESDE *DONDE* ALGUIEN PARA LEER A EDUARDO LALO

Juan Duchesne Winter*

I

Eduardo Lalo nos ha entregado un insólito texto alfabético titulado *donde*, cuya potencia interrogadora es tan intensa que no puede contenérsela entre los dos signos virtuales de interrogación que demanda ese adverbio “donde”. La palabra “donde” flota sobre la vaga línea de horizonte marítimo gris carbón que cubre ambas tapas del libro. De esa misma forma parece flotar el adverbio “donde” en el diccionario: “Indica una vaga relación local que sólo se determina por su antecedente, el cual puede ser otro adverbio de lugar, un sustantivo que exprese lugar, un pronombre neutro, o el concepto general expresado por una oración entera” (Vox). Sólo que aquí “donde” flota o más bien entreflota desprovisto de cualquiera de esos antecedentes, como isla en mar ignoto, según la situación que invoca la imagen de la portada. Lo que expone al libro a la carencia de antecedentes y consecuentes no es una borradura del lugar donde se origina, pues el libro no cesa de inscribir su lugar, Puerto Rico, Caribe. Es un “donde” que no es “dondequiera”, pues se inscribe en el destino y la fatalidad del lugar como sólo puede hacerlo ese nómada enamorado del *nomos* que seduce el lugar justo porque no lo posee ni lo sedentariza, sino que lo tienta y acaricia en su recorrido. *[D]onde* es una apuesta radical a la fatalidad del lugar. San Juan de Puerto Rico es la atracción fatal de Eduardo Lalo, el destino meditado hasta el éxtasis en todos sus libros, *La isla silente*, *Los pies de San Juan*, *La inutilidad* y *donde*. La profunda extrañeza interrogadora del lugar que nunca deja de ser un adverbio ambiguo escrito en minúsculas, deriva de la deriva misma a que la escritura de Lalo somete la experiencia psicogeográfica. Se trata de una deriva radicalmente pasiva, que recorre el lugar rastreando sus signos sin pretender responder al sentido cultural recibido, ni a esa axiomática del sistema que invisibiliza los residuos, los restos, lo que queda del lugar. Se trata de una deriva que se deja interpelar por todo rastro o jeroglifo que, en fin, exponga al lugar a su tránsito íntimo por el tiempo.

“[H]ay que estar dispuesto a aceptar el sufrimiento del lugar para verlo” (2006: 124)¹ —insiste el autor, para luego agregar, evocando cierto verso de Paul Verlaine² — “Soy lo que queda luego de la destrucción” (2006: 126). Es una mirada despojada que acaricia lo que queda después de los proyectos, de las utopías, los progresos, los desarrollos y la babelización una vez colapsa la obra humana sobre el desperdicio de su verdad. La escritura de Lalo es un trance que apuesta al fracaso del lugar, a su inutilidad, en lo cual aflora su íntimo “donde”, el “donde” del fracaso que desnuda la gloria inviolable de un destino. Es el “donde” gozoso ante su exposición a los límites, librado de orígenes y metas, es decir, librado del mal infinito de la infinita ambición, ese infinito fundamentalista que nos aplasta con sus dogmas de pureza y de salvación.

Este libro elabora una estrategia fatal, en el sentido de Baudrillard, de acentuar las tendencias inherentes a un fenómeno de tal manera que éstas conduzcan a su mutación acelerada en otra cosa (1997: 47, 56), al asumir la condena del lugar como destino que se transforma en su cumplimiento. Así Lalo construye lo que llamo una *situación-donde*, o si se quiere, una serie de singulares *situaciones-donde*. La *situación-donde* designa un lugar cuya más acendrada y genuina ubicación es su estar fuera de sí. Es una estrategia de desposesión del lugar. La alfabografía de Lalo prepara el arribo al lugar mediante un procedimiento éticamente meticuloso de abandono del lugar, donde abandonar el lugar es en verdad abandonarse al lugar, salirse hacia el lugar. Esta estrategia supone descodificar lo que podemos llamar el mapa espectacular del lugar; supone interrumpir, *escrachar* el mapa para pisar las intensidades de la tierra, tocar con la mirada, con la letra, los umbrales de la imagen reversa del espectáculo. Lalo nos llevaría a enmendar a Debord para suponer que si bien no hay un afuera del espectáculo, hay momentos en que se expone un reverso del mismo. Para Lalo las imágenes dejan entrever umbrales por donde pasa la mirada furtiva antes o después

*Juan Duchesne Winter es autor de *Fugas incomunistas* (2006), *Ciudadano insano* (2001), *‘Equilibrio encimado del infierno’: la utopía del trance en Andrés Bello* (2007), *Gotcha* (relatos - 2008), entre otros libros. Actualmente es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Dirige la *Revista Iberoamericana*, con sede en dicha institución. Pertenece a la mesa editorial de la revista de crítica y creación *Hotel Abismo*.

¹ Los números entre paréntesis refieren a la página citada. Ver bibliografía al final.

² El conocidísimo “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”.

de que éstas plasmen su plenitud irreal en el espectáculo. Nuestras expresiones aluden, por supuesto, a cierta temática de los situacionistas. Los ángeles fatales de esa vanguardia que quiso clausurar a las vanguardias definieron así la situación:

Situación construida: Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. [...]

La construcción de situaciones comienza más allá del hundimiento moderno de la noción de espectáculo. Es fácil ver hasta qué punto está unido a la alienación del viejo mundo el principio del espectáculo: la no intervención. Se ve también, a la inversa, que las búsquedas revolucionarias más válidas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la actividad... La situación se hace para ser vivida por sus constructores. El papel del "público", pasivo o en todo caso de figurante, debe disminuir siempre, mientras que aumentará la parte de quienes ya no pueden llamarse actores sino, en un sentido nuevo del término, "vividores". [...]

La dirección realmente experimental de la actividad situacionista es el establecimiento, a partir de deseos más o menos conocidos, de un campo de actividad temporal favorable a esos deseos. Ello sólo puede traer consigo el esclarecimiento de los deseos primitivos y la aparición confusa de otros nuevos cuya raíz material será precisamente la nueva realidad constituida por las construcciones situacionistas. (Debord 1958a)

Sin implicar que Eduardo Lalo en manera alguna reproduzca los gestos propiamente vanguardistas de estas nociones, en especial los atinentes a la acción "colectiva" y a la ingenua primacía de la "acción"; sin implicar tal cosa, refiero la *situación-donde* de Lalo a esta tradición situacionista en la medida en que se propuso interrumpir las lógicas inexorables de la sociedad del espectáculo, más que resistiéndolas o combatiéndolas, desviando dichas lógicas, agotándolas y acelerándolas, con miras a un virtual punto de implosión. Debord y sus amigos inscribieron en la textura de la sociedad espectacular, es decir, en sus márgenes y fracturas, un registro performativo de actos diversos, es decir, de situaciones que arrancaban de la cotidianidad y sus ambientes la escenificación de gestos, rituales espontáneos y mensajes que pretendían una transformación de los espacios urbanos. Ellos pretendieron exponer

estos espacios a sus límites, haciendo aflorar momentos singulares, emergencias materiales, emociones e ideas nuevas, en gran medida alternas a las lógicas del espectáculo de su momento. Estos eventos eran cuidadosamente estudiados para estimular lo más posible esa espontaneidad lúcida, inteligente, juguetona, que hace irrumpir lo nuevo en medio de las rutinas del sentido.

Eduardo Lalo no es un grupo colectivo, sino una comunidad de un hombre, un cronista singular, y su temple creativo, a la altura de 2006, es definitivamente postvanguardista. Si algo probaron los situacionistas fue la imposibilidad de siquiera concebir una ruptura vanguardista en la postmodernidad. Pero el laboratorio postvanguardista de Lalo se habita de una comunidad de la escritura. Sus *situaciones-donde* inscriben una comunidad por cierto muy diferente de las tropillas cuasi-leninistas de la vanguardia. Se trata de la comunidad sin miembros nombrables, de quienes se exponen de una manera u otra al lugar expuesto, desterritorializado en el espacio de la letra y de la imagen y de su "donde" intermedio. Se puede leer un libro completo de Eduardo Lalo como una *situación-donde*. Ahora bien, las *situaciones-donde* también se pueden leer como crónicas de una deriva, de un desplazamiento por las intensidades plurales del "donde". En ese sentido, una deriva atraviesa series de situaciones, actuando como una trama, como una fuga que asume su curso en tanto fuera del curso, que surca el mapa por los bordes, las tachaduras, las repeticiones, las marcas sin nombre y los espacios no marcados. Aludo, al emplear estas nociones, una vez más, a otra técnica situacionista: la "dérive". Guy Debord explica la "dérive" (término que traduzco, por conveniencia fónica, con el cognado impropio de "deriva") de esta manera:

[...] la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit: du point de vue de la dérive, il existe

un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés. (Debord 1958b)

Debord acota que pueden realizarse derivas *en solo*, y exactamente esto es lo que registran las crónicas urbanas de Lalo: series de derivas *en solo*. Pero la soledad del caminante constituye algo más que un accidente numérico en la técnica de Lalo. La soledad del caminante es una vía de multiplicación de las singularidades de la *situación-donde*, es una forma de concentrar el abandono, de interrumpir la conversación, de cortar la circulación de los mensajes, para exponerse a la señal perdida, al detalle que no formó nunca parte de ningún discurso ni diálogo, que nadie mencionó, y si alguien lo hizo, su mención fue arrastrada por el viento que barre el polvo de las calles para exponerse al escenario abandonado por la palabra y habitar su soledad sin ocuparla, sin invadirla. No hay nada mejor que caminar solo, parece suponer la deriva de Lalo. Es su manera de transitar el trance. Es preciso anotar que el aliento *alter-urbanístico* de la deriva, que cruza la ciudad contra el grano del mapa oficial, surcando el envés de los flujos y de las zonas de circulación pautadas por el sistema urbano, incluye no sólo el tránsito de los cuerpos o los vehículos, sino también la circulación de las imágenes, las miradas, las palabras, la piel y los circuitos del afecto.

El donde ambiguo de Lalo también se inflexiona en lo que llamo su escritura alfabética. Prefiero *no* decir que Lalo, además de ser escritor es fotógrafo, video-artista y artista gráfico, pues en verdad estas articulaciones operan dentro de una trama escritural pautada precisamente por la construcción de *situaciones-donde*. Lalo es entonces un escribidor alfabético. El libro *donde* se compone de letras alfabéticas articuladas a letras gráficas, más que de un texto meramente acompañado de imágenes. Si nos acogemos al concepto de Marc-Alain Ouakim, podemos pensar que varias de las imágenes fotográficas de *donde* pasan por una lectura escritural. Es decir, que muchas fotos actúan como fotogramas al pasar por el extrañamiento del “donde” y al verse libradas del sistema de referencias icónicas y de la atribución práctico-utilitaria de sentidos impuestos por la imágosfera espectacular dominante. El fotograma pasa por un despojo imaginal, desnudando sus rasgos figurales de las rutinas visuales establecidas. Guy Debord dice en la *Sociedad del espectáculo* que el espectáculo circula dentro de su propia

tautología, en la cual «lo que aparece es bueno y lo que es bueno aparece» (Aforismo 12) y que como tal “[e]l espectáculo no quiere llegar a ninguna parte que no sea a sí mismo” (Aforismo 14). Los fotogramas de *donde*, gracias a la acción del *des-lugar* donde radican, entran en contacto con un sentido y atracción del *terreno* (según la expresión para nada telúrica que usara Debord en la cita anterior), es decir que se exponen al no-sentido que despojaría los rasgos figurales de las referencias consabidas y recibidas y los convierte en figuras abiertas cuya incompletud icónica amplía su potencia significante, al punto de convertir las imágenes en letra sin alfabeto, que sólo aluden vagamente a un alfabeto perdido o por hacer. Los fotogramas de *donde*, pasan hasta cierto punto suspendido, hasta un punto de umbral irresuelto, por lo que Ouakim llama “la paradoja icónica” y que él explica de este modo:

What happens to [the aleph] in the evolution that starts with the drawing and ends in a letter of the alphabet? In the initial phase, the image of the ox represents the ox and only the ox—it is a pictogram. The image is whole, it shows head and body [...]. Initially, the ox becomes the embodiment of strength, vigor, energy—it is an ideogram. [...] So we can see how this drawing becomes reduced, until only the head of the ox is retained to be used as the sign. [...] The transition from pictogram to ideogram, from “writing a thing” to “writing an idea”, contains two elements, the reduction of the image and the expansion of the meaning behind the image—iconic reduction and semantic expansion. Some authors call this dual, inverse and paradoxical movement “iconic augmentation”. [...] We prefer to call it an iconic paradox, since it more accurately reflects the dual inverse movement, the intricate cross over of image and meaning. The less accurate the representation of the image, the more free and open it becomes and the more its meaning expands. The “hermeneutic difference of a sign”, the difference between the “wanting to say” of a sign and being able to say it, is in inverse proportion to the specificity of the relationship between the image and the reality of the sign. (1999: 102)

El final del texto antes citado trae ante nuestra atención la capacidad referencial del signo icónico, cuando se refiere, algo imprecisamente, a la relación entre la imagen y la realidad representada gracias a la mimesis de los rasgos figurales específicos que performa el signo. Esto es así cuando se trata de imágenes figurativas. Los fotogramas de *donde* son figurativos. No pretendemos

inferir que el signo fotogramático de *donde* pierde, por reducción gráfica de sus rasgos, su iconicidad imaginal, ni que se convierta por ello en gráfica abstracta. No ocurre necesariamente una reducción de rasgos gráficos figurantes, sino una des-semantización por efecto de extrañamiento. Se trata de una dislocación semántica de la imagen. Las fotografías de *donde* buscan algo muy diferente de la abstracción, y mantienen toda su figuratividad. Lo que ocurre es que la imagen se disloca semánticamente por efecto de la desterritorialización a que la expone la *situación-donde*, tal cual construida en la escritura alfabética misma a la cual se incorpora como texto. Es en el paréntesis de esa desestabilización de los marcos referenciales del lugar de la imagen que se introduce la paradoja icónica, potenciando hasta cierto umbral irresuelto, es decir, hasta cierto “donde”, el avatar en letra de la inscripción gráfica de que hablamos.

El efecto alfabético se acentúa porque no sólo los fotogramas laten como un corazón con la potencia de la letra insólita, de la letra desconocida que busca un alfabeto, sino que la superficie, la piel de la imagen muchas veces está tatuada de restos de escrituras, residuos de letras y de alfabetos inventados por la desidia, la ignorancia, el olvido, el fracaso o la inclemencia del tiempo, que quedan expuestas, *a contrario*, a su pura iconicidad gráfica, abandonadas como huellas abstractas de diálogos que nunca fueron. En este caso, tales inscripciones dentro de la foto a veces alcanzan a enunciar mensajes desechados por el discurso de la presencia espectacular que de alguna manera interpelan un sentido posible, una escucha posible. Los cuerpos y las voces que los enunciaron no aparecen sobre la superficie espectacular del paisaje urbano, pues ya, o siempre, estuvieron ausentes en su invisibilidad. Una comunidad imposible, y justo por ello más fiel a la demanda del deseo, late en estos desechos de diálogo donde se entrelazan la imagen, y la fuga de la imagen que es toda letra, en una escritura de la finitud, del margen y de la desaparición, “dondes” donde sólo un deseo demasiado mortal y humano puede tramar y conspirar. El “donde” del sentido fluye entonces, entre la figuración y la abstracción del trazo, entre el cuerpo y su des-hacimiento, entre el blanco y el negro que componen, según los cabalistas, esa escritura que es el mundo todo, en la locura de los alfabetos.

La foto de portada a la que ya nos hemos referido, inscribe su “donde” titular entre el blanco y el negro, en el cenizo a dos tonos que escapa a la imagología espectacular del

Caribe. Aquí, escapar al azul solar masivo del *brochure* turístico, de manera tan chocante, es lo que inscribe el *donde* del Caribe en tanto interrogante. Se opera así una proposición psicogeográfica específica. Los situacionistas definen la psicogeografía como el “[e]studio de los efectos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, actuando directamente sobre el comportamiento de los individuos” (Debord 1958a). Esta *situación-donde* documenta una experiencia psicogeográfica desviada del espectáculo al punto que aparece ante la mirada dominante como una expulsión de la supuesta geografía caribeña, como una “censura del azul”, podría decir alguien. Pero lo que hace Lalo es exponer la irrealidad de lo real espectacular al testimoniar un ángulo cromático de la visibilidad donde la experiencia corporal se abre a otro horizonte de ilusión y de deseo que no figura en el *brochure* “caribeño” de la imagología globalizada que nos asfixia. Un horizonte gris entre el mar carbón y el cielo cenizo puede invitar a una ilusión más fiera y más fiel de lo que muchos se atreven a aventurar. Esta portada, como primera letra no alfabetizada de una serie de inscripciones, nos invita precisamente a leer todo el libro para crear nuevos alfabetos de la mirada y del pensamiento allí “donde” vivimos o imaginamos vivir. Proponen un destino del lugar que es nuestro sólo cuando se nos escapa. Con estas letras podemos pronunciar palabras nuevas de nuestro literal alfabeto, ya transidas por el extrañamiento del “donde” desde el cual ahora se pronuncian. Podemos incluso hilvanar una escritura del trance.

—El mejor momento del edificio residencial público del urbanismo-basura, que capitaliza el desarrollo desechable.

—La imagen publicitaria de un rostro manchado con la letra informe de un nombre posible.

—Las paredes rayadas con la inscripción “tu pta” [sic], que hubiera sido “tu puta”, pero nunca lo fue.

—El catre sin cama sobre el piso, desordenado por el sueño de un fantasma.

—El automóvil conducido por sombras en un viaje hacia sus espaldas.

—El pasaje portuario que ha quedado colgado de la alambra con púas al momento de saltar.

—La familia Acosta anunciada sobre la tumba sin forma que la contiene.

—El motociclista que te pregunta con la mirada si acaso te diriges a ese mejor destino que él acaba de desgraciar.

Son todas imágenes de lo tachado, incompleto, desechado, ignorado, olvidado, reprimido. A veces interrumpe estas series

una mirada insólita, como la del motociclista, que parece querer interrogar “donde” es la letra secreta del deseo del lector en toda esta exposición de “un viaje con destino, pero sin mapa” —al decir de la cita de epígrafe de Martin Amis que inicia la sección 1 del texto alfabético. Viajar con destino pero sin mapa es posiblemente viajar hacia el fracaso, y de eso se trata. Este destino es el de la lectura como renuncia al éxito de leer, de la lectura como fracaso del orden demasiado claro del sentido. Un epígrafe de Rubén Blades dice que “[e]l mayor fracaso es no tratar”, pero un texto del autor responde debajo que “[e]l mayor fracaso es no fracasar”. En la ruptura de los sentidos exitosamente sensatos se encuentra el sentido posible de este libro, la posibilidad de inscribir en él la letra “donde” pasa nuestro deseo, el invisible nombre de lo otro que nos llama a abandonar la gran familia de ese espectáculo demasiado localizado donde cuenta y donde vale:

La pretensión de hablar de los que nos rodean y del lugar que nos contiene. El lastre de pensar todavía desde una “realidad” colectiva, un todos, una gran familia, sin haberse dado cuenta, entre otras cosas, de la vagancia que esto supone.

¿Por qué no pensar desde el cuerpo, desde su pequeñez solitaria, desde la única soledad posible, conociendo también que esto es una ilusión? Acaso así el fantasma sea más real o, por lo menos, menos manoseado. (2006: 23)

La ética del fracaso enuncia así sus fugas —la fuga del comunitarismo, del proyecto patriarcal-familiar de los amos, de la sociedad del espectáculo: “La esperanza de compra. Esa afirmación de la vida entre las pocas que nos quedan. Recordad las fotos de centros comerciales vacíos, tomados al amanecer o en los pocos días feriados del comercio. Lo obvio: el descubrimiento de un paisaje que nunca se observa porque ya está en nuestros ojos” (2006: 23). La anterior constituye una explícita definición de la *situación-donde*, en tanto práctica de redescubrir el lugar de la letra y la letra del lugar que emergen cuando vemos lo que el espectáculo invisibiliza, cuando vemos aquello que el “donde” vuelve opaco para que resalte, negro sobre blanco o a la inversa, como las palabras del mundo según la cábala. Para Lalo el espectáculo invisibiliza cierta visibilidad con su exceso de transparencia, mediante la rutinización de la mirada y su funcionalización consumista. El “donde” interrumpe la mirada para dejar que lo otro nos mire desde lo que no se ve porque siempre se ve.

Antes de comenzar a leer el libro en su renglón alfabético, vale la pena hojearlo, no un poco, sino mucho, para ir abriendo los ojos desde “donde” está la letra de nuestro deseo innombrable —esa letra que tal vez, como esos fotogramas que resultan a veces más avasalladores que el propio alfabeto— inscriba la *situación-donde* leemos.

Esa fue mi deriva inicial de lectura, lo que me permitió toparme con ese “donde” desde el cual invito a cierta lectura. Un caballo enmascarado mira al lector desde una foto que cubre toda la página número par del libro abierto, es decir, su faz interior izquierda (2006: 74). En la página opuesta, en la faz derecha, el costado de un bonete de camión con el nombre YUYITA pintado a lo largo de su superficie, ocupa toda la ventana abierta en la página para encuadrar el fotograma del bonete del camión en marco reducido. El marco enmascara al camión, sólo se ve un lado de su bonete-rostro, que tiene tatuado un nombre. El caballo enmascarado, que podría ser una yegua y llamarse Yuyita, se ha detenido en un parking vacío, bajo un cielo lechoso que lo disminuye hasta casi convertirlo en un pie de página. El caballo-yegua mira desde un efecto de máscara también, producido por la manera en que círculos blancos enmarcan sus ojos. Esos círculos también son espejuelos o gafas pero, sobre todo, insinúan la máscara, y debajo de ella un rostro *otro*. Esto desanimaliza al caballo sin humanizarlo, pues la máscara resguarda una intimidad demasiado poco animal y muy secreta como para ser humana. En su trance enmascarado por el parking donde parece que se aparca o está presto a aparcar, el caballo nos mira alojado en una indiferencia que confía, más allá de lo humanamente posible, en la impenetrabilidad de su rostro secreto, su total impermeabilidad ante el objetivo del lente y ante nuestra mirada. Es una fe atroz, depositada en el total imperio del fracaso psíquico, que transita sin prisa y sin dirección por el parking, como si respondiera a otro mapa perdido. Luego viene el camión, la cosa con su nombre que pertenece al mapa y lo invade. Varias páginas hacia la izquierda, girando hacia el no-espacio desde donde viene el caballo enmascarado, la primera inscripción de texto con que nos topamos al pasar las páginas en reversa, dice: «Ser igual de fiel a este cuaderno. Ser igual de fiel a esta mañana. Ser igual de fiel a la espera y al silencio. No parar de escribir aunque nada o casi nada llegue a la tinta. Este es el tiempo del donde» (2006: 63). A esa escritura escribiente invito desde *donde*.

II

Abrir el libro *donde* de Eduardo Lalo es exponerse a una instalación situacionista en más de un sentido, aunque despojada ésta del voluntarismo implícito en el gesto inaugural de la vanguardia. Los situacionistas montaban, instalaban la situación casi como si se tratara de una *performance* pre-dirigida, pero también se entregaban sin condiciones al desencadenamiento imprevisible de los eventos y a las mutaciones de ambiente provocadas por el montaje inicial. Esta actitud de entrega contenía elementos de lo que Thomas Carl Wall ha llamado la pasividad radical. La pasividad radical es anterior a la oposición misma entre actividad y pasividad. Ella alberga dentro de sí una potencia a la que la voluntad del ego se incorpora, asumiéndola como exterioridad y como otredad (1999: 1-2). El cofrade situacionista asumía el plan conceptual de la situación creada como potencia para abrirse a lo que llamaba “la aparición confusa de otros [deseos] nuevos” (Debord 1958a). El programa situacionista provoca su propia desprogramación, pero sólo la contiene como exterioridad, es decir, no pretende dominar la dialéctica de su negación, al menos en la forma totalizante en que lo impone la dialéctica hegeliana. Es en este sentido que el acto situacionista muchas veces enfrenta la constricción de la soberanía residente al interior del sujeto que pretende construirse a sí mismo y al mundo. Eduardo Lalo descubre la situación desplegando una manera, un estilo de abordar el lugar desde su “donde”, previa a todo verbo y toda acción de sujeto. Es lo que he llamado, al referirme a este libro, la *situación donde* (supra), la cual designa un lugar cuya más acendrada vocación es estar fuera de sí, destripado, eviscerado de la entraña misma de su sentido convencional en el mundo. El texto rastrea y raya con su escritura alfabética, compuesta de letras que verbalizan imágenes y de imágenes que figuran como letras, espacios no solamente desposeídos de sí, sino poseibles por nadie, lugares inmunes a la mirada de la soberanía de la acción utilitaria, tal como lo intima la impenetrable mirada del caballo en la página 74. Apreciaremos mejor la singularidad de este ensayo alfabético y de su desplazamiento nomádico por las exterioridades desnudas de la ciudad vital, si lo comparamos con la crónica urbana de un autor como Edgardo Rodríguez Juliá. El narrador de dicha crónica viaja más bien hacia la interioridad personal investida en la ciudad vital. Su percepción memoriosa recubre el pasado y el presente evocados por distintos escenarios con los símbolos de un mapa sentimental e

histórico. El lugar ameno del ayer puede ser el predio baldío de hoy y viceversa, pero la compulsación emotiva de ambos traba siempre inequívocos eslabones de sentido. Una imperiosa imaginación histórica y autobiográfica se proyecta sobre el paisaje y rellena los hiatos, las interrupciones y las hendiduras. Los silencios del lugar reciben una voz autorial que los ocupa y satura. Son, si se quiere, silencios elocuentes. Sólo resta sin ocupar, si acaso, el silencio relativo de aquello de lo que apenas se habla porque se ha hablado mucho más de otras cosas, pero no hay lugar para el silencio mudo ni sordo que escaparía a la soberanía verbal y visual del sujeto que despliega los contenidos de su cognición...

Hoy por hoy vivo en Guaynabo. De más está decir que el arco de mi vida pasó por la Universidad de Puerto Rico y la calle De Diego sector Sabana Llana. Ahí permanecen la Universidad y la plaza de Río Piedras, el condominio Green Village, donde viví treinta y un años. Desde mi terraza, aquí en Guaynabo, contemplo, muy de mañana, casi al amanecer, los montes de Jagüeyes y Bayamoncito. Es como un regreso, porque al lado del «walk up» donde vivo, la familia Peñagaricano se niega a vender para la construcción de otro caserío de alto costo. Mantienen su crianza de gallos mañaneros y vespertinos [...].

Allá abajo, al lado de los Peñagaricano, vivía Don José Trías Monje. Esa casa solariega, con su piscina diseñada para nadadores, ha desaparecido. Siendo estudiante universitario visitaba esa casa donde Arturo Trías y yo repasábamos nuestros entusiasmos por la poesía y la literatura. En esos terrenos hoy se levanta el “walk up” nombrado con ambición Granada Park.

Guaynabo, aunque muy pocos lo crean, siempre fue lugar de evocaciones literarias. Muy cerca de donde vivo, en el Expreso Martínez Nadal casi llegando al pueblo, supongo que en las cercanías de donde hoy está Bellas Artes, vivió José Luis González en su infancia y adolescencia. (2005: 6-7)

En cambio, el ensayo de Lalo no consigna a la ciudad como objeto o sujeto del sentido, designándola, según lo advierte el título, con un adverbio relativo, un donde sin antecedentes ni consecuentes, sin mayúscula inicial, al que se agregan predicados. [D]onde se inscribe el lugar de la ciudad es en este “donde” que inicia esta oración que escribo y leo ahora, es decir, en el precario enunciado que refiere el lugar sin nombrarlo. San Juan, antonomasia de la ciudad-isla que es Puerto

Rico, no es un sujeto que actúa en la historia de este ensayo ni tampoco un objeto de conocimiento, sino que yace, padece como el “donde indonde” desde el cual habla una voz ensayística que no cesa de ubicarse o más bien desubicarse en el “lugar del no lugar”, en ese...

[...] sitio intermedio y brumoso, similar a la concepción espacial de las cárceles y los hospitales en los que las libertades quedan veladas, en paréntesis, entre comillas, lugar policiaco. Sitio perteneciente a un otro mayúsculo. Intensificación del presente de urbanizaciones con barreras, vallas y guardias privados; tribales asociaciones de residentes, universo de ciudadanos descuidados. Ensayo general para la hipercolonización de las ciudades por los poderes del estado y del dinero, espacio para que nos vayamos acostumbrando a lo que nos espera. (2006: 24-25)

La mirada de este cronista no quiere ni puede articular el sentido de la ciudad, pues las posibles significaciones de ésta proliferan al margen de todo previo entendido y se desdican en torno a lo que él llama el “malentendido” que la constituye y que lo constituye a él, no tanto como individuo sino como singularidad inseparable del *con* en el que se comparte, no el ser, sino un desnudo ser-con, sin otra comunidad mayor que la de compartir un *no-lugar común* (Nancy 2000: 63). Por eso el autor, en lugar de interpelar a una ciudadanía, se refiere a *descuidados*. Él es uno más entre sus *con-des-ciudadanos*, desprovisto de todo estatuto de interpelación o de convocatoria. Situación muy próxima a lo que he llamado en otra parte el “ciudadano insano”. Este autor no remite a raíces, historias, biografías ni mitos memoriosos y a tono con ello advierte: “Mi único trabajo consiste en usar lo que tengo y lo único que tengo es el donde” (2006: 26).

Escribir como si se saliera a la calle a tomar fotos y salir a la calle a tomar fotos como si se escribiera en la soledad del taller son el anverso y reverso de una disposición de estilo de la cual resulta este texto alfabético que no procura sobreponer historias o símbolos a un paisaje, sino registrar el derrumbe de la historia y de sus símbolos en los que se des-reconoce dicho paisaje, para entonces preguntarse: “¿Cómo nuestro nombre puede ser el desmem-bramiento simbólico de nuestro espectáculo?” (2006: 34). Lo que obliga indefectiblemente a proseguir las interrogaciones...

¿Qué nos queda? ¿Ser parte del deseo del otro; caber, ser útil en la estructura económica (y por esto mismo simbólica) de otro? El lado oscuro de la globalización: La imposición de un UNO que verdaderamente es un uno. La desmesurada construcción del borde de lo posible. La unilateralidad del intercambio. La creciente imposibilidad del regalo. (34)

Sólo nos queda, responde el autor a su propio interrogatorio, [...] una “palabra radical” que no reproduce un “radicalismo político” al cual descalifica como “otra ilusión”, puesto que “no cuestiona, sino que hace creer”. Así, el fulcro ético de Lalo es precisamente el descreimiento, más precisamente un ateísmo político cuya salvaguarda es la fe en el fracaso, es decir, una fe en sí misma insalvable que sólo invita, si a algo, a descreer del propio descreimiento. Es en esta dirección que se puede *comprender* (en el sentido de encontrar justificación), si bien no así *entender* (en el sentido de hallar una explicación) esta sentencia crucial de *donde*: “Desde la raíz, desde la realidad más profunda, sólo desde allí, se sabe que el cambio es posible (e inútil)” (2006: 34).

Es en esta disposición del pensamiento tan pasiva que resulta radicalmente activa, donde radica la fuga de soberanía de esta escritura. Me refiero en todo momento al sujeto soberano que enuncia y despliega un discurso que emana del deseo propio congruente con el propio conocimiento para apropiarse del mundo sobre el cual discurre mediante la más adecuada representación de su entorno. Mas el yo no soberano es aquí apenas un pronombre enunciado en la escritura, que zozobra entre los flujos de sentido que el lenguaje efectúa sin jamás coincidir con la verdad absoluta. Es un yo entregado al lenguaje común de la tribu, en tanto es compartido por todos, un lenguaje sin otro ser que el ser-*con* de la comunicación. Este lenguaje alcanza a designar un yo que no quiere ni desea ni conoce, sino que se quiere donde se escriben el deseo y el conocer a cuya comunidad lingüística se entrega. El yo enunciado en este ensayo no procura *ser* alguien, sino estar, escuchar, mirar *con* alguien. No pretende ser el sujeto poseedor del mito y de sus respuestas verdaderas, sino sencillamente estar ahí, en el donde: “Estar a la escucha. Estar a la escucha. A la espera. Para estar. Para estar. Para estar” —repite Lalo (2006: 56). Para este ego que queda enunciado en la escritura exponiéndose a las maneras en que el sentido escapa del lugar, de ese donde que es la ciudad vital y que espera a que dicha fuga le otorgue, si no el

sentido de la verdad, sí la medida en que la una se distancia del otro, para este ego, la fe en el fracaso entraña una lección de libertad, la lección de la nada que es esa soberanía instrumentada como medio sometido a unos fines utilitarios. “La soberanía es nada”, debemos repetir, incansables, mientras leemos *donde* (Nancy 2000: 36). La soberanía es nada, tanto como soberanía del sujeto, tanto como soberanía de la polis. La noción de soberanía, en tanto control, posesión, autosuficiencia e imperio sobre el otro, no tiene más fundamento que la tautología vacía del poder, poder del poder, sobre la cual sólo ella misma se erige. “La soberanía es nada”, dice Jean-Luc Nancy, asumiendo sutilmente la conocida expresión de Georges Bataille, de tal forma que completa el pensamiento que Bataille inicia al valorar la soberanía de tal forma que invierte el sentido positivo del concepto, tornándolo en negación, pues para Bataille la máxima soberanía se alcanza cuando el hombre se desprende de toda voluntad de dominio e imperio. Es entonces que Bataille abraza esa soberanía que “no es sino impoder” (1973: 223).³ Una cosa es la libertad, la potencia desencadenada de cada uno para desplegar su particular y singular *ser-uno-con*, constituida siempre en simultaneidad con una pluralidad de singularidades (Nancy 2000: 41), y otra cosa es la soberanía del sujeto constituyente y autosuficiente sobre el cual se erigen tantos mitos políticos del capital. El ensayo de Lalo visita el donde del habitat urbano que le es dado sufrir y amar, sin reclamar esa soberanía, sino la fuga de la misma. *[D]onde* comienza por no suponer un proyecto soberano de escritura, con lo que de entrada descarta, en la trama misma de su lenguaje, un proyecto soberano de comunidad. *[D]onde* provoca una apertura al evento al que se expone, evento que arribará desde una otredad que rebasa el saber del sujeto. La voz ensayística de este libro no representa al sujeto *supuesto a saber*, sino al yo desnudo que olvida, desconoce y espera: “Aguardo. A veces, aguardo repitiéndome. Escribir es esperar” —dice el autor, mientras jura “[s]er igual de fiel a la espera y al silencio” (2006: 63).

Hablamos entonces del fracaso del sujeto soberano como basamento constitutivo de la polis, tal cual dicho fracaso se inscribe en la materia molecular de esta escritura. El reconocimiento y la asunción del fracaso liberan al ego escribiente del fardo del proyecto soberano de la polis para exponerlo

a las singularidades de lo imprevisto y lo imprevisto, sugiriendo que es ahí donde puede surgir lo nuevo, donde puede surgir el acontecimiento. Si atendemos a Alain Badiou, el acontecimiento nunca está contenido en los elementos que forman el conjunto de una situación pensada o programada, siempre implica la intervención de un elemento externo, extraño, otro, que no pertenece al conjunto de elementos de la situación inicial. Un yo soberano, dueño de todos los elementos que componen el conjunto cerrado de su situación soberana, es el más ciego, como enseña el Edipo Rey de Sófocles, ante el arribo del acontecimiento. Es entonces que el fracaso opera su milagro liberador, al descomponer todos los elementos del conjunto e invitar al acontecer de lo nuevo, destruyendo al sujeto imperante. Por eso la espera es la disciplina hermana del fracaso en esta ética de la no soberanía y de la insuficiencia, tal cual nos la revela Eduardo Lalo. El fracaso invita a esperar. Es además el punto cero de la apertura hacia la comunidad en libertad, ya que la espera y el estar se desplazan hacia el *con* del ser-con y se precipitan hacia la comunidad libre de imposiciones homogeneizantes, es decir, hacia el mero estar-con de los seres, sin necesidad de someterse a un *ser* común superior (lo que Lalo atribuye al UNO de la colonialidad) que cancele las potencias singulares.

Cuando Eduardo Lalo plantea que el donde colonial (que afecta a toda América independientemente de lo que él llama sus nacionalismos histéricos y microscópicos) testimonia el derrumbe de los símbolos del habitat en función de los símbolos de otro, es decir, del espectáculo banal de la metrópolis, no necesariamente reivindica una recuperación soberana de lo simbólico, es decir, una clausura mítica de la distancia entre el sentido y la verdad, sino el libre despliegue de la potencia singular del donde para ser *con* la otredad que lo constituye. Así Lalo invita a romper la burbuja del *Truman Show* donde se legitima el espectáculo de lo banal y donde se suprimen las palpitaciones inquietantes del donde. La “palabra radical” que esgrime Lalo como aquello que “nos queda”, no se puede reducir, y así lo demuestra el conjunto del ensayo, a un llamado de reinstauración del supuesto reino perdido o de reconstrucción de los símbolos derruidos, sino como oportunidad de recuperar la pérdida misma y la potencia extraña que ella ofrece:

³ Traducción mía; dice Bataille: “elle n’est qu’impuissance”. Para Bataille la auténtica soberanía representa una fuga de la soberanía utilitaria, servil y mundana de una sociedad volcada hacia una economía de la acumulación infinita.

He salido a filmar los puentes de San Juan, pero la luz de este domingo lluvioso sólo me dio para el puente Teodoro Moscoso. No había casi nadie (restos crepusculares de un par de cumpleaños) en el parque lineal que colinda con la laguna San José. Allí, del otro lado, está la torre del aeropuerto y la línea de condominios de Isla Verde. No estaba tranquilo. La cámara de vídeo era prestada, nunca había estado en ese parque y la noche caía como un telón. Aun así tomé un pietaje probablemente aprovechable. En el parque desierto, la ciudad revoloteaba a mi alrededor. Me sentía pequeño, casi perdido, en la única ciudad del mundo que podía ser mía. Y esta pérdida era también una forma de la pertenencia. (2006: 88)

Lalo se afilia con entusiasmo a la “precariedad maravillosa” (2006: 54). La pérdida, la insuficiencia, se transmutan en adverbios que ubican la acción creativa, son el donde de la creación. Tal es la postura ética de la estética del desecho, del olvido y el abandono que el autor erige contra lo que él llama el preciosismo del espectáculo. A tal elección corresponde su preferencia declarada por estéticas afines a la de la cineasta Agnes Varda, por el pensamiento de Cioran y diagnósticos como el de Imre Kertész, entre otros tránsfugas de la soberanía.

El ensayo nos ofrece además una interesante reflexión sobre la “palabra tachada”. Señala que la conquista, el genocidio y la colonización operaron una tachadura insoslayable e irreparable del lenguaje en el que se desenvuelven históricamente nuestras hablas. Hablamos, dice Lalo, la lengua que tacha al otro; nos constituye una lengua de aniquilación. Fueren los que fueren nuestros vínculos remanentes con la civilización de las víctimas, de todas maneras nos atraviesa su tachadura fundamental. La factura misma de la lengua nos condena a nacer del exterminio. Ante ello Lalo propone una palabra radical que detecte esa grieta del ser y la recorra hasta sentirla abrirse sobre sí. Si todo pensamiento, dice él, parte de la renuncia a ciertas creencias, el pensamiento del donde de la colonialidad ya ha pasado por todas las renunciaciones, lo que permite interrogar: “¿Puede transgredir quien ha sido víctima de la transgresión última, quien nace del exterminio? ¿Puede ser alguien quien es alguien [tachado]?” (2006: 207). Es entonces que la renuncia del donde a su ubicación final y soberana, a toda mitología de la restitución, se reconoce en la grieta abierta por una historia de despojo atroz, para descubrir que la profundidad negada por la historia expone una superficie paradójicamente insondable:

La grieta contiene una energía sólo comparable con el grito. Y, sin embargo, no hay nada que sea más opuesto al grito que una grieta, que en el fondo es — literalmente— un vacío, un espacio nada. Existen escrituras hechas con independencia de los individuos: la estigmata producida por los nombres, la grieta. Éstas crean capas geológicas bajo y sobre las escrituras alfabéticas. La “inferior” —la estigmata— reduce las posibilidades del pensamiento porque “detrás”, “abajo” no queda prácticamente nada visible o entendible. La otra —la grieta— es una apertura de superficie, un vocablo inesperado, un enunciado cuya existencia es un escándalo para el deseo oficialista de la escritura. La grieta es una inaudita arqueología de superficie: lo más remoto, lo acallado, lo destruido, lo extinto, aparece ante la mirada como signo hermético contemporáneo. (2006: 208)

Esta grieta que convierte en simultáneas las linealidades del pasado y del presente, disemina sobre la superficie contemporánea las jerarquías de la historia contaminando así la transparencia espectacular de dicha superficie con sus enigmas y opacidades y, según el autor, se convierte en un contrapoder:

La grieta niega la temporalidad porque es una estructura vertical y simultánea (“A pesar de lo vieja que es la historia, parece que acaba de suceder”, Friedrich Nietzsche, Más allá del bien y del mal). En ella los eventos conviven en el mismo plano, todo es a la vez antiguo y contemporáneo. Desde esta óptica, la grieta crea una intensificación del pasado, porque su marca patentiza las ausencias de la escritura histórica. Si este saber [la historia] tiene una tendencia a monumentalizar, la grieta se constituye entonces como un contrapoder. Crea una monumentalidad efímera que solamente puede darse por la mirada de quien la descubre. Su acción consiste en hacer simultáneos los discursos y, en esta medida, le niega a cualquiera de éstos su privilegio hegemónico y lineal. La grieta no permite explicar, porque le es imposible someterse a cualquier lógica. (2006: 209)

Tal concepción coincide en no pocos puntos con el tema benjaminiano de la interrupción. La apertura de la grieta que expone todas las capas de la historia sobre la superficie espectacular contemporánea, es también, como la interrupción pensada por Walter Benjamin, un atentado contra la historia, precisamente porque la imanta el

enigma del pasado. No pretende restaurar momentos mitológicos de algún origen histórico, sino echar a perder la historia que echó a perder el pasado con sus victimarios y sus atrocidades. Es precisamente lo perdido del pasado, asumido y recuperado en la irrevocabilidad de su pérdida, el que hace estallar a la historia con sus enigmas impenetrables. Lalo no cita en vano al Cioran que dice que la historia “[n]o tiene sentido ni utilidad” y que “[e]l pasaje por la historia carece de frutos” (2006: 210). A este convencimiento corresponde el *amor fati* que es su amor por la isla-ciudad de Puerto Rico, ese donde que según él flota como “una burbuja que no viaja, [donde] la historia es imposible” (2006: 61). Se equivoca de rabo a cabo quien acaso impresionado por el estro fatalista de Eduardo Lalo, lea este libro como una lamentación, pues su tono fundamental es celebratorio: “Agradezco a los dioses — concluye el autor — el tiempo y la provincia menor que me han concedido. Aquí nace la mirada de alguien.” Este juramento de gratitud remite a una letra contenida en el texto alfabético del libro cuya lectura tan sólo iniciamos aquí. Esa letra es el fotograma de la página 82, anotado en el índice de fotografías como “Adónica y Diego”, obviamente un retrato de la madre y su criatura. También podríamos llamarle a esta imagen especialmente icónica, a este monumento efímero, *La Madonna del donde*. La madre lacta a su hijo con leche de botella en el instante justo en que surge la mirada de alguien, que es también justo el momento en que se abre la grieta que expone una superficie de visibilidad entre las sombras de una historia. El rostro renacentista y tropical, anguloso y suave, de la mujer, encara el inoportuno destello de luz con una mezcla inquietante de ternura, paz y dureza, carente de sorpresa. Destaca el gesto de la madre que cubre el rostro y la cabeza del lactante, gesto insólito en los anales de esta imagen-tipo. Es el signo hermético, opaco de la imagen y que la insinúa como letra. Parece que la mano de la madre protegiera al niño de la luz o de la mirada del otro que se visibiliza en la luz. Pero también puede estar protegiendo la mirada intachable del niño, su

secreto, su silencio, su olvido, su espera y su olvido de la espera, todo lo que lo resguarda de la catástrofe de la historia. El gesto de ella protege así al niño ante la soberanía de la mirada espectacular. ¿No es la grieta ese mismo momento adverbial, sin antecedentes ni consecuentes, donde confluyen el encuentro y la fuga de las miradas, su mirar *con* el otro, que no se funde en la homogeneidad de una mirada común? Tal pregunta sólo cifra el enigma de esta *Madonna del donde*, que nos mira interrumpiendo la mirada para salvar la mirada desde un libro donde alguien.

Bibliografía

- BATAILLE, Georges (1973). *La Somme athéologique. Œuvres Complètes Vol. V*. Paris, Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean (1997). *Le Paroxyste indifférent: entretiens avec Philippe Petit*. Paris, Grasset.
- DEBORD, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Trad. Fidel Alegre. Buenos Aires, Editorial La Marca.
- DEBORD, Guy (1958a). “Informe sobre la construcción de situaciones”, *Internationale Situationniste # 1*. (La presente traducción ha sido extraída de *Internacional situacionista. Vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999; y se obtuvo en: www.sindominio.net/ash/informe.htm.)
- DEBORD, Guy (1958b). “Théorie de la dérive”, *Internationale Situationniste #2*. (Obtenido en www.larevuedesressources.org.)
- DUCHESNE-WINTER, Juan (2000). *Ciudadano insano*. San Juan, Ediciones Callejón.
- LALO, Eduardo (2006). *donde*. [sic]. San Juan, Editorial Tal Cual.
- NANCY, Jean-Luc (2000). *Being Singular Plural*. Stanford, Stanford University Press.
- OUAKNIN, Marc-Alain (1999). *Mysteries of the Alphabet*. Trad. Josephine Bacon. London, Abbeville Press.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (2005). *San Juan, ciudad soñada*. San Juan, Editorial Tal Cual.
- WALL, Thomas Carl (1999). *Radical Passivity. Levinas, Blanchot, and Agamben*. New York, State University of New York Press.

El ensayo de Juan Duchesne Winter, “Desde *donde* alguien para leer a Eduardo Lalo”, considera la escritura de Lalo como un laboratorio posvanguardista en el que sus múltiples estrategias pueden ser leídas como “una *situación-donde*”.

Juan Duchesne Winter’s essay, “Desde *donde* alguien para leer a Eduardo Lalo”, considers Lalo’s writing a postvanguardist laboratory in which its various strategies are read as a “situation-where”.

LA ESCUCHA DEL DESALOJO: PASEOS Y ERRANCIAS EN CADA VEZ TE DESPIDES MEJOR DE JOSÉ LIBOY Y DONDE DE EDUARDO LALO

Juan Carlos Quintero Herencia*

Tengo la máquina frente a mí. Me gustaría que ustedes vieran lo duro que le estoy dando. Hay unos números y también unas letras y eso no es normal. Hay algo fuera de lugar permanentemente, lo construyeron así con toda premeditación.

José Liboy Erba, "Las gárgaras del pez gato" (2003: 111).

¿Quién es ese escritor que aparece tanto en suplementos y "programas culturales"? ¿Lo viste? ¡Qué bien salió en el magazine! ¿Viste a la autora? Se encuentra entre las diez mejores vestidas del año. Ingresó a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. Anuncia que ofrecerá otro taller... Está en la isla, le han organizado un tour por Universidades, corpolibrerías y restaurantes, promociona su última novela... Las frases que recoge esta ficción crítica son parte de un melodrama contemporáneo puertorriqueño en torno a la visibilidad del escritor en la esfera pública. De ningún modo este melodrama mediático excluye el jolgorio o la felicidad. Lejos del llanto ante la catástrofe ética de una escena intelectual antillana, habría que ir construyendo dicho relato sobre las relaciones entre la *res publica* puertorriqueña y su literatura. Anótese que la historicidad de estos asuntos posee en la isla una larga, pero igual, endeble tradición de *apariciones* (desde el declamador modernista, el tribuno senatorial hasta el *self-promoting talk-show host*, por recortar un arco temporalmente arbitrario). Se trata de un capítulo nada desdeñable en la historia (aún por escribirse) del régimen de visibilidad colonial que parcela una experiencia estética y una conversación literaria en Puerto Rico. También, por qué negarlo, se trata de una historia de *ganadores* y de *perdedores* donde los términos del triunfo y la derrota los decidieran recientemente los protocolos de

reconocimiento mediático y heroicidad pedagógica que se les imponen a los autores. Estos protocolos, aunque enfocados sobre la persona del autor, operan como aduanas en las fronteras de lo que podría decirse o más bien contra lo que nunca debería pronunciarse públicamente a partir de una escritura literaria puertorriqueña. Nada de esto es una peculiaridad puertorriqueña o de los países periféricos, ninguneados por aquellos que sí pueden denominarse poderosos. Es una condición global del escenario estético-mediático preparado para la exhibición de modos de discusión ante lo cultural. Sólo habría que subrayar que esta reverberante condición periférica y menor es también el caldo, gustoso o desabrido, donde emergen posibilidades para otro tipo de conversación y otro modo de pensar lo literario.

La condición de la autoridad mediática del escritor puertorriqueño no es el tema que domina las narraciones de Eduardo Lalo y José Liboy.¹ Sin embargo, el devenir escritor, en tanto consecuencia de los relatos y los objetos imaginarios que despliegan su escrituras, se desencuentra con la escena cultural puertorriqueña antes esbozada. Las escrituras de Lalo y Liboy generan un rumor literario que es ya índice de una condición de la pérdida con la que trabajan o procesan estos relatos. En otra dirección entonces, habría que meditar la pérdida y la perdición como ganancia estética y política para la posibilidad de una interlocución heterogénea, experimental desde una isla como Puerto Rico. Muchos de los textos de Eduardo Lalo y José Liboy ocurren al margen de eso que Juan Duchesne Winter ha leído en *Fugas incomunistas* como una enfermedad latinoamericana: la *identitis* (2005: 21). Duchesne Winter ha anotado como este discurso identitario exhibe, por igual, una

* Juan Carlos Quintero-Herencia es poeta y ensayista. Es autor de los estudios *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución cubana* (2002), *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor* (2005), *La caja negra* (poesía, 1996) y *El hilo para el marisco/Cuaderno de los envíos* (poesía, 2002). Ha trabajado en las Universidades de Puerto Rico, Río Piedras y Brown, Providence. Es catedrático en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Maryland, College Park. Su poemario *Libro del sigiloso* será publicado próximamente por Terranova editores. Escribe un estudio sobre poesía y política en el archipiélago caribeño.

¹ Eduardo Lalo, escritor y artista visual puertorriqueño, entre sus textos se encuentran *Los pies de San Juan* (2002), *La inutilidad* (2004), *donde* (2005) y *Los países invisibles* (2008). José (Pepe) Liboy Erba ha publicado poemas y cuentos en revistas y periódicos puertorriqueños de diversa o escasa circulación: *Filo de juego*, *Triptico*, el suplemento "En rojo" del semanario *Claridad*, *Nómada*, así como en las antologías *El rostro y la máscara* (1995), *Mal(h)ab(l)ar* (1997) y *Los nuevos caníbales* (2000). En el año 2003, la Editorial Isla Negra publicó su colección de cuentos *Cada vez te despides mejor*.

patología autocomplaciente, como el precio a pagar por cierta rentabilidad mediática ante las instituciones de rigor. Duchesne Winter denomina este modo de figuración intelectual puertorriqueña y latinoamericana como un padecimiento y un tedio discursivo surgido de lo eternamente predecible. Dicho de manera muy breve, la *identitis* es la imposibilidad rimbombante de una performance cultural para decir otra cosa, para pensarse de otro modo, para pivotear el cuerpo hacia otro perímetro.

La alharaca mediática que reverbera hoy en Puerto Rico entre escritores, periodistas y editores que imaginan como superada la “dolencia nacional” ante el tópico identitario, pues “los noveles” exhibirían lenguajes, lugares, temas o alegorías que no responden a la interpelación nacionalista, sigue pagándole tributos a políticas públicas que demandan la exhibición del perfil honorable de los autores: cierto tono de la amenidad, genuflexiones de la discreción. Proclamar en la isla un nuevo o re-encontrado estado de lo literario, además, ha garantizado ya un índice de ventas y ha escamoteado la peculiaridad del fenómeno aún allí donde el trazo sin duda es otro. La *identitis* posee avatares de demanda y coerción subjetiva y arremete donde la espectacularidad colonial perciba alguna poética que pareciera retar la cristalización del *sensorium* isleño (en verdad su acabamiento) al momento de percibir el «todo social» que aún brega en la isla. La *identitis* es también una estrategia mercantil y educativa al servicio de la presentación pública del «joven autor» puertorriqueño aunque escriba como doñito castizo, misionera bien pensante, o como sabrosa promesa de la abyección subalterna. Las escrituras de Lalo y Liboy, sus efectos y demandas intelectuales, pasan de largo ante ese *talent show* discursivo que ha reducido la discusión literaria en los medios de comunicación a un torneo para «talentos» donde se otorgan premios y menciones a las mejores criollizaciones recientes de géneros o estéticas. Ante algunas de las narraciones de Lalo y Liboy habría que distinguir la doble subjetividad o el perímetro por donde se pasean estos fenómenos: el autor-*celebrity* y el escritor de lo desastrado que no apuesta ya por algún efectismo subjetivo como un modo de figurar(se) sus relatos.

Descolocados ante estos relatos exhaustos que dominan las instituciones culturales y académicas puertorriqueñas, las narrativas de Lalo y Liboy, por igual, escapan de algunos de sus tropismos como vuelven a visitar, con otros propósitos, algunos de sus territorios. Allí donde algunos lectores o comentaristas cacarean la supuesta supe-

ración de la *identitis* entre la joven escritura puertorriqueña, los textos de Liboy y Lalo representan la imposibilidad de sentido o la implosión de un discurso sobre lo propio. Nombrar(se) o imaginar en estos textos es ir tras el trazo de sujetos desalojados por una escena social radicalmente enrarecida.

Los textos de Lalo y Liboy le siguen los pasos a una comunidad que ha sido despedida de la escena social. Ambos trabajan con los despojos de ciertas tradiciones “triunfantes” que en algún momento creyeron en la exposición pública de sus relatos inaugurales, o que siempre dieron por cierta e indiscutible la grandeza de su peculiar inserción caribeña en Occidente. Un extraordinario relato de Liboy, titulado “Sociedad Literaria del Sol”, le da cuerpo a cierta comunidad de lo literario en Puerto Rico. Este relato, en un nivel, es la historia de un orden comunitario que ha olvidado su identidad, y de cómo las actividades de esta “sociedad literaria” buscan subsanar dicha pérdida. Más allá o acá de la ironía y el humor que sostiene éste y otros relatos de Liboy, “Sociedad Literaria del Sol” contiene una apretadísima y eficaz teoría de la palabra literaria puertorriqueña. Los miembros de esta sociedad solar, cual lagartos o plantas, vegetan en la perenne búsqueda y protección de aquellos que han perdido su identidad:

Nos distinguimos de otros foros literarios porque originalmente la sociedad no era literaria, sino de ayuda a personas que hubieran olvidado quienes eran. Algo que pasaba mucho durante los traslados inmigratorios, los incendios en la parte pobre de la ciudad, era el olvido de la propia identidad. Mucha gente que no sabía quién era, que habían olvidado a sus familiares verdaderos, encontraban asilo entre nosotros. ¿Qué sentido tiene una sociedad semejante hoy día? (Liboy Erba 2003: 131).

Esta “sociedad literaria” se reúne, además, en torno a los efectos y afectos que generan los desastres.

A diferencia de otras sociedades, quizá no tengamos otra autoridad sobre la literatura que la de cierta experiencia en el vivir de día a día. Sobre personas perdidas, solíamos saberlo todo en otros tiempos. Por eso, casi siempre premiamos historias, anécdotas sobre desastres naturales. (Liboy Erba 2003: 131).

En uno de los ensayos premiados por esta “sociedad” cuyo tema es “las personas que han perdido su identidad durante un gran incendio” se lee: “Hacíamos historias sobre el padre, la madre, el hijo, porque esas

instituciones parecían socavadas por los traslados y la esclavitud.” (Liboy Erba 2003: 132). Una sociedad, en fin, que al saberse arrasada insiste en asolearse.

Con Liboy y Lalo se podría repensar una comunidad conformada en torno a la insistencia de *un real isleño* que se niega a desaparecer y regresa bajo el trazo de la extrañeza o de una rotura por igual invisible e impostergable. La “comunidad” o comunicación narrativa recientes donde los textos de Lalo y Liboy podrían insertarse, insular o globalmente, no sería la mera coincidencia de comportamientos o estilos bajo una casa única o una causa estilística. Lo comunal aquí no es el techo bajo el cual se reúnen las coincidencias y los compartimientos de la mismidad, propio de lo idéntico. La casita isleña, caribeña o latinoamericana donde algunos se *re-conocen*, vuelven a familiarizarse con lo mismo, con aquello que nunca les fue extraño. La comunidad que rumorea en estos textos no es la de aquellos que tienen todo o algo en común, sino la de los que están dispuestos a acoger lo otro en su irreductibilidad aún dándole la bienvenida a la incompreensión y la invisibilidad de su desconcierto.²

La comunidad que apenas se aglomera en los textos de Lalo y Liboy, es más la comunidad de extrañados e invisibles por una sociabilidad fuera de quicio, en las afueras del lugar de lo evidente u obvio. Si estos textos convocan, en algún presente, otra comunidad de lectores es porque la complejidad de sus formas ha decidido de antemano otros modos para la reunión. Se viene a estos textos a gozar de otro modo, a pensar de otro modo, a exponerse a la abertura insondable de lo que aún no se entiende del todo y apenas vibra en su emergencia o en su desaparición. Se trata de una comunidad abocada a reconsiderar sin cortapisas la multiplicidad del pensamiento. Finalmente, la singularidad de los textos de Lalo y Liboy radicaría en su negativa a reconfigurar alguna jerarquía moral, subjetiva u objetiva, que pueble el descampado significativo donde se ensamblan sus escrituras.

Despedirse o desertar: nadie deberá ver donde vivo

Cada vez te despides mejor es el título del hasta ahora único libro publicado por José Liboy Erba. En la apreciación de lo que se

despide se alojan los hábitos sociales de este narrador. De paso por sectores desolados, descampados, carreteras de pueblos, calles de Río Piedras o el Viejo San Juan; habitante de salas, cuartos ominosamente familiares por carencias o por su dejadez afectiva, este narrador insiste en rastrear un sinsentido, en relatar una falta que no posterga su voluntad narrativa ante los territorios de la rotura. El narrador de Liboy, a través de los 39 relatos que componen el libro, inscribe zonas, tanto del espacio capitalino puertorriqueño, como de pueblos excéntricos al área metropolitana. De manera significativa, sin embargo, varias de sus historias precisan que sus travesías son, sobre todo, travesías desérticas, recorridos por espacios firmados por la indiferencia o la ausencia de referentes conocidos. En específico, el relato homónimo de la colección coloca al narrador en el impreciso monasterio de Telema. El narrador declara haber llegado allí “vacío de deseos” (Liboy Erba 2003: 11). ¿Cuál es la naturaleza de este “problema de ubicación” expresada por la voz? Haber llegado sin desear nada, aunque se le instruyera “que podía hacer todo lo que quisiera” es una propiedad recurrente entre estas historias sobre la incomodidad o el sobresalto ante las expectativas de lo que puede estar por venir. La tensión entre los espacios, en los relatos de Liboy, es casi siempre una tensión paranoica o amenazada, contenida entre los interiores domésticos de la casa y la posibilidad siempre imprevisible de un destino en las “afueras”.

Mi amigo me dijo que no habría forma de salir de allí esa noche. Si quería regresar a mi casa, debía cruzar el desierto a pie o permitir que alguno de aquellos monjes me llevara a mi casa. Bajo ninguna circunstancia, permitiría que vieran donde vivía. Era evidente que me temían también. No porque fuéramos diferentes. Por el contrario y quizá, por eso mismo, más gravemente, nos parecíamos. Lo que desentonaba en mí era la intensidad con la que me les parecía. (Liboy Erba: 11).

Estos desiertos en el narrador puertorriqueño no habría que imaginarlos cercanos a los desiertos absolutos sobre los que se extiende la geografía. Los desiertos en Liboy

² Juan Duchesne Winter, en su lectura y glosa de Jean-Luc Nancy, apalabra esa *comunidad* como una *instancia*. Se trata de un *estar-en-con* imposible de avizorar a través de las resonancias del verbo *ser*: “La comunidad no es entonces, un conjunto de cualidades o propiedades compartidas por unos miembros incluíbles o excluibles del acuerdo a la conformación o no conformación a esas cualidades, sino todo lo contrario, es el puro *estar-en-con* que ni siquiera se define a partir de un conjunto de miembros, pues no hay miembros en la comunidad, sino instancias de *estar-en-con* cualquiera, incluso, con quien no *tiene* o *posee* nada en común. La comunidad es ese continuo estar expuesto al *estar-en-con* que llega.” (“Glosas incomunistas I” 42). Sobre esta venida comunitaria, negativa, sin duda, véase también Blanchot (1999) y Agamben (1993).

son parte de esa geografía sensorial donde no se hallan signos de habitación reconocible. Se trata de espacios deshabitados por signos reconocidos aún cuando parezcan vecinos, cotidianos. El alojamiento del cuerpo o del itinerante en Liboy entre esos espacios es siempre una situación frágil, decidida en el último momento. En “Perder el trabajo”:

Luego de vagar por el desierto día y medio, me topé con una pequeña casa de madera bastante ruinoso. Me propuse dormir allí el resto del día hasta el anochecer, para evitar el calor. No sentía temor porque recordaba un consejo ancestral que le aprendí una vez a un deambulante.

—Nada que no haya sido televisado le resulta ajeno al hombre, decía. —Y todo está, felizmente, televisado hace mucho tiempo. (Liboy Erba 2003: 120).

Despedirse en este libro, por lo tanto, es una manera de usar el espacio pero también una manera de relacionarse, de saber algo sobre la condición del otro. Entre lo que se despiden o lo que no se encuentra y a partir de la desaparición que justo comienza a narrarse, el narrador de Liboy ensaya una mirada que calibra lo que inaugura la separación misma. Despedirse es desamarrar un contacto, dejar de aparecerse al otro, dejar de *estar con él* o ella, pero igual, decir adiós es instalarse en una percepción dilatada o expansiva por la aparición de los demás y por lo que entonces le ocurre a mi temporalidad, entre ellos: “Conocer es siempre una forma dilatada de la despedida. Mi amigo vino en ese momento y me llevó para afuera” (12). Ante esta descolocación de expectativas, el oído de Liboy se apresta a escuchar aquello que exacerba su dimensión contrariada en un sentido afectiva, precisa y oximóricamente, cogido por los ruidos de la despedida.

La despedida, en tanto forma donde aparecen las cualidades de los gestos del que desaparecerá, encuentra una manifestación mucho más sofisticada cuando no es meramente la señal para el final de un encuentro. La certeza del desencuentro entre amigos, la certidumbre de las dos soledades que ya comienzan, la falta de expectativas y el consecuente vacío afectivo ante lo que es sin duda un plantón configuran en *Cada vez*

te despiden mejor una imposible amistad o el sentido mismo de la experiencia urbana. “Ausencia” es un relato paradigmático sobre esta provocación de la pérdida o la perdición como otra manera de darle la bienvenida a la contingencia:

No estaba resentido con el amigo. Sabría que no vendría. Yo también me le había desaparecido alguna vez y esta vez lo había citado en los Hijos de Borinquen para que también pudiera desaparecer. Así quedaríamos en paz y podríamos abrazarnos más tarde sin resentimientos. (Liboy Erba 2003: 61).

En Liboy este vaciamiento, ese irse para otro sitio inesperado en medio de las faenas cotidianas, además, se repite una y otra vez. Lo que está por encontrarse, inclusive lo desconocido o carente de sentido, podrá generar alguna eventualidad: “Los caminantes son aviso de cosas que vienen” (Liboy Erba 2003: 61).

La emotividad que recorre esta despedida sensorial de lo siempre reconocido, ni dolor escandaloso ni sopor lastimero, define la propuesta literaria y política de Liboy.³ El despuntar de, por lo menos, dos itinerarios que se abren en los gestos propios de esos que están a punto de ausentarse el uno del otro, encuentran en el ojo del narrador un modo de precisar la efectividad de su estética política. Entre despedidas y salidas, este sujeto narrativo se acerca aquí y allá al lugar de un desastre. En *Cada vez te despiden mejor* el registro de este desastre recurre, sobre todo, a la especificidad inexacta de algunas señales o pistas. Las primeras serían las dispuestas por un incendio, según se aprecian en los relatos “La cocina” (34-37), “La cocina (Segunda versión)” (38-41) y “Rehab” (91-93) entre otros. Las segundas señas del desastre palpitan en la historia recurrente de una familia rota cuyos hábitos y modos de relacionarse nunca exhibirán los atributos emotivos que supuestamente caracterizan a los que se aman. En cualquiera de los dos casos, el quiebre irreparable de un orden institucional (pareja, familia, espacio público o algún discurso comunitario) es lo que contradictoriamente potencia tanto la extrañeza como la nueva

³ La política comienza cuando pone en evidencia su paradoja constitutiva: la exposición de los que no tienen parte, la puesta en perspectiva de los que han sido vistos o contados con propiedad hasta ese momento en la distribución de justicias y libertades. Esta exposición en lo sensible no debe aspirar a domesticar la opacidad inconmensurable de “esa parte de los que no tienen parte”, de esos que no han llegado a percibirse siquiera. Por el contrario, se trata de movilizar sujetos y objetos más allá de sus naturalizaciones y de su estabilización como identidades reconocibles. Lo que hasta este momento estaba ausente de un régimen de sensibilidad dado no puede cristalizar un modo único de lo político, sino más bien transformar ese “orden natural de repartos y funciones” en instancias comunicantes donde experimentar una disputa (Rancière 1999: 35-37).

familiaridad contemporánea ensayada en la isla autista de Liboy. Allí, rodeado de familiares, amigos, caminantes o personajes de la calle puertorriqueña, tras el desastre sin remedio, perdido y olvidado, el narrador maneja una lengua que exhibe, sin alambicamiento alguno, las quemaduras, los desahucios que se han vuelto norma en un orden social arruinado.

La escucha autista

El orden perceptivo en Liboy responde, además a una escucha, a un sentido que se ha omitido en las secuencias del relato. Liboy parece haber escuchado y sustraído del tejido del relato la comprensión de un “mensaje” que, consistentemente, el narrador se niega a exponer en tanto modo de orientar al lector ante las causalidades de la historia. Los relatos “La buena buruquena” (74-76), “El piano” (80-85) y “Las gárgaras del pez gato” (110-111) añaden, a estos hábitos propios de una comunidad culturalmente intransitiva, una caja de resonancia. Los cuentos de Liboy están poblados de desastres de baja intensidad llamados desencuentros. Es a través de lo desastrado y lo desencontrado que Liboy trabaja con la matriz perdida de su voz. Allí su escritura ejecuta el origen tachado de una emotividad distante, entumecida y procede, entonces, a desgranar una fenomenología de secuencias que figurarían este vacío de sentido que paradójicamente anuncia el comienzo de otro desplazamiento. Escuchar “allí” se convierte, por lo tanto, en un modo ético de estar en el instante perceptivo mismo donde los demás experimentan su fractura.⁴ Habitar luego su carácter desaforado, en las afueras de los foros de lo predecible, no es *darle* la voz al otro. Liboy se negaría radicalmente a intentar representar esa atrocidad otra que su escucha recibe e imagina sin aspavientos. “Las gárgaras del pez gato” es una instantánea sobre la condición sinestética que agita el momento de esa escritura que ha escuchado, la escucha que va escribiéndose:

Acabo de escuchar unos gritos que vienen de afuera. Detrás de mí tengo una ventana. No sé si mirando por ella pueda ver el parque de pelota. A veces se puede, cuando encienden las luces de los postes. Ahora no puedo virar a ver. Estoy confinado a darle golpes a esta máquina. Uno de los dedos

índice de ambas manos. Y supongo que así llegaré a alguna parte. Modo peculiar de ir de un lugar a otro. Ni los gusanos, que según sé, son animales, se mueven de este modo. Soy un ser humano muy evolucionado. Mi cuerpo está cubierto siempre de ronchas coloradas, el rostro lo tengo siempre repleto de pústulas que reviento con placer. (Liboy Erba 2003: 110).

En este cuento, un narrador enfermo (quizás víctima de alguna insolación) intenta decir algo sobre el origen y sentido de unos alaridos que en algún momento pensó cercanos a su habitación. La escucha constante de los gritos termina enrareciendo la seguridad de la voz para declarar su proximidad o identidad. Sin embargo, estos gritos terminan recordándole al narrador los alaridos del animal que sirve de plato principal en las fiestas emblemáticas del orden festivo puertorriqueño: las Fiestas de Navidad:

Esos gritos no tienen dueño. Son alaridos. Como cuando matan al lechón en la proximidad del nacimiento del Nazareno. Son días de gran violencia, días muy sangrientos. Todas las noches a esta hora se oyen esos gritos. Yo empiezo entonces a golpear la máquina. Se escuchan unas motoras lejanas que parecen bestias heridas. No sé en detalle a qué se deben esos ruidos. Es algo hundiéndose, horripilante de ver. Oírlo nada más nos tiene gritando y dando golpes. (Liboy Erba 2003: 111).

La escucha del grito en Liboy enrarece las certezas del orden perceptivo que reacciona ante él. Pero la posible respuesta que especificaría la procedencia del grito termina afectando su propia representación como objeto y éste acaba superpuesto tanto al orden sensorial del sujeto que lo percibiera como a la condición del “afuera” desde donde parece provenir. El aquí de la voz y de la escritura de Liboy entonces juzgará como sospechoso el palabreo y el sentido del laboreo de un orden social que se reúne en el “afuera”:

Sobre eso se habla mucho pero no deja de parecerme sospechoso. Hay unos rostros, unas miradas, unas cejas que me infunden terror. Los he visto de noche y de día, especialmente en las ciudades. Hablan con

⁴ Escuchar a diferencia del mero oír, implica acechar ese otro cuerpo que emite sus resonancias y murmullos. Para reflexiones particulares en torno a la escucha como una compleja interpenetración de experiencias, resonancias y modos de lo sensorial, véase Quintero Herencia (2005) y Nancy (2007).

mucha elocuencia, lo suficiente para que la gente se mate por ellos. Por eso últimamente no salgo. No llegan hasta acá, no se atreven. (Liboy Erba 2003: 111).

donde se escribe la escucha se espera

Eduardo Lalo, por su parte, ha sustraído su autor-idad literaria de la lógica aduanal que define la circulación pública de la discusión literaria en Puerto Rico para entre paseos y errancias ir construyendo otra forma de visibilidad, de sensibilidad, en sus objetos literarios. Sus textos recogen las paradojas asfixiantes que recorren el desastre cotidiano del *a-isla*-miento puertorriqueño. Estamos ante un narrador cuya impronta ética se dirige hacia la mentira de la isla: la esplendidez de su democracia y los dudosos logros de su sensibilidad cultural y política. Entre la emergente obra de Lalo, *donde* (novela, ensayo fotográfico, crónica o teoría sobre la escritura en un país invisible) es un testimonio de la grieta estética que es hoy la isla. Como el adverbio relativo que parece titular el libro, este texto señala, anota, sin llenarlo, el lugar vacío donde una escritura raya su superficie: el lugar imposible de una convivencia útil con lo que le rodea. *donde* es también el registro gráfico del desastre de la experiencia estética en la cotidianidad urbana puertorriqueña.

En la matriz poética de *donde* vibra, además, un cuidadoso trabajo con la acústica de una experiencia del pensamiento que reproduce el silencio que ha hecho posible el consumo de sus imágenes fotográficas como la cohabitación de las mismas con los pasajes escritos de la novela. El texto de Lalo es simultáneamente el acopio de imágenes, en blanco y negro, sobre el arruinado espacio urbano puertorriqueño, la acumulación de encuentros con personajes del mundo intelectual puertorriqueño, como el comentario de pasajes y citas que agilizan su reflexión sobre el lugar de lo estético en Puerto Rico. No debe extrañar entonces que la escucha disponga el espacio del silencio que le permita a la escritura estar con los objetos, esperarlos:

Este es un texto sobre el silencio. Y el silencio contiene las ausencias. Estar a la escucha, a la espera, para estar.

Estar a la escucha. Estar a la escucha. A la espera. Para estar. Para estar. Para estar. (Lalo 2005: 56).

La reflexión entre medios, discurso y estéticas que hace sensible *donde*, es inseparable de la condición material mínima en la que vive el artista y de los recorridos urbanos que sostienen esta escritura de

objetos. “Escribir como si escribir fuera salir a la calle a tomar fotos, pero a la vez, no escribir como si la escritura fuera una foto” (Lalo 2005: 31). Hay algo deliberadamente superpuesto y anacrónico en este texto que coloca su indudable calidad visual y la del papel de la edición junto a una tipografía que recuerda las viejas maquinillas que ya nadie o pocos usan. La entrega de este efecto de verdad escritural, replica el lugar material, conceptual, “donde” cuyo vacío permite los tránsitos, las imágenes y las determinaciones de la comunidad o su geografía.

Más allá de una concepción gentilicia, nacional de esta pantalla vacía del “donde”, la propuesta ética de Lalo se ata a la historicidad básica que firma la efectividad del género novela: la significación, la escritura del sentido en un mundo des-espiritualizado, donde son inoperantes las explicaciones nativistas, trascendentes. La extranjería constitutiva de ese “donde” a la cual Lalo le dedica una formidable pasión y dedicación letradas, exige ser comprendida desde la realidad imaginaria de una sociedad inexistente, ausente en los grandes escenarios de la visibilidad mundializada. Entre las páginas proliferan diálogos o palabras escuchadas por igual de labios “extranjeros” como de habitantes o escritores del país: los inmigrantes que pasan por la isla, los que ya han desaparecido en la cotidianidad, los turistas, los consumidores en la librería *Borders* del gran *Mall*: Plaza Las Américas.

donde registra, además, la ineptitud de un orden discursivo colonial que ha estupidificado hasta las formas de monumentalizar la singularidad de su mal gusto y de su historia, dudosamente, gloriosa. Escuchar allí a los otros hablar sobre “las esencias” de su espacio urbano es además, para Lalo, confirmar la muerte de dichos relatos en la medida que dichas genuflexiones no estimulan alguna conversación, más bien precipitan el silencio de otra temporalidad clausurada:

En una conversación, un buen escritor me dice que para él la quintaesencia (no es su palabra, pero la hubiera podido usar) de San Juan es la calle Loiza. Las esencias (y no se diga las quintaesencias) imponen silencio y la conversación cayó en un punto muerto. Estimo al escritor, pero por primera vez lo veo venir de otro mundo. La calle Loiza (la que él piensa) ha muerto. (Lalo 2005: 55).

“Escribir es esperar” (Lalo 2005: 63). Dialogar también, pero en este texto es el silencio quien decide los términos de la

interrupción y el regreso de sus motivos. Varias secciones de *donde* son dedicadas al consumo del tiempo en la librería mejor surtida de la isla: La Tertulia en Río Piedras. Allí el personaje-narrador deambula entre secciones y mesas de libros, se re-encuentra con viejos conocidos, intercambia palabras con críticos y escritores y tampoco el desencuentro o la ausencia que inauguran las despedidas le son extraños. La espera por un diálogo o una interlocución es más un asunto de libros, de lecturas que de personalidades. En el mundillo literario insular, Lalo para el oído o intenta una conversación, pero serán los libros o las puras palabras los que le sostendrán la mirada. La espera en su evidente inutilidad también es una entrada en ritmo o, al menos, la posibilidad de habitar aquello otro que sólo sucede entre los instantes que se dejan pasar como las páginas:

Trabajo con lo que tengo a la mano y a falta de gimnasios, banquetes y salones, dialogo con los libros y con lo que encuentro a mi paso. Mi mundo literario es idéntico a mi mundo: textos, calles, programas de televisión y radio, marcas y palabras anónimas. La cita no es un alto en el camino del texto, un oasis bibliográfico. Pienso y quiero que sea narración, como cualquier otra palabra, como cualquier otro objeto humano que tiene la capacidad de producir historia. Por eso es por lo que no la pongo en cursiva, en negrita o en un tipo más pequeño que el resto del texto. No la separo, no la aílo. Porque la palabra del otro es tan parte de mi texto como la propia. (Lalo 2005: 79).

Rayar la escritura

Hasta *donde* la ética y política literaria de Lalo es una estética asentada en la dejadez imaginaria de una sociabilidad imposibilitada para expandir el campo de sus perspectivas. En ese estar a la espera, en la escucha de la cita o del objeto encontrado por el ojo, el sujeto literario en Lalo es una exposición subjetiva en y de la intemperie. Este abrazo intenso a la pérdida de una familiaridad reconfortante en el diario vivir de la cultura puertorriqueña es análogo al deseo de *perderse* la escena literaria boricua donde la repetición de costumbrismos, mimetismos de lo eternamente ofrecido en su proximidad o la agitación de retóricas melifluas de lo siempre igual, nada prometen. En esta escena agotada y carente de tonificación para brazadas mayores, las reflexiones de Lalo sobre la condición de la literatura puertorriqueña no difieren mucho de sus proposiciones ante la condición colonial de la isla. Ese es otro espacio *donde* cuya operatividad semeja al obturador de la cámara

fotográfica potenciando ahora los relatos y los sentidos que han sido desechados por la farsa de las genuflexiones de la identidad o por el triunfalismo de los grandes mercados occidentales de la palabra. Este sujeto *quedado* en la isla protagoniza entonces su mayor atrevimiento que en verdad es un gesto menor: rayar la escritura.

Las tres secciones que forman “La escritura rayada” comprenden un ensayo crucial en *donde*. En éste se articula un después de la catástrofe, un itinerario de especificidades, para una mirada que decida colocarse sobre la intrascendencia caribeña y anotar las dimensiones verdaderas de sus tradiciones y alcances. “La escritura rayada”, entre otras cosas, es una teoría sobre las maneras de intervenir políticamente que puede experimentar una estética literaria en países isleños como Puerto Rico. Pero dicha intervención sólo es posible una vez lidie con la condición contrariada, la simultaneidad oximorónica de la palabra a-isla-da.

“¡Ay Papi, me siento morir!”, me repetía una compañera que hablaba de su padre. Me llamaba “Papi”, como es frecuente en Puerto Rico con las personas con que se tiene sexo. El padre inmundo y el amante tenían el mismo nombre y uno escuchaba la queja del otro. Uno consolaba a la que había sufrido las marcas que el otro había dejado en el cuerpo que el primero penetraba. A la vez, idénticos y alternos nombres de la pasión. Hay una sola palabra para la muerte y la vida. Estamos condenados a utilizar este vocablo único para decir que morimos del que ya nos ha matado. Esta es, la escritura rayada, la palabra como cicatriz de una herida inexpresable; la marca unívoca dejada por el que usó y abandonó el cuerpo expoliado. (Lalo 2005: 131).

Para poder lidiar con esta singularidad agonizante, Lalo igual regresa a la escena del exterminio de la conquista y colonización americana, como anota sus lecturas literarias o teóricas, como recuenta sucesos cotidianos. De este modo subraya la entrada de lo puertorriqueño en la historia Occidental a través de lógicas enclaustradas, poéticas del abandono y del desahucio con las que el imaginario colonial inscribiría hasta el día de hoy las nominaciones caribeñas. El rayado de una singularidad original sería el comienzo de esta condición contrariada que goza la lengua caribeña en Puerto Rico. La raya que se escribe o la raya que escribe nuestro aparecer en el libro es, antes que logre ser algo, la habilitación de una ausencia redundante o una situación donde se produce

un sentido a través de su desalojo; el surgimiento de un sentido en la voz de su contrario que inmediatamente ocupa el espacio y lo retira del orden de lo real. En esta tachadura originaria se constituiría el “quehacer cultural”, el “decir presente”: las apariciones del Caribe. La palabra que por primera vez nombra al Caribe en el *Diario* de Colón, dice este narrador, es *canoas*:

La primera palabra escrita fue canoa, el vehículo del viaje. Es terrible el sarcasmo de este dato que fundaría el relato de nuestra claustrofobia cultural. El insularismo de la historia colonial que llega hasta nuestros días, nace con un concepto viajero, con el instrumento que transportaba la cultura. Esto equivalía a nombrar la muerte con el nacimiento. En el Caribe, se llega a la escritura –Colón anota en su Diario la primera palabra taína que se escribe– mediante un acto, la selección de un concepto, que la conquista y la colonización se ocuparían de rayar. La primera palabra escrita, lo que Colón escribió con tinta en su bitácora no fue “canoas” sino ~~canoas~~. (Lalo 2005: 127).

“La escritura rayada” es también un momento donde la novela teoriza la materialidad difusa y precisa, entre la falta y la totalidad del instante tropical, donde la escritura deviene. Esa escritura errante, en la contigüidad de horrores y violaciones que no son siempre contemporáneos, es una condición singular de la lengua en el Caribe que jamás podrá exorcizar la exterioridad heterogénea de sus modos de aparecer en la historia. Desde ese “donde” conformaría una zona patética (en varias acepciones) de un Occidente menor y averiado, difícilmente reconocible por el triunfal y hegemónico. Lejos de un canto lastimero o de conmiseración, el reconocimiento de esta nada, de ser nadie, es el desate de una potencialidad política y estética que desea poner en perspectiva la circunstancia que le permite a la literatura emerger “entre nosotros”. La posibilidad de comenzar por el desastre, por los placeres de la deserción.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (1993). *The Coming Community*, Michael Hardt (trad.), Minneapolis and London, University of Minnesota Press.
- BLANCHOT, Maurice (1999). *La comunidad inconfesable*, Isidro Herrera (trad.) Madrid, Arena Libros.
- BOBES LEÓN, Marilyn (ed.) y otros (2000-2003) 2 Vols. *Los nuevos caníbales. Antología de la más reciente cuentística y poesía del Caribe hispano*, San Juan, Santo Domingo y La Habana, Editorial Isla Negra, Editora Búho y Ediciones Unión.
- DUCHESNE-WINTER, Juan (2005). *Fugas incomunistas. Ensayos*, San Juan, Ediciones Vértigo.
- LALO, Eduardo (2002). *Los pies de San Juan*, San Juan Editorial Tal Cual.
- (2004). *La inutilidad*, San Juan Ediciones Callejón.
- (2005). *donde*, San Juan, Editorial Tal Cual.
- (2008). *Los países invisibles*. San Juan, Editorial Tal Cual.
- LIBOY ERBA, José (2003). *Cada vez te despidas mejor*, San Juan Editorial Isla Negra.
- NANCY, Jean Luc (2007). *Listening*, Charlotte Mandell (trad.), New York, Fordham University Press.
- QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos (2005). *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*, San Juan, Ediciones Vértigo.
- RANCIÈRE, Jacques (1999). *Disagreement. Politics and Philosophy*, Julie Rose (trad.), Minneapolis & London, University of Minnesota Press.
- (2000). *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions.
- ROSADO, José Angel (ed.) (1995). *El rostro y la máscara. Antología alterna de cuentistas puertorriqueños contemporáneos*, San Juan Editorial de la Universidad de Puerto Rico-Editorial Isla Negra.
- SANTOS FEBRES, Mayra (ed.) (1997). *Mal(h)ab(l)ar. Antología de nueva literatura puertorriqueña*, San Juan Fundación Puertorriqueña de las Humanidades-Yagunzo Press.

Juan Carlos Quintero Herencia en “La escucha del desalojo: Paseos y errancias en *Cada vez te despidas mejor* de José Liboy y *donde* de Eduardo Lalo” liga los textos de Lalo y Liboy en tanto ambos trabajan con lo que llama “los despojos de ciertas tradiciones ‘triumfantes’” del Caribe.

Juan Carlos Quintero Herencia in “La escucha del desalojo: Paseos y errancias en *Cada vez te despidas mejor* de José Liboy y *donde* de Eduardo Lalo” links Lalo and Liboy’s texts since both work with what he calls “the remains of certain ‘triumphant’ traditions” of the Caribbean.

DE ALGUNAS TRANSFUSIONES LITERARIAS Y OTROS CONTAGIOS

Mara Negrón*

El Puerto Rico contemporáneo luce como una tela de araña entretejida de autopistas desparramadas. Este telar está sembrado de *shopping centers* o *malls* que han ido borrando del paisaje una de las oposiciones que permitió estructurar el debate literario de la institución europea decimonónica, la crítica: la literatura regional o costumbrista versus la literatura moderna. La ciudad y el campo son una antigua estructura que no sólo organizó el espacio habitable sino que tuvo efectos en los imaginarios que la pintura y la literatura representarían. Esta oposición se puede generalizar tanto a la cultura europea como a la latinoamericana; se deja leer de forma evidente en el siglo XIX, momento en que la literatura se institucionaliza. De forma bastante curiosa esas categorías partían de la premisa de que una literatura “autóctona” debía reflejar su entorno, sus paisajes y costumbres. En fin que la literatura debía “responder” a un proyecto cultural y político, el de la nación, que la mirada crítica se encargó de organizar y darle un sentido.

Este debate surge en Europa en el momento de la modernización y del advenimiento de la revolución industrial. ¿Qué iba a pasar con la literatura del *terroir* en los momentos en que la ciudad moderna fascinaba y a la misma vez aterraba llegando a representarse como monstruosa? La ciudad se fue configurando como un monstruo máquina o una máquina monstruosa en cuyos lindes se concentraban toda suerte de invenciones técnicas. La ciudad se mostraba ávida de lo nuevo y crecía vertiginosamente, por eso mismo alimentando toda suerte de temores. Uno puede marcar en el desarrollo de la literatura europea las etapas de esta polarización que las lecturas canónicas de corte identitario construyeron: campo, ciudad, *ville*, *province*, romanticismo, racionalismo, tradición y modernidad. Lo nuevo y la ciudad, en tanto que siendo su cuerpo, resultaban

aterradores. Se marcan así dos tendencias de la literatura europea, una literatura regional y una literatura de la ciudad. Una pugna, una tensión que avivará una obra como la de Balzac en la que “*la province*” y su provincianismo no pueden hacer frente a la ciudad monstruosa y fascinante, a pesar de su materialismo.

De forma curiosa en Puerto Rico ha subsistido un imaginario literario y pictórico del campo, a pesar de que la modernización de la infraestructura del país casi ha hecho de desaparecer la campiña idílica, según quien la mira, de los años cincuenta. Se forjó por décadas una crítica literaria, una escritura ensayística que idealizó esa campiña y que dio la espalda a ese Puerto Rico caótico desde el punto de vista urbanístico que comenzó hacia los años sesenta. La ensayística canónica y el quehacer cultural se han movido en dos coordenadas que se conjugan: el nacionalismo y la nostalgia. Éstos, que se retroalimentan, tuvieron su razón de ser en el contexto de la guerra fría y las luchas de liberación nacional y descolonización. Pero hoy es otra cosa, por lo tanto la insistencia que subsiste tiene otro significado. Así, la figura de Albizu Campos, el líder nacionalista por antonomasia, como un espectro, no cesa de volver en la producción cultural. Es el mejor emblema de esa presencia espectral del nacionalismo y de sus formas de anacronismo en el contexto del mundo contemporáneo. Sus discursos leídos retrospectivamente pueden parecer de un nacionalismo demasiado violento para nuestra posmodernidad aparentemente pacifista. En su contexto esa violencia no era tal, era su respuesta a la del “imperialismo”. Pero aún los discursos de Albizu destilan ese olor nostálgico de un Puerto Rico que no era, él lo soñaba y lo performaba con sus discursos, quería que aconteciera, pero no fue.¹ Esto es típico del desfase que intento

* Doctora en Literatura y estudios de la mujer en la Universidad París VIII, Investigadora adscrita al Centro de Estudios Femeninos de esa universidad; y desde 1995 es catedrática de la Universidad de Puerto Rico donde coordina el Programa de estudios de la mujer y género. Ha publicado *Une genèse au féminin (Un génesis femenino)* (Estudio de *La manzana en la oscuridad* de Clarice Lispector) (1997); ha editado junto a Anne Berger: *Lectures de la différence sexuelle* (Actas del coloquio *Lecturas de la diferencia sexual*); y ha colaborado en numerosos volúmenes colectivos. En 2005 publicó su novela *Cartago*.

¹ Entre los últimos retornos de Albizu debemos mencionar la pieza de teatro de Nelson Rivera, *El Maestro*. Estrenada en el 46to Festival de Teatro Puertorriqueño del ICP, Teatro Francisco Arriví, el 19 de mayo de 2005; actuación de Teófilo Torres. Texto publicado en *Sucio difícil. Piezas para el teatro*, Ed. Isla negra, San Juan & Santo Domingo: 2006. Pieza de Teatro sobre los discursos de Pedro Albizu Campos, recogidos por informantes de la policía y publicados por Ivonne Acosta en su libro *La palabra como delito*. Sobre este espectáculo ver nuestro *El Caribe en la época de Babel* que será publicado en el próximo número de la *Revista Iberoamericana*. Sobre la figura de Albizu mencionaremos algunas de las contribuciones más sobresalientes a este debate.

describir: el de una crítica literaria insertada en un contexto colonial como el de Puerto Rico que intenta encontrar sus defensas contra el contagio de “la cultura dominante”, la del imperio. Un imaginario que se refugió en la campiña y en sus paisajes, sordo y ciego a la fascinación que ejercía la transformación económica de Puerto Rico. Toda fascinación “moderna” es una que se acompaña por la invención de nuevas técnicas.

No es hasta los años noventa que surge otra ensayística que se va a caracterizar por su lectura incisiva, a veces satírica del nacionalismo. Lo político en el contexto de la globalización, del desarrollo salvaje del capitalismo no se reducirá a una proclama de identidad. Las tretas del capital son mucho más sofisticadas, empezando porque mercadea incluso las identidades, y ante ella se atomiza el gesto político. Las revistas *Postdata*, *Nómada* y *Bordes* contribuyeron a desmontar el discurso sobre el nacionalismo. Más recientemente, se han publicado una serie de libros que haciendo suyo este debate se plantean qué es vivir en Puerto Rico hoy cuando el saber ya no se produce en las universidades y la cultura mediática estrangula sus expresiones menos mercadeables. A pesar de la dificultad surgen editoriales como Callejón y Vértigo que han hecho posible la presencia de estas maneras de leer diferentes.²

En la actualidad, si bien el nacionalismo ha sufrido mutaciones, y algunos de los nuevos trabajos ensayísticos pueden ser leídos así, cohabitan manifestaciones del nacionalismo en su forma tradicional con propuestas que ya no le pagan ningún tributo a la identidad. Quiero en este ensayo, que intenta ser una introducción a la ensayística contemporánea en Puerto Rico, por un lado atisbar algunas articulaciones de la tensión que yace en el arraigo a la tierra como paradigma literario, situar sus precedentes europeos, y por otro servirme de una red de metáforas que tomo prestada a la novela del irlandés Bram Stoker, *Drácula*. Si se me acusara de ser demasiado europea por practicar de forma consistente una suerte de deslocalización literaria, tendría dos opciones. O dejar que lo piensen o dejar que lo piensen diciendo que no hay posibilidad de pensar que no sea desde el contagio y que la pureza de pensamiento, como la de la raza, de

hecho, son metáforas que producen exclusión. Leo y escribo en dos tiempos simultáneos. En un tiempo pienso en la producción de la ensayística en Puerto Rico y en otro tiempo leo *Drácula*. Y se me ocurre jugando que la estructura narrativa de la famosa novela me sirve para describir esa relación entre pasado (tierra, patria y sangre) y modernidad (técnica, promiscuidad y contagio), y de paso insinuar que toda modernidad está ligada a la invención de técnicas que alteran las formas de contar y de contarse. Así los diversos escritores de la ensayística contemporánea en Puerto Rico fungen, —así Mina, Seward y Jonathan en *Drácula*—, como los autores de diarios íntimos que, sedientos corren detrás del tiempo y de lo que acontece anotando para recoger las huellas de lo que fue, y poder leer y releer, es decir repetir el evento, para entender su mundo.

El conde Drácula encarna a la vez una memoria guerrera, un pasado espectral, no muere (como el nacionalismo), pero también la circulación o la transfusión de la sangre, del capital y de la escritura. Digamos que todo espacio de producción cultural supone la circulación y por lo tanto la contaminación con el otro. En ese espacio siempre se es impuro. ¿Por qué pensaron los europeos que la literatura tenía que ser nacional y de una manera o de otra decir y plasmar lo auténtico de un pueblo? ¿Quizá la pregunta no sea tan sólo por qué “lo auténtico” se encuentra en el pasado, aunque nadie haya tenido el placer de encontrarlo? ¿Por qué siempre es un relato épico ubicado en un pasado remoto? ¿Sino, más aún, por qué ese pasado parece contener una supuesta autenticidad, en su esencia inmutable, renuente al cambio? Lo cierto es que esta *querelle des anciens et des modernes* es sempiterna, no muere, pertenece a la dimensión de lo *undead*, de lo no-muerto, es decir, a una estructura espectral, repetitiva —lo viejo y lo nuevo, la tradición y el cambio—, pero que pensada como espectral supone la contaminación. También, se trata de una conjura contra aquello que se perfila como *lo extraño*, lo nuevo, aquel elemento que puede alterar la pureza de la sangre, y por supuesto de la raza al poner en entredicho la necesidad de las fronteras. Es de hecho el comienzo de todos los racismos y fobias habidas y por haber.

La revista *Postdata* recogió durante los años noventa el inicio del debate. Los trabajos de Áurea María Sotomayor, de Juan Duchesne Winter, Carlos Gil e Irma Rivera Nieves, tomando como punto de partida la retórica, deconstruyen el discurso nacionalista y su núcleo esencialista, fijo, machista y patriarcal. Recomendamos el artículo de Áurea María Sotomayor “La imaginaria nacionalista: de la historia al relato”, en *Postdata* N° 3, San Juan: 1991. Además, de Juan Duchesne Winter ver “Metafísica narrativa de la nación albizuista”, y de Silvia Álvarez Curbelo «La patria desde la tierra: Pedro Albizu Campos y el nacionalismo económico antillano» en *Postdata* N° 3, de Carlos Gil, “De la madre enferma albizuista a la cura de adelgazamiento tardomoderna” en *Polifonía salvaje*, Ed. Postdata, San Juan: 1995. Ver también el artículo “De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad” de Carlos Pabón en *Nación postmortem*, ediciones Callejón, San Juan: 2002, cuya primera versión fue publicada por la Revista *Bordes*.

² Entre las más recientes aportaciones a este debate, de Arturo Torrecilla, *La ansiedad de ser puertorriqueño*, Ed. Vértigo, San Juan: 2004 y *Fugas incomunistas* de Juan Duchesne Winter, Ed. Vértigo, San Juan: 2005.

El conde Drácula encarna esta estructura atemporal de la historia, pues con sus títulos de nobleza y su castillo en ruinas es el representante de un pasado que el racionalismo ilustrado consideraba hacia finales del siglo XIX obsoleto. Pero, se trata precisamente de un pasado que no quiere morir, que obceca y reaparece como un espectro. En la novela sólo aquellos que se interesan por la vida del espíritu, por la mente y sus misterios pueden combatir ese pasado. Para ello, se inventan una tercera vía, una "nueva ciencia", que aún sirviéndose del racionalismo ilustrado cree no obstante en los fantasmas. Hipnotismo, lectura de la mente, sonambulismo todo ello nos sume en la fascinación del siglo XIX por la vida del espíritu.³ El Londres de Drácula hormiguea de modernidad. La novela no cesa de proclamar su modernidad a través de las nuevas técnicas de transcripción de los diarios: mecanografía, taquigrafía, fonógrafos... todo es bueno para recoger el evento que se acaba de vivir. Pero también se escribe ese destiempo entre lo vivido y lo contado -el lector nunca asiste en presente a lo acaecido- sólo *después* en el tiempo de la escritura del diario conocemos lo ocurrido. La invasión de Drácula, representante de un pasado aristocrático y pagano, amenaza la modernidad. Sin embargo, él es también producto de ella, él es posible gracias a ella. La modernidad produce sus monstruos y su canibalismo es también una metáfora que opera en ambos sentidos: un pasado que amenaza con devorar lo moderno y una modernidad que se alimenta del pasado. Ambos tiempos se canibalizan, se vampirizan. Drácula es también el portavoz de un discurso nacionalista, él

reivindica una casta guerrera que apetece precisamente la sangre.⁴ Todo circula en *Drácula*..., todo nos coloca en un proceso de transfusión: la sangre, el dinero y la escritura. De todos esos elementos de circulación, la sangre está embestida de un aura supersticiosa, es un líquido que parece contener "más espíritu" que lo que materialistamente puede tener. El combate es entre la sangre como elemento pagano, místico y antiguo y la escritura, la técnica, lo reproducible mecánicamente.

Quien dice vampirización, dice *trans-fusión*, el paso y el contagio. Me valgo de esa red metafórica con el propósito de hablar de la repetición espectral del nacionalismo en la historia de la cultura en Puerto Rico. El mismo circula, corre y se recicla. Su presencia es la de un muerto que se pasea entre los vivos, por lo tanto, que no respeta las diferencias entre lo vivo y lo muerto, lo real o lo imaginario. En ello consiste su fuerza. Por otro lado, para deconstruir la oposición entre el pasado y la modernidad que parte de una concepción del tiempo lineal la vampirización supone una contaminación. La modernidad no pertenece a una época. En el pasado puede haber modernos, de igual manera que las épocas de aparente modernidad cohabitan con la tradición, con la memoria. De hecho, una modernidad robusta, vital es aquella que no descarta lo pasado sino que se lo ha chupado para convertirlo en otra cosa. Veo la historia de la cultura en Puerto Rico de esta forma, no ya como una oposición sino como una continua reaparición del nacionalismo. Es nuestro conde Drácula, inspirándonos deseo y fobia a la misma

³ Al hablar de espíritus, fantasmas y espectros (los del nacionalismo o de *Drácula*) tengo, por supuesto, muy presente *Spectres de Marx* de Jacques Derrida, éditions Galilée, Paris: 1993. Ver el capítulo 5, "Apparition de l'innaparent: l'"escamotage" phénoménologique". Derrida comienza describiendo el juego equivoco de Marx entre los vocablos el espíritu (*Geist*) y el espectro (*Gespenst*): "En primer lugar, subrayémoslo una vez más, *Geist* también puede significar espectro, como también pueden hacerlo las palabras "espíritu" o *spirit*." (p. 201) Según Derrida, y esta sería "el arma principal" de *La ideología alemana*, Marx intenta conjurar el espíritu de los espíritus, para que no haya espíritu en la vida del espíritu, a lo sumo sólo espectros. Pero, dice Derrida, "el espectro sigue siendo espíritu" (p. 201). Volviendo a *Drácula*, podemos plantear que Stoker retoma esta distinción para proclamar precisamente la existencia de los fantasmas, los espíritus, los espectros. En fin que la vida del espíritu, de la mente no se suscribe al mundo del fenómeno real. Se trata de creer en lo increíble, de explicar lo increíble. También de rescatar una espiritualidad, considerada por el racionalismo ilustrado supersticiosa, que en el pasado se cobijó bajo la religión, siendo la síntesis de las religiones paganas con el cristianismo, y que en el mundo moderno del XIX viene a refugiarse en el viejo castillo romántico de la literatura. Todos los monstruos de la vida de la mente son exilados a la "romántica" actividad literaria. Aunque, el fantasma de la superstición (que no es más que el cristianismo contaminado por el paganismo), también se refugiese en el capital. *Drácula* es también ese espectro. Stoker opera una suerte purificación del cristianismo y del capital.

Pues bien, la fuerza del vampiro, de Drácula, del cual se dice posee la fuerza de veinte hombres, compite con la fuerza del dinero. El capital ejerce una fuerza de fascinación casi supersticiosa. Mina, el personaje femenino, exclama en un momento de éxtasis placentero, cuando no orgásmico, durante la caza, la conjura a lo impuro, a lo monstruoso: "¡Y también me ha hecho pensar en el asombroso poder del dinero! ¡Cuánto puede conseguirse con él, cuando se utiliza como es debido, y cuánto daño puede causar cuando se emplea de manera indigna!" (*Drácula*, Stoker, trad., notas de Juan A. Molina Foie, edición cátedra, Madrid: 1993, p. 595) Combate entre el bien y el mal, entre la sangre y el dinero. Asistimos a una forma de fetichismo de ambos elementos pues de igual manera seducen. Ese poder de fascinar nunca pertenece al espacio de lo aparente. La operación de vampirización del capital también es inaparente. Como la sangre, es el elemento que circula en los cuerpos de la modernidad suscitando deseo y repulsión en la forma de la fobia. Y también se trata de purificar el capital, de abandonar los viejos linajes

⁴ Sobre el nacionalismo guerrero cito unas breves líneas de la novela en las que Drácula hace la historia de su estirpe:

"¿Quién, entre las Cuatro Naciones, recibió con mayor alegría que nosotros la "espada sangrienta" o acudió con mayor presteza al llamamiento guerrero del rey y se puso bajo su estandarte? Y cuando quedó lavada esa gran afrenta de mi patria, la vergüenza de Cossova, y las banderas de los magiars y los valacos sucumbieron ante la Media Luna, ¿quién, sino uno de mi propia estirpe, fue el que cruzó el Danubio..." (Op. cit., p. 139)

También otro detalle un tanto cómico. Drácula viaja con sus ataúdes llenos de tierra de su patria: "un ataúd traído de su propia casa, para reposar en tierra de su país natal..." (Op. cit., p. 432)

vez. Siempre es viejo y nuevo, joven y viejo. Como el viejo conde Drácula oriundo de Transilvania que, halando consigo toda esa cultura pagano cristiana de la Europa oriental, se rejuvenece para instalarse en el corazón de Londres, capital de la “nueva religión” del capital.

Así la ensayística patristica puertorriqueña, la de los próceres y de las clases letradas blanco hispanas, vampirizó una vieja idea europea: escribir y leer para forjar una literatura nacional que dijera algo de “la esencia de lo puertorriqueño” que ante la invasión americana del 1898 se habría visto amenazada.⁵ Una de sus características ha sido su ceguera ante la multiplicidad del Puerto Rico actual, como también su insistente mirada a la tierra, al paisaje del pasado que es concomitante a la negación de la modernización de la isla. Su locus preferido es la montaña, la hacienda. La modernización puertorriqueña ha resultado poco sublime, pero otra cosa es que de forma casi terca el discurso oficial del canon se niegue a pensarla como fenómeno y a darle el estatuto de lo que es susceptible de ser contado y analizado.⁶ En un siglo y medio de historia de la literatura puertorriqueña hemos reflejado una tendencia y una preferencia por la tradición, una nostalgia por la tierra, por el paisaje y el mundo hacendado criollo que ralla en un escamoteo con respecto a la transformación vertiginosa del Puerto Rico contemporáneo. Los lectores que se formaron para dar cuenta de esa literatura tenían un proyecto de identidad, y su lectura, es decir la que se conformó en la forma de ensayo, se dio el mandato de preservar en los lindes de la escritura reflexiva una isla del pasado. Se trata de un discurso romántico sobre una isla que quizá fue, para una elite, o que quizá nunca fue. Poco importa.

Esta crítica y su mirada canónica ha quedado rezagada y suplantada por una generación de lectores, en los años ochenta, que no venían a pedirle al texto literario resolver “el problema nacional”, el problema colonial, “la liberación del imperio americano”, sino que comenzó a reivindicar la lectura como una actividad de placer y/o de goce gracias a la influencia de los nuevos debates teóricos de

la última mitad del siglo XX. No se trataría ya de producir una literatura que fuera un fiel reflejo de la realidad -¿y ha sido alguna vez la literatura o cualquier práctica creativa reflejo de la realidad?- sino un lugar de experimentación de las disrupciones de la experiencia subjetiva y una escritura ensayística que posicionándose en lugares desconcertantes del texto desmontó las lecturas canónicas de lo nacional, de género y de raza. Lo político de estas prácticas de la escritura y de la lectura no estaría ligado a proyectos de unidad ni de identidad nacional sino a formas de escritura difícilmente capitalizables en tanto que irreconocibles y/o ominosas. La tendencia, podríamos decir, va del puertorriqueño “dócil”, amansado, domesticado por la crítica canónica, aquel ideal con el cual me siento en casa, a un puertorriqueño extraño a sí mismo. Esa ensayística puertorriqueña otra se ha caracterizado por su localización en el extrañamiento a tal punto que aún las obras del canon se tornan irreconocibles.

El proyecto de institución canónico literario de principios del siglo XX, concretizado en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, tuvo que dar paso a otras tendencias cuando sus primeras resquebrajaduras se manifestaron con la publicación de ciertas obras que constituyeron retos a sus parámetros de lectura. Se vino abajo la complacencia que consistía en pensar que se era mejor puertorriqueño mirando hacia España. Poco a poco se hace presente el discurso de la llamada cultura popular, es decir, unas prácticas más urbanas que campesinas, que ya no son las de la hacienda ni las del hispanismo. Esta brecha que agrieta el blanquismo de la cultura letrada se hace sentir hacia los años setenta. ¡Como que Narciso por *fin* había descubierto su trasero! Quizá podemos situar esa transformación a partir de la publicación de *Narciso descubre su trasero* de Isabelo Zenón (1975) y *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez publicada en 1976. Ya se marca una tendencia con esta novela, la literatura hace

⁵ Sobre la fecha de 1898, ver “El relato del trauma” de Rubén Ríos Ávila en la *Raza cómica*, editorial Callejón, San Juan: 2002. Ríos se distancia de las lecturas de corte temático nacionalista de la invasión norteamericana de 1898. Él lleva el relato al discurso psicoanalítico y lo interpreta como “un trauma”, una cicatriz que no contiene un sentido intrínseco de verdad sino que es reapropiable, desplazable, resignificada en tanto que significante vacío por medio de la operación del relato. Ríos sitúa el colonialismo en uno más originario que sería el del sujeto a la ley del lenguaje. Para ello se vale del cuento de Edgardo Sanabria Santaluz, *1898*, de la colección *El día que el hombre pisó la luna*, Editorial Antillana, Río Piedras: 1984. Ver la lectura que hace de este ensayo Juan Duchesne Winter en *Fugas incomunistas*, “Cosmicómicas: Edipo en Culonia” (editorial Vértigo, San Juan: 2005).

⁶ Entre los escritores que en la actualidad nadan contra la corriente del idilio paisajístico, debemos mencionar la obra de Eduardo Lalo: *Los pies de San Juan*, ed. Tal cual, San Juan: 2002 y *Donde*, ed. Tal cual: 2005. Se trata de ensayos fotográficos. Un ojo fotográfico que se empeña en mirar y hacernos mirar “lo feo” del paisaje urbano en el que vivimos. Contrasta en Lalo una estética de lo feo con un lenguaje fotográfico sutil y exquisito que se acompaña de un narrador omnisciente que ordena un relato posible del caos urbanístico. El malestar proviene del reconocimiento; por fin nos vemos, vemos el espacio en el que vivimos, vemos su fealdad aunque dignificada por el ojo del fotógrafo en tanto que convertida en obra de arte.

suya la música popular.⁷ Esta entrada de un sujeto “popular” se persigue, aunque ya con otras características, en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá. Pensamos en particular en *El entierro de Cortijo* (1983). ¿Hasta qué punto la crítica literaria “hispanista” pudo dar cuenta de esas transformaciones de las prácticas literarias? Afirmando que sólo pudo parcialmente, dentro de sus paradigmas. Hemos tenido que esperar lectores más atrevidos que pudieran emprender la tarea de leer la textualidad de una literatura que ya no se limitaba a responder a una agenda nacional, a pesar de lo que pudieran pensar sus autores. Pues estos autores no abandonaron la idea de que tenían que reflejar al “puertorriqueño verdadero”, escribir esa cultura “verdaderamente puertorriqueña”; sustituyeron el imaginario del hispanismo letrado por el de la cultura popular; el paso fue de un nosotros a otro nosotros que a la postre ha podido ser tan asfixiante como cualquier otro. Ya que limita las prácticas culturales. Es otra construcción de puertorriqueñidades posibles, de formas de subjetivación, pero tampoco contiene más que ninguna otra “la verdad del ser puertorriqueño”.

¿Hay sin embargo presupuestos bien fundados para la afirmación de que la cultura popular contiene, dice algo “verdaderamente puertorriqueño”, por lo tanto generalizable a la diversidad de subjetividades de todo tipo que cohabitan en el espacio de la producción cultural? Abandonemos lo verdadero y al menos intentemos un relato posible del fenómeno. Hay un Puerto Rico, a partir de los años setenta que descubrió la televisión. A través de este medio se produjo una actividad cultural que fue, si no *pop*, al menos *pop-ular* y que coincidió con los años del muñocismo. La televisión marcó esas generaciones. Esa invención técnica que nos hizo entrar en una forma de modernidad concuerda con los años del único proyecto de escuela pública en Puerto Rico, cuyos programas no sólo pretendían transmitir la cultura letrada hacendada sino una cultura “universal”. El resultado fue que el país se dotó de una clase media trabajadora con aspiraciones a la educación para sus hijos. Son éstos los que se fueron convirtiendo poco a poco en los receptores de esas “nuevas” prácticas literarias. Los hijos de las clases medias aspiraron a una educación superior y paulatinamente entraron en las aulas del Recinto de la Universidad de Puerto Rico. Estas camadas deseosas de aprender alteraron la

composición de clase que ocupaba los pupitres de la Facultad de Humanidades. De esa población en transición salen algunos de los lectores más sagaces de la ensayística contemporánea en Puerto Rico a finales del siglo XX. No somos dados a hablar de clases sociales en Puerto Rico, aunque a los hacendados, es decir, a los herederos de la tierra, les encanta hablar de la familia y de los apellidos. Pero ocurrió algo que transformó el ejercicio de la crítica cultural: se diversificó la extracción de clase de los productores de la cultura. ¿Hasta qué punto esto ha tenido relevancia e influido? No es el único factor pues simultáneamente se produce un avance teórico en el mundo universitario europeo y norteamericano. ¿Pero hasta qué punto la renuencia al pensamiento posmoderno en Puerto Rico, no sólo es el reflejo de una actitud de defensa nacional ante lo que se considera pensamiento contemporáneo extranjero -y que por lo tanto no aplica a “nuestra realidad”- sino que también es el gemido de unas clases con abolengo que por mucho tiempo decidieron qué y cómo se leía?

Continuando con la red de metáforas que nos presta *Drácula*, canibalismo, vampirización, el espectro, lo no-muerto, el monstruo, lo inhumano, el animal, el evento a destiempo como trabajo del duelo, podríamos decir que, más allá de esas pugnas entre la nostalgia del hacendado y la modernidad de los draculitas⁸ de la posmodernidad, se perfilan en esos debates las perfectas cicatrices que continúan rescribiéndose. Aquello que no muere, que no sabe descansar en paz; así el nacionalismo, los contra-nacionalismos y post-nacionalismos que no cesan de retomar. Estaríamos hablando de un trabajo de duelo inconcluso. ¿Y queremos concluirlo cuando ha sido tan prolífero en la cultura puertorriqueña? Recurro a la estructura narrativa de *Drácula* para explicitar las particularidades de ese trabajo de duelo que sólo se sacia, como un vampiro, con la sangre de su víctima que siempre es otra y la misma; estructura de repetición... más de lo mismo, asesta el refranero popular puertorriqueño. La novela de Stoker es una colección de diarios: (éste en ambos sentidos de la palabra diario, como periódico y como escrito íntimo), cartas y telegramas. Por lo que el punto de vista de la novela es múltiple. Ello supone ese destiempo del evento puesto que los diarios se escriben después de que las cosas han ocurrido. Sólo se narra lo que de cierta forma ya ha muerto. Ya el

⁷ Entre los nuevos ensayos sobre la música popular en Puerto Rico, en este caso de la salsa, ver de Juan Carlos Quintero Herencia, *La máquina de la salsa, tránsitos del sabor* publicado por la editorial Vértigo, San Juan: 2005 y de Juan Otero Garabís *Nación y ritmo. Descargas desde el Caribe*, editorial Callejón, San Juan: 2000.

⁸ Considero draculitas (género indecيدido) esos escritores de “diarios” ensayísticos que se han dedicado a dar cuenta, a inventar posibles relatos del Puerto Rico contemporáneo. Ya he mencionado algunos. Pero añado a esa lista el *Ciudadano insano* de Juan Duchesne, editorial callejón, San Juan: 2001, *Femina Faber* de Aurea María Sotomayor, editorial callejón: 2004 y de María Isabel Quiñones, *El fin del reino de lo propio. Ensayos de antropología cultural*, Siglo Veintiuno editores, México: 2004.

evento es pasado cuando llega a la página del diario o al fonógrafo. Por lo que el trabajo de escritura del diario implica trabajar sobre el duelo de lo que ya ha ocurrido. La escritura y por lo tanto la lectura del diario es una introyección en el sentido freudiano, es decir, una manera de incorporar, de aceptar lo que ha sucedido, muerto. Podemos igualar el acto de incorporación al de canibalización, vampirización.

El que escribe sacia su sed escribiendo, la escritura es su sangre. No escribir, equivale a morir. A la misma vez la narración del evento reaviva lo vivido, es decir, el evento ya muerto convirtiéndolo en un *undead* listo a ser consumido por todo aquel que quiera leer, chupar la intimidad del otro. Pues sucede que en Bram Stoker el diario se escribe no para ser guardado en la gaveta de noche de su autor, sino para ser leído entre todos los defensores del bien que resultan ser los que arman la conjura en contra del conde Drácula. Así vemos los personajes de la novela leyéndose (“chupándose”) los unos a los otros por medio de la lectura de las intimidades de los unos y unas, las de Mina, el personaje femenino y los otros. Sólo Drácula parece no escribir ni participar en ese círculo de lectores promiscuos. Sin embargo, él es el objeto de la narración. Como si no fuera poco, se produce otro delirio de escritura en esta novela: hay que copiar, hacer copias mecanografiadas de los diarios, es decir, que cada diario tiene un doble. Los diarios se reproducen como pequeños *undead*. De hecho, Drácula en algún momento intenta deshacerse de esta terrible progenitura pues de cierta manera subliman el acto real de vampirización. Al final la técnica habrá vencido al conde, es decir, las técnicas de sustitución del acto, demostrando a su vez el primitivismo de la técnica, en tanto que apelaría a una pulsión primitiva, si nos servimos del vocabulario freudiano. La escritura y sus técnicas de reproducción devoran el tiempo de los personajes y producen un placer tan antiguo como el de mamar el pecho materno.

Si acercáramos esta descripción de la estructura narrativa de la novela de Stoker al análisis que hace Foucault en *La historia de la sexualidad*⁹ podríamos decir que nuestros personajes responden en el contexto de la sociedad victoriana al orden del decir todo sobre el sexo. La tesis de Foucault es que, en vez de asistir a partir del siglo XVII a la

represión de la sexualidad, a un “de eso no se habla”, se produce al contrario un exceso de discursos sobre la sexualidad. Uno de los ejemplos que cita Foucault es el diario anónimo de un inglés durante la época victoriana “*My Secret life*”. Había que contarlo todo, las minucias y detalles del acto. Aparentemente en la novela de Stoker no se habla de sexo, los personajes no hablan nunca de sus fantasías sexuales. Aparentemente. Pues la historia de Lucy se asemeja al juego de los tres cofres del *Mercader de Venecia*: tres pretendientes cortejan la bella Lucy que sólo el cuarto, el desconocido, el padre “*undead*”, poseerá: el Conde. La bella Lucy suscitará la admiración y el deseo puritano de los pretendientes hasta en su tumba, pues mientras más muerta más deseable. Viejo fantasma masculino que convierte a Lucy en una bella durmiente, bellamente prostituida. Pues en sus venas corre la sangre de todos los hombres que la conocieron. Sangre que a su vez irá a alimentar la sed insaciable del conde. Así se sella un pacto de sangre incestuoso entre todos como también se sella un pacto de lectura entre los lectores de los diarios.

Digamos que en el espacio de la producción cultural oficial en Puerto Rico, no ya en la televisión y la radio que vehículan “la cultura popular”, sino en las instituciones que cobijan la cultura letrada, se sella un pacto de sangre. Sólo se entra a condición de juramento nacional. Así se entra en el castillo en ruinas de unas discursividades nostálgicas del pasado, a veces mirando hacia España, ¿y qué España?, que afortunadamente ya no pueden contener la proliferación de esa nueva ensayística, de esas escrituras que avanzan como no muertos haciendo suyas las ruinas, es decir, los restos, lo que en el mismo discurso nacional sobresale, sobra para transformarlo en otra cosa.

En cuanto a hablar y a escribir mucho sobre algo, tras las huellas de Foucault, el nacionalismo no sólo sugiere el sexo, un cuerpo nacional con sus síntomas, sino también un dispositivo que reglamenta la producción discursiva en la cultura y en lo político. Es también ese aparato discursivo de normalización y homogenización de identidades que las nuevas prácticas de escritura en ensayo han desmontado al convertirse en el espejo de su figuración.

Mara Negrón da cuenta de la diversidad del campo cultural en el presente puertorriqueño en “De algunas transfusiones literarias y otros contagios” y analiza el ensayo contemporáneo a la luz de la vigencia de –y el constante debate con– el nacionalismo en la historia intelectual de Puerto Rico.

In “De algunas transfusiones literarias y otros contagios” Mara Negrón reports the diversity of the Puerto Rican cultural field in the present and analyzes the contemporary essay in the light of –and in constant debate with– the relevance of nationalism in Puerto Rican intellectual history.

⁹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, ed. tel Gallimard, Paris: 1976, Cf. “L’incitation aux discours”, pp.25-49.

CON LA ISLA A CUESTAS: NARRATIVA PUERTORRIQUEÑA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Carolina Sancholuz*

Cuando escribo en inglés, tengo que traducir del español que guarda mis memorias. Cuando hablo en español, tengo que traducir del inglés que define mi presente. Y cuando escribo en español, me encuentro en medio de tres idiomas, el español de mi infancia, el inglés de mi adultez, y el espanglés que cruza de un mundo al otro tal como cruzamos nosotros de nuestro barrio en Puerto Rico a las barriadas de Brooklyn.

Esmeralda Santiago, "Introducción", *Cuando era puertorriqueña*

Spanglish is the future. It's a beautiful new language being born out of the ashes of two cultures clashing with each other. You will use a new language. Words they might not teach in that college. Words that aren't English or Spanish but at the same time are both.

Ernesto Quiñónez, *Bodega Dreams*

Los epígrafes subrayan la compleja trama que vincula entre sí lengua, espacio, origen e identidad. La cita de Esmeralda Santiago, nacida en Puerto Rico y emigrada a Nueva York a los trece años de edad, reflexiona sobre la experiencia distópica del sujeto migrante a partir de sus traslados (espaciales, lingüísticos, culturales); el pasaje de Ernesto Quiñónez —de madre puertorriqueña, criado en Nueva York— plantea, desde la mirada del protagonista de su novela, un *locus* utópico, el spanglish como "nueva lengua", inclusiva en vez de excluyente. Aunque Santiago apela a la imagen del puente para metaforizar los

cruces interlingüísticos, no deja de advertir el dilemático entrelugar que define su presente. Si Quiñónez usa un gerundio (*clashing*) que remite a la violencia del choque entre una y otra lengua, la apuesta al futuro en la afirmación inicial de la cita parece propiciar la resolución simbólica del conflicto. Ambos, de una u otra forma, dan cuenta de lo que Juan Flores caracteriza como paradojal "lengua rota" (1997a: 348), el *spanglish*, intersección de lenguas donde "el español y el inglés se rompen uno en el otro" (1997a: 348), plano en el cual la discontinuidad concreta de la experiencia migratoria y del cambio de idioma son concebidos no solo como testimonio de cortes y fragmentaciones sino también como "lugar que posibilita nuevos significados y nociones de identidad" (1997a: 346).

No es posible referirse a la literatura puertorriqueña producida en los Estados Unidos sin atender asimismo al significativo movimiento migratorio de cientos de miles de puertorriqueños hacia USA, particularmente a partir del establecimiento del Estado Libre Asociado (ELA) en 1952.¹ Dicho con palabras de Arcadio Díaz Quiñones, la fundación del ELA "consolidaba las dos banderas, las dos lenguas, la doble ciudadanía, y condenaba a sus críticos radicales." (1993: 164); el nuevo estatuto político mantenía vigente la elusiva situación colonial de Puerto Rico y de sus habitantes como "ciudadanos de segunda categoría", más aún en calidad de emi-grados.²

* Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Investigadora Adjunta de CONICET, docente en la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la Facultad de Humanidades (UNLP) e investigadora del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de esa misma institución. Coordina la sección Libros de la revista *Orbis Tertius* de dicho Centro y pertenece también al Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) de la Universidad de Buenos Aires. Sus trabajos se centran en la producción literaria de Puerto Rico y el Caribe insular hispánico. Ha publicado en diversas revistas académicas de su especialidad nacionales y extranjeras. Tiene en prensa su libro *Mapa de una pasión caribeña. La narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá*, reelaboración de su tesis doctoral.

¹ La diáspora puertorriqueña a los Estados Unidos se intensificó dramáticamente a partir de la década del cincuenta; comenzó, sin embargo, en etapas anteriores a esta fecha, en los primeros años que siguieron a 1898, cuando, finalizada la Guerra Hispanoamericana, se impuso la dominación norteamericana en la estratégica isla caribeña. La creación del Estado Libre Asociado (ELA) que comenzó a regir desde el 25 de julio de 1952 ratificaba los conceptos, por cierto paradójicos, de autogobierno y de unión permanente con los Estados Unidos. Fue promovida especialmente por el gobernador de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín, con el apoyo del partido político que lideraba, PPD (Partido Popular Democrático). La emigración compulsiva constituyó uno de los principales ejes políticos de su gobierno, junto con las políticas económicas de industrialización y urbanización de la isla. Hacia fines de la década de 1960 alrededor del cuarenta por ciento de la población puertorriqueña había emigrado hacia los Estados Unidos. Para Luis Muñoz Marín y para la mayoría de los ideólogos del PPD el problema de Puerto Rico era la escasez de la tierra y el número elevado de la población, de allí la defensa de dos prácticas polémicas: la emigración y el control de la natalidad. Remito al lector al excelente libro de Arcadio Díaz Quiñones *La memoria rota* (1993), donde da cuenta de las contradicciones y fisuras del modelo desarrollista instaurado durante los años de hegemonía del PPD y de su carismático líder Luis Muñoz Marín. Véase especialmente el ensayo inicial, llamado "La vida inclemente".

² Esta caracterización de la ciudadanía de los puertorriqueños se cita del ensayo de Arcadio Díaz Quiñones "De cómo y cuándo bregar". *El arte de bregar. Ensayos* (2000).

La emigración masiva³ tuvo a la ciudad de Nueva York como su destino más frecuente.⁴ Los desplazamientos en masa de puertorriqueños –por su magnitud y su larga duración– generaron complejas experiencias sociales y culturales⁵ que pesaron significativamente, tanto en quienes se quedaron en la Isla como en los que se trasladaron a Estados Unidos. Juan Flores propone pensar la discontinuidad concreta de la migración como un “nuevo proceso de formación de la identidad que se libera de este modo de la fijeza categórica de un lugar” (1997a: 349), observando cómo los puertorriqueños emigrados lograron extender el mapa del territorio natal sobre el suelo norteamericano, sin dejar de advertir por ello las dificultades de la vida en la diáspora.⁶

Una parte importante de la experiencia migratoria de los puertorriqueños en los Estados Unidos comenzó a plasmarse en diversos textos –poesía, piezas teatrales, novelas, testimonios, autobiografías–, sobre todo a partir de finales de la década de 1960, momento en el cual se hace visible una innovadora producción literaria puertorriqueña emanada de la vida en aquel país. En ocasiones rotulada como “literatura étnica” o de “minorías”, otras veces directamente excluida del sistema literario puertorriqueño –por extensión, latinoamericano– por estar escrita en inglés o en *spanglish*, o bien, formando parte de una “nueva” historia literaria norteamericana sin por eso dejar de formar parte a su vez de la literatura puertorriqueña (Flores 1997b: 135), lo cierto es que se trata de un corpus textual complejo, que problematiza conceptos tales como literatura nacional, lengua, territorio, identidad. La emigración y la vida en la urbe neoyorquina

no deja de representarse indisolublemente unida a la historia de Puerto Rico, independientemente de la lengua que usen los escritores, como experiencias del desgarró donde la escritura, entendida como espacio de traslado y desplazamiento, deviene asimismo una práctica doble, que desterritorializa a la vez que promueve nuevas territorializaciones.⁷

Una parte significativa de esta producción literaria, particularmente la narrativa, localiza sus ficciones en El Barrio, zona del East Harlem o Spanish Harlem de Nueva York, espacio donde se concentró mayoritariamente la comunidad puertorriqueña de emigrados⁸; las ficciones despliegan algunos tópicos como las tensiones entre arraigo y desarraigo, la oscilación ambivalente entre los adverbios allá (Puerto Rico) y acá (USA), la experiencia de la discriminación étnica; mayoritariamente los textos están escritos en inglés, con importantes interferencias e intervenciones del castellano, de manera más radical en aquellas obras que directamente apelan al *spanglish*; varios de sus autores nacieron en los Estados Unidos.

Panorámica: breve recorrido por la narrativa puertorriqueña en USA

*Yo soy tu hijo,
de una migración,
pecado forzado,
me mandaste a nacer nativo en otras
tierras...*

Tato Laviera, «nuyorican», *AmeRícan*

Carmen Dolores Hernández señala el papel central que ocupó la llamada poesía *Nuyorican* en la conformación de una nueva

³ Atendiendo a la perspectiva propuesta por Abril Trigo el particular movimiento migratorio puertorriqueño formaría parte de un fenómeno mayor, estrechamente vinculado a un desarrollo socio-económico desigual entre distintas regiones entrabadas en complejos regímenes de expulsión y atracción, «por lo cual las migraciones obedecen siempre a múltiples causas de índole social, cultural, política o económica, cuya combinatoria sobredetermina las diversas modalidades de exilios, diásporas, desplazamientos y migraciones históricamente registrable.» (2003: 37). En el caso particular de Puerto Rico refuerza además su condición de colonia, puesto que, según Trigo “el flujo migratorio se mueve siempre desde la región periférica, neocolonial o poscolonial a la zona metropolitana.” (2003: 37). Véase *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*.

⁴ Desde mediados de los años sesenta se advierten otros destinos importantes de los emigrados puertorriqueños en los Estados Unidos, como por ejemplo California, Ohio, Michigan, Chicago, la Florida. Sin embargo Nueva York y sus alrededores continúa siendo el espacio preferido para asentarse.

⁵ Solo para dar un ejemplo notorio de la diáspora latino-caribeña en los Estados Unidos, pensemos en el fenómeno cultural en torno a la música salsa que, según analiza Ángel Quintero Rivera, emerge en gran medida alrededor de procesos dramáticos de desubicación territorial, con raíces en tradiciones expresivas de diversos países caribeños, especialmente de Puerto Rico. Véase del autor *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical* (1998).

⁶ Para el deslinde entre los conceptos de migración, diáspora y exilio remito al excelente libro de Abril Trigo ya mencionado, especialmente el ensayo titulado “Migraciones”. Véase también James Clifford (1994) “Diasporas”.

⁷ Tengo en cuenta aquí los conceptos trabajados por George Steiner respecto de los “escritores extraterritoriales”. Para este especialista la literatura contemporánea se caracteriza por una pérdida del centro y una contaminación de los lenguajes, donde los escritores trabajan en la frontera de varias lenguas, en una suerte de “laberinto interlingüístico”. Si bien Steiner trabaja sobre todo con la figura del escritor exiliado, me interesó particularmente su planteo en torno al escritor desprendido de su medio. Véase del autor *Después de Babel* (1995).

⁸ Antonia Domínguez Miguella destaca tres etapas principales del flujo migratorio a los Estados Unidos. La primera, a fines de siglo XIX, en el marco de las luchas independentistas que unieron a Cuba y Puerto Rico; luego de 1898, con la dominación norteamericana y a partir especialmente de 1917, con la Ley Jones que permitía a los isleños optar por la ciudadanía estadounidense, hubo un importante movimiento migratorio, que está en el origen de El Barrio, cuya consolidación como gueto se advierte hacia 1925. La tercera fase corresponde a los desplazamientos masivos impulsados tanto por el gobierno puertorriqueño como norteamericano desde la fundación del ELA. Véase de la autora *Pasajes de ida y vuelta: la narrativa puertorriqueña en los Estados Unidos* (2005).

producción literaria emanada de la comunidad de puertorriqueños en Nueva York:

El grupo que más tempranamente definió literariamente a los escritores puertorriqueños en los Estados Unidos fue el de los poetas Nuyorican, quienes a partir de los setenta expresaron las incongruencias existentes entre el mito del sueño americano y las realidades inhóspitas que encontraban sus familias al emigrar. (Hernández 2000: 378)

El término *Nuyorican* o cualquiera de sus variantes –*Neorrican*, *New Rican*–, designa tanto a los emigrados como a los hijos de emigrados, nacidos o criados en Nueva York, cuyas experiencias de vida registran el entrecruce conflictivo de dos culturas y dos lenguas muy diferentes entre sí. En los comienzos de los sesenta se lo usa en Puerto Rico con un sentido peyorativo, para referirse al emigrado puertorriqueño que regresa a la Isla, pero transformado por su experiencia migratoria, cultural, lingüística. En Nueva York, en cambio, el término adopta otras connotaciones, como rechazo de la exclusión y reafirmación de una identidad diferencial y compleja: puertorriqueños de Nueva York (Domínguez Miguela 2005: 13).

La estética *Nuyorican* demarca un espacio literario bilingüe, con especial énfasis en la mezcla y contaminación idiomáticas propiciadas por el uso literario del *spanglish*. Desarrolla líneas temáticas en torno a la experiencia de los emigrados y la vida comunitaria en El Barrio, junto con expresiones de marcado sesgo autobiográfico; en ocasiones apela al tono de protesta y denuncia ante la discriminación y exclusión de la cuales son víctimas los puertorriqueños y sus descendientes por su origen étnico, lengua, cultura, costumbres; apoyan sus creaciones en la improvisación y *performances*, leyendo y escenificando sus poemas ante el público.⁹

Paralela a la producción poética *Nuyorican* y estrechamente vinculada a ésta se desarrolló un movimiento narrativo entre cuyos autores se destacan, en un primer momento, Piri Thomas, Nicholasa Mohr, Edwin Torres. Sus obras también transcurren en El Barrio, subrayando sus aspectos más negativos (marginalidad, drogas, delincuencia, exclusión social) y están atravesadas por fuertes componentes autobiográficos. Se menciona como texto paradigmático de esta corriente

a *Down These Mean Streets* (1967) de Piri Thomas, concebido por Efraín Barradas como un “clásico de la literatura de los puertorriqueños que viven en los Estados Unidos” (1998: 125). Autobiografía novelada según lo consigna el mismo Thomas, constituye junto con *Nilda* de Nicholasa Mohr (1973) y *Family Installments: Memories of Growing Up Hispanic* (1982) de Edward Rivera, ejemplos más próximos a la novela testimonial (Flores 1997b: 151).

En la obra de Thomas la acción transcurre en las calles del Spanish Harlem, lugar donde nació el autor en el año 1928, y se concentra en la vida de un joven puertorriqueño mulato, víctima de una doble discriminación, por el color de su piel y por su origen puertorriqueño. Uno de los principales tópicos que recorre el texto es la crisis de identidad (cultural, étnica, nacional) que encarna su protagonista, como una suerte de bisagra entre su padre y su madre. Para Barradas la madre se asocia a la tierra nativa, es la encarnación de Puerto Rico, mientras que el padre se asocia con el mundo exterior, la calle, los Estados Unidos:

El regreso a Harlem de Piri al final de la obra es la culminación de un proceso de crecimiento. La autobiografía, en este sentido, tiene mucho de Bildungsroman: al final el personaje alcanza su propia identidad. Se define como algo nuevo: ni es el habitante de la isla de la madre, ni la de su padre. En otras palabras Piri parece decirnos que ni es norteamericano pero, tampoco plenamente puertorriqueño: es neorrican. (Barradas 1998: 131)

En *Carlito's Way* (1975) de Edwin Torres, quien se desempeñó como juez del Tribunal Supremo de Nueva York, no se encuentran presentes elementos autobiográficos. La obra, muy difundida a través de su versión cinematográfica, resulta de un particular cruce genérico que, como sostiene Carmen Dolores Hernández “combina la novela del *ghetto* puertorriqueño con la de *gangsters* y con un género, la picaresca, que realza una delincuencia callejera”. (2000: 377). En *Nilda* de Mohr reaparecen los conflictos de la opresión étnica y la discriminación social. Sin embargo la mirada de la autora sobre El Barrio propicia una visión más íntima de los conflictos de la comunidad puertorriqueña desde la perspectiva femenina, donde se acentúan también valores positivos, como la solidaridad colectiva

⁹ En torno a la poesía *Nuyorican* se ha consolidado una importante bibliografía. Véanse al respecto los ensayos de Efraín Barradas (1998) reunidos en *Partes de un todo. Ensayos y notas sobre la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos*; Juan Flores (1997). *La venganza de Cortijo y otros ensayos*; William Luis (1997). *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*; Julio Ramos (1996), “Migratorias” en *Paradojas de la letra*; Eugene Mohr (1982). *The Nuyorican Experience: Literature of the Puerto Rican Minority*; Enrique Foffani (2005). “Tato Laviera: el poeta sobre la cuerda floja”.

entre los emigrados y las posibilidades de resistencia cultural.¹⁰

A partir de los años ochenta se suman otras voces que consolidan la narrativa puertorriqueña en los Estados Unidos, entre quienes se encuentran Esmeralda Santiago, Ed Vega, Ernesto Quiñónez, Edward Rivera, Abraham Rodríguez Jr., Judith Ortiz Cofer, Rosario Morales, Aurora Levins Morales, Jack Agüeros, Luis Reyes Rivera. Sus producciones literarias rebasan los límites clásicos del Spanish Harlem, y algunos autores ya no se pueden identificar con la experiencia *Nuyorican* exclusivamente, si pensamos, por ejemplo en Aurora Levins Morales, quien nació en Puerto Rico donde pasó su niñez pero luego se trasladó a California; o en Judith Ortiz Cofer, también nacida en Puerto Rico, quien creció en New Jersey para posteriormente radicarse en Georgia. Si bien en todos ellos la problemática de la emigración y sus consecuencias está presente, se percibe asimismo una preocupación en torno a la construcción identitaria ambivalente, compleja, que los caracteriza, como sujetos que deben negociar necesariamente la dicotomía allá/acá, Puerto Rico/USA, para no sucumbir a la “alienación de ambos mundos” (Trigo 2003: 57), postulando una identidad en movimiento que Ortiz Cofer expone claramente en los siguientes términos:

My mission as an emerging writer became to use my art as a bridge, so that, unlike my parents, I would not be precariously straddling the cultures, always fearing the fall, anxious as to which side they really belonged; I would be crossing the bridge of my design, at will; not abandoning either side, but traveling back and forth with out fear and confusion as to where I belong to-I belong to both. (Ortiz Cofer 1997: 13)

Todos ellos utilizan el inglés como lengua literaria porque sus obras circulan en el mercado editorial norteamericano, aunque en los últimos años han ampliado su recepción a la creciente comunidad lectora hispanohablante de los Estados Unidos, como lo demuestran las traducciones al castellano de gran parte de sus

libros. Si bien la elección del inglés revela la competencia lingüística y expresiva de los escritores —en su mayoría bilingües—, es muy interesante observar el modo en que flexionan la lengua y la desestabilizan, a través de la interferencia e incorporación de voces en español, que suelen intercalarse sin ser traducidas, o bien apelando al uso del *spanglish*. Logran así un efecto de lectura que Frances Aparicio describe como *latinización del inglés*, es decir, la manipulación del idioma sajón con el fin de impregnarlo de un sustrato cultural latino o hispano.¹¹ Aparicio sostiene que este proceso interlingüístico aporta “new possibilities for metaphors, imagery, syntax, and rhythms that the Spanish subtext provides U.S. literary English.” (1997: 203)

Un aspecto recurrente en la narrativa producida por las escritoras se percibe en la elección del género literario: autobiografías, escrituras del yo, ficciones autobiográficas. Entre ellas se destacan *Getting Home Alive* (1986), obra escrita en colaboración por Rosario Morales y Aurora Levins Morales, madre e hija; *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood* (1990) de Judith Ortiz Cofer, además de narradora destacada poeta; *When I Was Puerto Rican* (1993) de Esmeralda Santiago, uno de los ejemplos más conocidos, debido a su enorme éxito editorial.¹²

Getting Home Alive es un texto sumamente particular, ya que se trata de una producción conjunta de madre e hija, unidas no solo por el vínculo familiar sino por la misma necesidad de representar por escrito la búsqueda y construcción de una identidad compleja, resultado de diversas diásporas y de diferentes herencias culturales: judías, puertorriqueñas, norteamericanas. Formalmente la obra encarna la heterogeneidad que postulan sus autoras, como una colección variada de textos donde se intercalan poemas, testimonios, relatos breves, ensayos, diferenciados entre sí por la tipografía. Ambas asignan particular relevancia a la reflexión sobre los espacios que han habitado a lo largo de sus particulares desplazamientos, como *lugares de memoria*¹³, individual y colectiva. A lo largo

¹⁰ Nicholasa Mohr nació en el Spanish Harlem en 1935. Acerca de su obra señala Efraín Barradas: “Los personajes de Mohr son símbolos o, mejor, encarnaciones del pueblo boricua que vive en los Estados Unidos; especialmente son encarnaciones de la segunda y tercera generaciones de emigrantes. Como los personajes de Mohr, nuestros compatriotas en los Estados Unidos tienen que luchar por mantener u obtener una visión positiva de sí mismos y de su cultura, en un mundo que sólo ofrece una visión distorsionada de lo que es ser puertorriqueño.” (1998: 185)

¹¹ Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman (eds. 1997). *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*.

¹² *When I Was Puerto Rican* fue editado en 1993 por la casa Addison Wesley Publishing Company. Tuvo enorme e inmediato éxito, lo cual le valió una segunda edición en Vintage Books en 1994 y casi simultáneamente, por el mismo sello editorial, su versión en castellano (octubre de 1994), en una traducción realizada por la propia autora.

¹³ Me refiero al concepto trabajado por Pierre Nora (director y comp.) en su estudio *Les lieux de mémoire* (1998). Nora explica que la construcción de una tradición se condensa en “lugares de memoria”, fechas, emblemas, monumentos, modas, museos, relatos, edificios, libros, canciones, himnos, etc. Estos “lugares de memoria”, ya sean metafóricos o de cemento, de hierro o de papel, pesados o inmateriales, no siempre pueden ser localizados geográficamente, pero constituyen para Nora un instrumento de inteligibilidad de la historia de los pueblos y de sus identidades.

del libro, conviven inglés y español, con predominio de la primera lengua, en cuyos vaivenes y fluctuaciones se advierte también la idea de una identidad fluida, en tránsito, que no puede expresarse en una lengua única y homogénea. El texto que cierra el libro —“Ending Poem”— reúne distintas frases de Rosario y Aurora que se funden en un solo poema, donde las voces diferenciadas de madre e hija coinciden en los mismos postulados en torno a las identidades múltiples y heterogéneas: “I am what I am./ *A child of the Americas./ A light-skinned mestiza of the Caribbean./ A child of many diasporas, born into this continent at a crossroads./ I am Puerto Rican. I am U.S. American.*” (Morales y Levins Morales 1986: 212)

El constante movimiento entre Estados Unidos y Puerto Rico está muy presente en la poesía de Judith Ortiz Cofer. Reaparece en su narrativa, especialmente en su primera novela *The Line of the Sun* (1989) y en su obra *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*, libro heterogéneo que se compone de poemas, relatos autobiográficos, textos de procedencia oral. La primera mitad del libro transcurre en Puerto Rico, donde la figura principal es la madre, quien transmite a su hija—aun niña—una serie de historias centradas en mujeres de su pasado familiar, tradición oral y femenina que Ortiz Cofer procura recuperar y recrear desde su presente. La segunda parte se localiza en los Estados Unidos y corresponde a la etapa de la adolescencia de la protagonista, donde debe sobrellevar por momentos una existencia alienada entre su identidad latina y su necesidad de ser aceptada como norte-americana. De cierta manera en *Silent Dancing* la narradora procura superar esta dicotomía, buscando conectar y reconciliar los espacios en los cuales transcurre y se construye su identidad, cuestión que se repite en las memorias de Esmeralda Santiago.

When I was Puerto Rican abarca un lapso cronológico de alrededor de once años, nueve de los cuales transcurren en su isla natal (entre los cuatro y los trece años de su niñez), coincidiendo el comienzo de su adolescencia con un cambio drástico en su vida: la inapelable decisión materna de emigrar a Nueva York. La trama se detiene en 1963 cuando la jovencita tiene catorce años, etapa donde narra las vicisitudes iniciales de su inserción como emigrada puertorriqueña en la gran ciudad, dejando abierto el relato a lo que luego será su

segundo libro de memorias *Almost a woman* (1998), centrado en su experiencia neoyorkina.¹⁴ En tanto relato centrado en la infancia, la autora se vale de la figura de la “niña precoz”, curiosa e inteligente, impertinente y pícara, punto de vista desde el cual la narradora enmascara su adultez. A la lejanía que supone la distancia temporal del presente respecto de la niñez evocada, se le suma una característica particular en el texto de Santiago: la distancia espacial, puesto que quien escribe lo hace en otro país, en otra lengua, en otra cultura. El intento de recuperar el pasado se torna entonces un ejercicio dislocador, que escinde al yo, tal como se sugiere en el título del libro, aspecto que ha interesado particularmente al crítico Hugo Rodríguez Vecchini, quien observa al respecto que:

El título no sólo llama la atención sobre la duración del pasado inconcluso, que será objeto de la representación autobiográfica, sino también sobre la oposición implícita entre ese pasado y la autocomprensión de un yo que, desde el presente, se distancia y diferencia de ese pasado: ‘cuando (yo) era’. Llama la atención además el carácter nacional de la identificación del pasado: ‘puertorriqueña’. ¿No suele ser la autobiografía, en cambio, la revelación de una identidad individual? (Rodríguez Vecchini 1995: 149)

Sin embargo el gentilicio ‘puertorriqueña’ no escabulle la conformación individual del yo, sino que la coloca en una experiencia compartida, estrechamente vinculada al año en que comienza el relato autobiográfico, 1952, el inicio del Estado Libre Asociado. Así las peripecias y vicisitudes de la familia Santiago corresponden a la de los sectores rurales que, con el proceso de industrialización del país, debieron desplazarse, primero a San Juan, para luego buscar nuevos horizontes laborales y económicos en el movimiento emigratorio a los Estados Unidos. El traslado a Nueva York implica para Esmeralda el fin de la niñez, centro de sus memorias, que, no obstante las carencias y precarias condiciones de vida que la atraviesan, es evocada con cierta nostalgia, casi como paraíso perdido. Como señala Sylvia Molloy pareciera entonces que el pasado solo puede ser integrado al presente mediante la práctica de la nostalgia.¹⁵ El lazo que une pasado y presente se constituye en la necesaria reconstrucción de lo que la autora

¹⁴ Si bien procuro dar cuenta de manera panorámica de la narrativa puertorriqueña en los Estados Unidos, me detengo brevemente en Esmeralda Santiago y Ed Quiñónez para particularizar algunos aspectos que se presentan de modo general en el resto de los autores mencionados.

¹⁵ Sylvia Molloy (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*.

imagina que fue para comprender lo que es, escisión del sujeto que emerge en el relato en un momento emblemático, cuando se evoca la salida de Puerto Rico: "For me, the person I was becoming when we left was erased, and another one was created. The Puerto Rican *jibara* who longed for green quiet of a tropical afternoon was to become a *hybrid* who would never forgive the uprooting". (Santiago 1993: 209).

La nueva identidad que se crea en el espacio del desarraigo y del desplazamiento se caracteriza por su hibridez, o, considerada la cuestión en otros términos, se produce lo que Abril Trigo analiza como necesaria "negociación" de los sujetos migrantes, quienes recuperan y reciclan sus memorias culturales para así negociar una identidad escindida entre el aquí-ahora y el entonces-ahí (2003: 12). La estrategia de negociación que esgrime Esmeralda para atenuar el rechazo, la exclusión, los prejuicios étnicos, consiste principalmente en el dominio de la otra lengua —el inglés— flexionándolo a tal punto que lo convierte en su idioma literario, híbrido, como ella misma, salpicado de palabras del español hablado en Puerto Rico, atravesado por la "lengua rota" del *spanglish*.

Abraham Rodríguez Jr. también plantea interesantes cuestiones en torno a la identidad de los puertorriqueños en los Estados Unidos, como autor que pertenece a una generación más joven, descendiente de emigrados pero nacida en suelo norteamericano. Rodríguez nació en 1961, en el barrio del South Bronx, espacio central en su producción literaria, como se observa en sus primera y segunda novelas, *Spidertown* (1993) y *The Buddha Book* (2001) y en su libro de relatos que lo volvió una figura notable de la literatura puertorriqueña americana, *The Boy Without a Flag: Tales of the South Bronx* (1992). Antonia Domínguez Miguela destaca que en su obra Rodríguez Jr. se refiere a la situación de una nueva generación de jóvenes puertorriqueños que crecen en el gueto, aludiendo no solo al "colonialismo interno norteamericano, sino que también dirige la mirada hacia adentro para señalar el choque generacional y la ruptura con la isla." (2005: 88). Sin apelar al *spanglish*, el lenguaje usado por Rodríguez remite al habla de la calle, "lengua que se mueve entre el *black English* y un inglés aderezado de términos en español que marcan la procedencia cultural hispana." (Domínguez Miguela 2005: 91).

Sus personajes, como el joven que protagoniza el relato que da título al volumen, sin bandera, ponen en crisis las identificaciones nacionales estrechamente vinculadas a las "categorías duras de la

territorialidad" (Ramos 1996: 186). Para ellos Puerto Rico permanece en el origen, pero ya no como la tierra prometida e idealizada de la generación anterior; más bien aceptan que su presente está en los Estados Unidos, espacio que no representa lo mismo que impulsó la emigración de sus padres o abuelos, quienes se ilusionaron con alcanzar el sueño americano. Los jóvenes que circulan en los relatos breves y agudos de *The Boy Without a Flag*, en varios momentos desorientados y perdidos, tan solo anhelan un espacio digno donde vivir. No sueñan con el regreso a la isla, porque en definitiva no identifican a Puerto Rico como territorio natal ni como patria. Sin embargo, tampoco se perciben a sí mismos como ciudadanos americanos, leales a la prédica nacionalista norteamericana y a su bandera. Son miembros de un espacio comunitario, complejo, múltiple, constituido como "comunidad transnacional" (Flores 1997b: 285).

En *Bodega Dreams* (2000) de Ernesto Quiñónez resurge la idea de construcción de un espacio social y cultural de pertenencia, de redefinición de las identidades, por parte de una comunidad de origen puertorriqueño que todavía encuentra dificultades para insertarse plenamente en los Estados Unidos. Si bien el título de la novela se refiere al sobrenombre de uno de los personajes centrales sugiere asimismo otras connotaciones, un espacio estrechamente vinculado a la comunidad de emigrados de origen latino, donde es posible reencontrarse con sabores, olores, objetos y también palabras provenientes de la tierra de origen. A diferencia de una mirada unidimensional sobre las connotaciones negativas y marginales de El Barrio como la que propone la ficción autobiográfica *Down These Mean Streets* de Piri Thomas, *Bodega Dreams* expone otras posibilidades sobre ese mismo espacio, que tienden a subrayar sus aspectos positivos, su vitalidad, su espíritu de lucha y su sentimiento comunitario. De la variedad de personajes que lo habitan algunos aspiran a abandonar los límites que lo demarcan como gueto (Chino y Blanca, por ejemplo); otros personajes en cambio encuentran allí el único lugar posible para vivir sin sentirse discriminados (Sapo); Bodega por su parte sueña con apropiarse de El Barrio pero para devolverlo a la comunidad, transformarlo en un lugar mejor donde vivir; sin embargo para lograrlo debe transgredir la ley, su sueño fracasa. El uso del *spanglish* recorre toda la novela, es el dialecto en el cual se expresan los personajes y, como antes señalamos a partir del epígrafe citado al comienzo, simboliza también la esperanza en un futuro

que permita la convivencia de culturas diversas. La última parte del libro, titulada «A New Language Being Born», alude especialmente a esta cuestión, porque la nueva lengua entrafia también, como subraya Juan Flores, pensar nuevas nociones de identidad (1997a: 346), la de los puertorriqueños americanos. Aunque el sueño de Bodega se frustre trágicamente, la comunidad no pierde sus esperanzas, tal como se percibe al final de la obra: “Tomorrow Spanish Harlem would run faster, fly higher, stretch out its arms further, and one day those dreams would carry its people to new beginnings.” (Quiñónez 2000: 213).

Como toda mirada panorámica, la que propongo en este artículo no deja de trazar un recorrido parcial y acotado sobre un corpus narrativo bastante más amplio, variado y complejo. Procuró al menos dejar planteada la importancia y riqueza de una literatura como la puertorriqueña americana que desafía, entre otras cuestiones, los cánones rígidos y las tradiciones hegemónicas, tanto del campo literario norteamericano como latinoamericano.

Bibliografía

- APARICIO, Frances R. y Susana CHÁVEZ-SILVERMAN (eds.) (1997). *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*, Hanover and London, University Press of New England.
- BARRADAS, Efraín (1998). *Partes de un todo. Ensayos y notas sobre literatura puertorriqueña en los Estados Unidos*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto.
- BHABHA, Homi (comp.) (1990). *Nation and Narration*, Londres, Routledge.
- CLIFFORD, James (1994). “Diasporas”. *Cultural Anthropology* 9.3: 303-338.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1993). *La memoria rota*, Río Piedras, Ediciones Huracán.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (2000). *El arte de bregar*, San Juan, Ediciones Callejón.
- DOMÍNGUEZ MIGUELA, Antonia (2005). *Pasajes de ida y vuelta: La narrativa puertorriqueña en los Estados Unidos*, Huelva, Universidad de Huelva.
- FLORES, Juan (1997a). “Memorias (en lenguas) rotas/ Broken English Memories”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 45: 341-350.
- FLORES, Juan (1997b). *La venganza de Cortijo y otros ensayos*, Río Piedras, Ediciones Huracán.
- FOFFANI, Enrique (2005). “Tato Laviera: el poeta sobre la cuerda floja”. *Katatay* 1/2: 82-88.
- HERNÁNDEZ, Carmen Dolores (2000). “Emigración y literatura”. *Revista de Estudios Hispánicos XXVII*: 375-383.
- LEVINS MORALES, Aurora y Rosario MORALES (1986). *Getting Home Alive*, Ithaca, NY, Firebrand Press.
- LEVINS MORALES, Aurora (1998). *Remedios: Stories of Hearth and Iron from the History of Puertorriqueñas*, Boston, Beacon Press.
- LUIS, William (1997). *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- MOHR, Eugene (1982). *The Nuyorican Experience: Literature of the Puerto Rican Minority*, Westport, Connecticut and London, Greenwood Press.
- MOHR, Nicholasa (1986) [1973]. *Nilda*, Houston, Arte Público Press.
- MOLLOY, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- NORA, Pierre Nora (director y comp.) (1998). *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard.
- ORTIZ COFER, Judith (1989). *The Line of the Sun*, Athens, University of Georgia Press.
- ORTIZ COFER, Judith (1990). *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*, Houston, Arte Público Press.
- RAMOS, Julio (1996). “Migratorias”. *Paradojas de la letra*, Caracas, eXcultura, 177-186.
- TRIGO, Abril (2003). *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- RODRÍGUEZ JR., Abraham (1992). *The Boy Without a Flag: Tales of the South Bronx*, Minneapolis, MN: Milkweed.
- RODRÍGUEZ JR., Abraham (1993). *Spidertown: A Novel*, New York, Hyperion.
- RODRÍGUEZ VECCHINI, Hugo (1995). «Cuando Esmeralda ‘era’ puertorriqueña. Autobiografía etnográfica y autobiografía neopicaresca». *Nómada* 1: 145-160.
- SANTIAGO, Esmeralda (1993). *When I Was Puerto Rican*, New York, Vintage.
- SANTIAGO, Esmeralda (1994). *Cuando era puertorriqueña*, Nueva York, Vintage Books, Random House.
- STEINER, George (1995). *Después de Babel*, México, FCE.
- THOMAS, Piri (1967). *Down These Mean Streets*, New York, Knopf.
- TORRES, Edwin (1975). *Carlito’s Way*, New York, Dutton.

Carolina Sancholuz, en “Con la isla auestas: narrativa puertorriqueña en los Estados Unidos” se propone trazar un mapa de lectura general y panorámico de la producción literaria, particularmente narrativa, de origen puertorriqueño, escrita y editada en los Estados Unidos y claramente vinculada a la diáspora puertorriqueña.

Carolina Sancholuz, in “Con la isla auestas: narrativa puertorriqueña en los Estados Unidos” aims to draw a wide general reading map for the Puerto Rican literary production, narrative in particular, written and published in the United States, and clearly connected to the Puerto Rican diaspora.

ENTREVISTA A EDUARDO LALO

Ana María Amar Sánchez

Ana María Amar Sánchez: Este dossier se enfoca en la generación de narradores puertorriqueños de las últimas dos décadas y en los cortes que supone con sus antecesores. Tú has hecho reiteradas menciones a la literatura “blanda” puertorriqueña, a una literatura “fofa”. ¿Podrías trazar tu “mapa” de la narrativa contemporánea en Puerto Rico? ¿Cómo te incluyes en ella? ¿Qué cortes significativos reconoces con las generaciones anteriores?

Eduardo Lalo: Pienso que muchas veces la impresión fundamental que deja la literatura puertorriqueña (y no sólo ésta en el ámbito latinoamericano) es la de haber llegado tarde. Al menos dos factores se encuentran aquí implicados. En primer término, el aislamiento y la debilidad del modesto público lector del país (no hay que olvidar que el escritor es antes que todo un lector) y, en segundo lugar, el efecto pernicioso de la literatura española, que durante generaciones, de las primeras letras a los estudios doctorales, se propuso como modelo de lo que se podía hacer con la palabra.

A partir de la invasión norteamericana de 1898, Puerto Rico cae en una situación singular en el contexto latinoamericano. Es comprensible que ante la violencia de un nuevo colonialismo, muchos intelectuales y artistas optaran por defender la propia cultura sobrevalorando lo hispánico. Es preciso anotar que, con determinantes históricos menos amenazantes, esta situación se repetía en la mayor parte de las repúblicas latinoamericanas. A comienzos del siglo XX, el México revolucionario vendría a ser una excepción y su influencia se dejaría sentir por esto mismo. Sin embargo, en la década de los cincuenta las cosas cambian y lo que antes se había dado en la poesía, se manifiesta ahora plenamente en la narrativa. Carpentier o Borges, escritores pertenecientes a los extremos geográficos y quizás a las dos grandes literaturas nacionales del continente, publican obras fundamentales en las que el telón de fondo hispánico parece haberse esfumado. Este proceso será incontenible y Onetti o Arguedas, de maneras muy diferentes, al igual que posteriormente los escritores del boom y muchos de los que han surgido después, han ratificado esta suerte de definitivo post-hispanismo de América Latina.

Puerto Rico participa plenamente de estos desarrollos, pero parecería hacerlo con retraso, que por ligero, no dejó de ser en ocasiones incapacitante. Inmerso (¿cabría decir fosilizado?) en su excentricidad política, los escritores del país optaron por construir una obra que muchas veces fue un libro tanto como un alegato metatextual de la escritura de ese libro. ¿Cómo producir una palabra *fuerte* cuando la existencia misma de esa palabra se percibía (la historia mostraría que un tanto paranoicamente) como amenazada? Se escribió mucho en Puerto Rico para defender una causa y poco para crear un universo literario. Nada de esto debe extrañar a muchos latinoamericanos. La influencia de movimientos políticos a partir de la década del sesenta, creó a todo lo largo del continente ingentes cantidades de literatura “fofa” o “blanda”. Son incontables los autores o las obras olvidadas, los premios concedidos a mala literatura heroica y guerrillera. Esa blandura no es atribuible únicamente a autores sin trascendencia. Julio Cortázar, por ejemplo, responsable de notabilísimas obras de palabra fuerte, fue además autor de ciertos debilísimos textos que, como todos sabemos y resulta patente en nuestra vida diaria, impidieron que el imperialismo arrollara y ayudaron a construir una sociedad más justa.

La particularidad puertorriqueña en este proceso es que vivimos el desarrollo de nuestra literatura con unos fotogramas de desfase. De ahí que, por ejemplo, la narrativa de la llamada generación del 70 (con sus excepciones, por supuesto, en especial Manuel Ramos Otero) parezca la versión cuentística de lo que los autores del boom vertieron en novelas. Así el barroco, lo real-maravilloso, la literatura fantástica, etc. se manifestaron en Puerto Rico con el sabor rancio de una tienda de ultramarinos. Por ello, para mí, esos textos no cuajaban ni entusiasmaban del todo, pues no los veía surgir de las calles que pisaba. No poseían muchas veces ni siquiera la frescura de la parodia; eran el homenaje ingenuo a las vacas sagradas que no se interesarían nunca por leer a estos autores.

Para que una literatura tenga fuerza, para que su palabra no sea “fofa”, deberá no sólo perder a sus padres sino que tendrá además que inventarlos y éstos ni siquiera tendrán que ser autores admirados, pudiendo ser también lo que no se aprecia o, incluso, lo que se detesta. En mi caso, la literatura española posterior a la década de 1610 me ha interesado poco, al igual que ciertas grandilocuencias latinoamericanocentristas que proponen una lista

de lecturas algo escueta. Lo mismo me ha sucedido con mucha literatura puertorriqueña. Mis influencias (y creo que si mi escritura tiene alguna fuerza se debe en gran parte a éstas) son también eso que percibo como un camino errado.

Hoy ciertos escritores puertorriqueños producen textos que se validan por su propia escritura. No parece existir en ellos un desfase, no sólo en lo concerniente al resto de América Latina, como tampoco ante el mundo. Para crear una palabra fuerte hay que escribir en tiempo real en relación a cualquier otro lugar. No se trata por supuesto de “estar al día” (¿habría que preguntar respecto a qué o quién?) sino de escribir sin ser víctima de un complejo. Escribo en Puerto Rico, país invisible. Sé que bien mirado, esta tara, me concede un dolor y una perspectiva inigualables.

AMAS: En *La inutilidad* el protagonista dice: “Me ubicaba en el lugar del desarraigado, del vencido, y hacía, en lo posible, grato y pertinente, este espacio.” Esta definición y este vínculo con el fracaso o la derrota se encuentran en tu narrativa y también en muchos autores latinoamericanos contemporáneos. ¿La consideras una postura estética y política que podría definir una cierta mirada sobre el presente compartida generacionalmente?

EL: Antes que “una postura estética y política” es un estado dado. El mundo unipolar, la globalización, el empobrecimiento creciente de enormes mayorías, dan pie para pocas esperanzas. Otros autores latinoamericanos contemporáneos perciben también este aire de los tiempos. Pienso que las consecuencias de la desaparición de cualquier proyecto social otro que el capitalismo totalitario, se dan por igual en los extremos del espectro político. Durante la Guerra Fría, Cuba y Puerto Rico fueron dos imágenes que se oponían propagandísticamente. Buena parte de la pasada prosperidad puertorriqueña se dio por la inversión masiva de capital para generar artificialmente una sociedad “próspera” que oponerle, en la órbita caribeña y latinoamericana, al modelo revolucionario. Para muchos puertorriqueños conscientes, ésta fue una de sus secretas vergüenzas. En otras palabras, la sociedad cubana debía ser y hasta cierto punto continúa siendo nuestro negativo. Sin embargo, en la literatura cubana reciente encuentro a autores con los que anímicamente me puedo sentir cercano. Su mundo de carestías no es comparable al mío, pero ambos parecemos saber lo que significa vivir en un mundo que se desploma o en una sociedad en la que el discurso oficial es el de la mentira y la explotación. Puedo, por tanto, entender a Abilio Estévez o Antonio José Ponte *por San Juan*, sin tener que haber puesto un pie en La Habana. Algo similar me ocurre, aunque en este caso exista cierto desfase generacional y también conceptual, con Roberto Bolaño.

AMAS: La organización espacial binaria (Europa/América) de *La inutilidad* se ha venido repitiendo en otras novelas latinoamericanas, *Rayuela* sería un caso paradigmático. Más allá de las diferencias específicas, ¿encuentras que este esquema obedece a un cierto imaginario en el que se entrecruzan prácticas culturales, modos de pensar lo latinoamericano, etc.? ¿Sientes que formas parte de esta tradición?

EL: Indudablemente. Escribir *La inutilidad* fue patentizar esta pertenencia. Más que con Europa en su conjunto, las relaciones de América son fundamentalmente con París, en tanto ciudad productora de literatura, arte y pensamiento. En el momento en que escribo, probablemente asistimos, con el triunfo electoral de Sarkozy, al final de ese paradigma que fue, simultáneamente, real y mítico.

Para un latinoamericano, París fue la puerta de entrada a la modernidad. No podía llegar a ella en su lengua, la propia literatura no bastaba y España era inutilizable. Luego París ha sido muchas cosas: exilio político, años locos para herederos de grandes fortunas y, en tiempos recientes, otra ciudad globalizada. Pero lo que contó fue lo primero. Allí se pudo creer que la cultura moderna tenía una pertinencia máxima.

Deseo, no obstante, aclarar que no he visitado Francia en casi veinte años. Mi relación con esta cultura se da únicamente a través de los libros.

AMAS: En *el Burger King de la calle San Francisco* se abre con un epígrafe de *El entenado* de Juan José Saer. ¿Estableces alguna relación especial con la obra de Saer? ¿Con qué otros latinoamericanos te sientes “en diálogo”? ¿Cuáles son las estéticas del presente —o del pasado— en las que te reconoces o con las que sientes afinidad?

EL: Por desgracia, he leído poco a Juan José Saer. *El entenado* me fascinó y a raíz de esta pregunta lo he comenzado a releer y aparte de esta novela sólo conozco *Nadie, nada, nunca*. Por muchos años sus libros fueron difíciles de encontrar. Cuando finalmente Seix Barral republicó su obra, no estuve en posición de comprarla.

Mis “afinidades” son difíciles de precisar. Me gustan textos específicos más que autores, gestos de escritura más que grandes movimientos, el brillo de la tinta que sale de la punta de una de mis plumas a muchas bibliotecas. En este sentido podría mencionar *Austerlitz* de W.G. Sebald, la escritura de fragmentos (Nietzsche, Cioran, Bataille, etc.) y una *Mont Blanc* que tiene conmigo más de veinte años.

AMAS : Cuando leí *donde* tuve la sensación de recuperar el placer del texto, ese goce del que hablaba Barthes; algo que ya parece perdido y olvidado (al menos por la crítica académica en USA y también por muchos escritores). El placer de reconocer el trabajo de la escritura, su textura, lo encuentro en *donde*. Pero ese placer está atravesado por diversas formas de la política, políticas de la escritura pero también política en su sentido más obvio. Me parece leer un proyecto de recuperación, de encuentro de ambas cosas, de considerarlas naturalmente unidas. ¿Coincides con esto? ¿Representa *donde* un momento clave de tu práctica como escritor?

EL: *donde* fue la primera puesta en práctica “total” de un proyecto y una concepción de la escritura y el pensamiento. Es un ensayo y a la vez un ensayo fotográfico y ambos se complementan sin que uno esté subordinado al otro. Por otra parte, en *donde* se articula un enfrentamiento con Occidente. Varias personas han escrito con profundidad sobre este libro, pero me ha llamado la atención cómo no se detienen mucho en este asunto, cómo apenas se comenta el ensayo “La escritura rayada”. Allí se toca algo que produce vértigo: la posibilidad de un más allá de Occidente y acaso, por ende, sino un fin, al menos una inoperabilidad de la escritura, que no necesariamente signifique una mudez o un silencio, sino un estado X que sin ser escriturable puede formar parte de un libro.

Por otra parte, pienso que la Conquista no ha terminado, porque todo acto (y ni se diga uno de tal magnitud destructiva) tiene casi infinitas reverberaciones y éstas aún llegan a nosotros. Lo indígena, incluso lo indígena “extinto” o lo que pudiéramos llamar *postetnocida*, como es nuestro caso en el Caribe, es crucial porque es la grieta por la que surge un no-Occidente y, a la vez, la consecuencia totalitaria e ineludible de lo que significan ciertas fuerzas y estructuras sobre las que Occidente se ha construido. Hubo un largo camino para llegar a escribir este libro. Lo que he venido trabajando después y que espero publicar en el próximo año parte de las sombras de *donde* y pretende ser su desarrollo.

No hay duda que existe en esto una política de la escritura y una postura política ante las tradicionales propuestas políticas en un mundo en el que solamente parecería que la derecha continúa articulándose con eficiencia. Acaso lo político en *donde* sea una forma de sobrevivir a esta situación que se vive como un desierto. Un escritor debe enfrentarse a las formas diversas del totalitarismo pero quizá hoy solo pueda hacerlo ante el totalitarismo del canon.

AMAS : *donde* resulta un texto muy original en su uso de imágenes y citas; aunque insista en que se trata de una novela, es evidente que borra las diferencias genéricas y fusiona diversas formas. Esto puede verse ya desde tus primeros textos, una ausencia de interés por sujetarte a formas dadas o cánones más o menos convencionales. ¿Esta *borradura* forma parte de un proyecto inicial que has ido explorando a lo largo de los años?

EL: Mis libros son difíciles de clasificar. Desde joven pretendí ser un novelista en su acepción tradicional, *cuentera*. Pero no pude o no quise. Creo que la escritura es un género en sí misma y su fragmentación en distintas formas convencionales, bastante arbitraria. Las novelas que publican hoy las grandes editoriales responden a una estructura preestablecida por el mercado del libro. Poco queda de estos éxitos o fracasos de temporada que muchas veces no son más que *libros-televisión*. Es decir, escrituras formateadas para el sano o, según los casos, insano entretenimiento.

Este es el contexto mayor en el que escribo y hasta cierto punto mi transgeneridad es una reacción al empobrecimiento de la novela. Paralelamente, pretendo mostrar también el potencial expresivo y conceptual de lo que se está perdiendo. ¿Por qué un poema no puede ser parte, sin transición alguna, de un ensayo como *Los pies de San Juan*? ¿Por qué *donde* no puede pensarse como una novela, es decir, como el recuento de la aventura de la sobrevivencia?

AMAS : *donde* se cierra con un «pequeño manifiesto» que, en principio, no tiene relación directa con la literatura. A su vez el libro entero podría pensarse como un manifiesto, una toma de posición sobre qué es hacer literatura para ti. ¿Lo consideras así? ¿Sigues reconociéndote en ese “manifiesto”?

EL: Ese “Pequeño manifiesto” es un buen resumen de mis intenciones pero además es una propuesta no solamente de lo transgenérico sino de lo transdisciplinario. La escritura es el hilo que ata esta trama. En esta medida se expresa un concepto del acto de pensar y de decir, del cual el libro entero sería una muestra. Y esto se formula desde un lugar (que en este caso es San Juan, pero que podría ser cualquier otro del planeta, aun sus centros de poder y cultura) cuya visión no atraviesa la mácula del canon occidental. “Lugar del donde en donde digo el lío del digo”. Es una autocita sin reconocer. El verso procede de una colección inédita, titulada *Poemas de Juan Olvido*, que determinó un vuelco en mi escritura.

AMAS: La fotografía como forma de anclaje en un espacio específico resulta fundamental en *donde* y acentúa la importancia de cierta idea del espacio dominante en todos tus textos. Te cito: “¿en lugar de una literatura de lo dado, del espacio incuestionado, puede crearse una literatura del donde, del espacio espeso?” ¿Podrías extenderte en este concepto?

EL: No todo lugar es el mismo. La sociedad espectacular ha empañado nuestros ojos y un *Burger King* parecería ser el mismo en San Juan o Buenos Aires, en Madrid o en Hong Kong. El “espacio espeso” es aquel que ha sido atravesado por la mirada. Ésta crea una “narración” (que puede también ser teórica) que impide que el lugar sea solamente lo que se nos ha impuesto. El espacio espeso es un arma contra la claustrofobia; es un decir, un *añadir* cuando se habían sentado las condiciones para el silencio. En este sentido constituye una forma de rebelión y una estrategia operativa del dolor. Éste se convierte, aunque sea brevemente, en el gozo del superviviente. Escribo quizá para consolar a otro, intentando duplicar el consuelo que hallé en los libros de aquellos que escribieron espesamente.

La fotografía opera de forma similar, crea su propia historia, su “viaje” sin recurrir a las palabras. Tendemos a no ver y mi función como fotógrafo es hacer que se vea.

AMAS: Otra vez el espacio pero desde otra perspectiva. Duchesne señala en el artículo que se incluye en este dossier refiriéndose a *donde*: “Es un “donde” que no es “dondequiera”, pues se inscribe en el destino y la fatalidad del lugar”. Y en tu texto se lee “es imposible dejar a San Juan porque no es una ciudad sino una condición. No tiene salida porque no hay salida.” Esta tensión espacial, muy presente también en *La inutilidad*, ¿puede pensarse como el lugar de cruce entre literatura y política en tus textos? ¿Pensar la isla es para ti pensar una práctica literaria y una política? ¿Cómo entiendes lo político en nuestro presente y en el caso específico de Puerto Rico? ¿“No hay salida”? ¿la “inutilidad” está ligada a algunas formas de pensar lo político?

EL: He vivido casi toda mi vida en un país invisible. Si, desde ciertas perspectivas, América Latina no cuenta para el mundo, Puerto Rico lo hace mucho menos. Es el país más pequeño del continente y el único de lengua española al que le queda por definir su destino, lo que en la práctica significa que es una nación subordinada a otra. Históricamente esto ha creado múltiples prácticas de autonegación y auto-odio. Puerto Rico es mi país en el sentido metafísico de que es un lugar del que nunca me podré ir aunque lo intentara. Incluso, más que de Puerto Rico se trata de una ciudad, San Juan, que es la única mía en el mundo. Viví con intensidad en otras: Nueva York, París, Madrid, Valencia. Pude llegar a ser legalmente, en distintos momentos de mi vida, cubano, estadounidense, español o francés, pero opté por la pertenencia afectiva y concreta a una ciudad que no cuenta, que ni siquiera, a veces, sus propios habitantes se reconocen en ella. Soy sanjuanero, es decir, nadie. Pero *nadie* no es nada, sino otra identidad posible. La reciente historia muestra que gran parte del mundo se acerca a mi condición, que por ello resulta cada vez más pertinente. Mi propósito ha sido cuestionar las hegemonías de la visibilidad y demostrar que lo que no reluce puede también ser oro. Ésta ha sido y continúa siendo mi lucha con el silencio que el Gran Otro me reserva. Por eso *donde* no es dondequiera. Por eso San Juan, además de una ciudad, es una condición: una cadena llevada por siglos, el olor de la luz ciertas tardes y una liberación imposible.

El dossier presenta un panorama del mundo intelectual puertorriqueño desde los años '90 al presente: su narrativa –tanto la producida en la isla como la realizada por la inmigración en Nueva York– y las polémicas que circulan en la crítica. Asimismo se incluye una entrevista a Eduardo Lalo, acompañada de su ensayo “La escritura rayada”.

Palabras claves: literatura puertorriqueña, literatura de los noventa, Eduardo Lalo, migración, identidad

This dossier presents a panorama of the Puerto Rican intellectual world from the 90s up to the present time: its narrative –produced in the island as well as in New York– and the various debates among the critics. It also includes an interview with Eduardo Lalo and his essay “La escritura rayada”.

Key Words: Puerto Rican literature, Literature in the 90s, Eduardo Lalo, Migration, Identity

LA ESCRITURA RAYADA*

Eduardo Lalo

1

...el hombre no podría vivir sin las ficciones de la lógica...
Friedrich Nietzsche, Más allá del bien y del mal

No hay documento de civilización que no sea a la misma vez documento de la barbarie. Y de igual manera que estos documentos no están exentos de barbarie, la barbarie marca la manera en que estos fueron transmitidos a cada uno de sus dueños.

Walter Benjamin, *Tesis sobre la filosofía de la historia*

Hay un punto de partida que desconoce la naturaleza de su viaje. Escribir es la aventura del viaje inmóvil.

La escritura rayada. Detrás de estas palabras hay otras; el texto contiene fantasmas de textos perdidos. El texto es un residuo. Freud empleó múltiples veces la metáfora de la arqueología para describir al inconsciente: detrás, debajo, de un relato hay otro y otro, y en el fondo (¿fondo?) unas míticas escenas fundantes, que llevan a las palabras llenas. Escribir, producir un texto, no es igual a leerlo. Se escribe desde el “vacío” de los textos perdidos.

A pesar de la pluma, el papel y la tinta, la escritura no es bidimensional. Esta noción es producida por los ojos y, acaso también, por la forma en que, desde el Renacimiento, se han entendido retinalmente las imágenes. La escritura, al menos cierta escritura, es una instalación mental, una interrogación del espacio, el tiempo y de la historia canónica de las palabras.

El acto de escribir en sí mismo: es probable que si no escribiera a mano –como si dibujara cada letra– y con plumas fuentes (cada una con su personalidad) no llegaría más allá de unas pocas páginas. Escribir es, antes que sus resultados: el texto, el libro, la lectura de otros, una remota obsesión infantil con un objeto (la pluma, la tinta).

Escribir, por tanto, es ante todo la realización física de un manuscrito, el establecimiento, la construcción de una página negra, de márgenes exigüos, con tachaduras y frases añadidas entre los renglones. Existe una satisfacción estética en este primer resultado de la labor. Sin embargo, el manuscrito no es para mí un objeto apreciable en sí mismo. Los de otros escritores que he podido observar, despiertan mi curiosidad, pero no provocan el esfuerzo de leerlos. Para eso están los libros impresos. En ellos están los textos; aquí hay otra cosa. Algo que quizá sólo le pertenece al hombre y no al nombre de un autor en la tapa.

Un escritor es también una mano, como un artista o un músico. Hay también una interpretación al nivel de la letra. En el caso de la escritura, esta escenificación no tiene público. Así es y no hay ninguna pérdida. La pérdida precede el acto de la escritura.

El deseo del escritor nace por haber leído. La lectura es una ganancia, pero escribir no lo es. El autor, en muchos momentos de su carrera, es víctima de este enigma. Escribir no está antes ni después en relación a la lectura. Está en otro sitio, en otra dimensión, en un plano que roza sólo la tinta, la pluma, la mano. Escribir sólo circunstancialmente tiene relación con la lectura, la propia, la de otros.

* Ensayo y fotos del libro *donde*, San Juan: Editorial Tal Cual, 2005.

Escribir es una deconstrucción del autismo esencial de la inconsciencia.

Sin embargo, escribir también puede ser crear libros para la sed de entretenimiento de decenas de miles de lectores. El éxito es un malentendido, pero éste es también una forma de entendimiento. Lo difícil, lo minoritario, aun lo profundo y verdadero, no dan privilegios. Escribir, la arqueología de la escritura, es siempre la misma, independientemente de las circunstancias: los gestos de la palabra y el papel son la puesta en escena de una consciencia que no sabe lo que dice ni por qué lo dice. El juego de lo lleno y lo vacío. La apropiación, no de la locura, pero sí del sinsentido.

La escritura nace aquí, pero hay algo antes, en el momento de hacerla. Algo que nunca será algo; algo que es inútil convertir en palabras porque es un gesto que responde, que intenta emular los primeros gestos para siempre perdidos.

La vida, como la escritura, es imposible sin este deseo de lo que no sirve, de lo que no es. Ninguna existencia sería posible sin la concreción de esta ausencia. Los datos (las palabras, las oraciones, los hábitos, los recuerdos, las novelas) vienen más tarde, son el fuego y el humo. Pero antes hubo algo. Algo que no puede existir si no es nada. La vida, ese trastorno de lo sucesivo, no puede ser si no hay algo fuera-del-tiempo. No todo cabe en él. El tiempo se basa en lo que no es, en lo que no puede llegar a ser. Tantas veces se olvida porque lo visible acapara la existencia. Lo que quiero decir nunca estará aquí porque precede el aquí.

Las palabras se escriben tradicionalmente en negro, recuerdan la sombra, la oscuridad que fue su origen.

He perdido las gafas. Escribo no a ciegas, pues sería absurdo, escribo viendo mal, con una lejanía inhabitual en relación a las letras. Es una oportunidad. Conviene, a veces, escribir con ruido, de pie, caminando, sin luz. La escritura de escritorio, la más lógica y común, establece una estructura y unos límites. A la letra le convienen los despistes, las rupturas de sus convenciones. Escribir posee una dimensión física que normalmente se menosprecia. Todo escritor ha compuesto párrafos en su mente suponiendo que construye textos extraordinarios, pero es penoso intentar ponerlos en papel. Se descubre así que no es lo mismo, que no es igual imaginar que escribir, que la inmaterialidad del pensamiento no se traduce en la mano que escribe.

Me han regalado una pluma Cross y escribo con ella desde ayer. Tengo la fantasía de que soy pobre y que el regalo es la primera pluma decente que recibo desde mis tiempos de estudiante. Hay una delectación en esta pobreza imaginada, en este sentirse perdido en una sociedad cuya separación de ella esta pluma (o su deseo, de ésta y otras) representaría. Escribir es establecer un corte con los demás, establecer así el drama con los que puedan leerme.

Es el primer día del año, es jueves, y a mi alrededor hay un silencio que solamente existe algún domingo. Toda una sociedad duerme o se recupera de la juerga del fin de año, de la epopeya del ruido. Me percató de la extraordinaria placidez de este momento; tengo ante mí por fin las condiciones ideales que día a día añoro. Pero no puedo escribir. Hay algo tenebroso en este silencio: el monstruo está dormido y hasta qué punto, me doy cuenta ahora, ya no puedo existir sin él. No podré irme nunca de la ciudad de mi escritura. Ésta, que a veces añora lo que no tiene, no puede existir sin sus flagelos, sin sus límites, sin sus excesos. El viaje es incompatible con el destino. Una obra sólo puede hacerse desde sus contingencias, a partir de la incomodidad, a partir de la falta. En esto, y no a partir de otras cosas, está la base de su identidad.

Esto es lo que hay. Este debe ser el punto de partida de la ficción y del pensamiento. No partir del deseo de posesión (o de transformación, que es una manifestación del mismo deseo) y comprometerse con la voluntad de ver. La mirada puede y es corrientemente perversa, pero puede llegar a ser lúcida; puede descubrir (¿crear?) la

belleza. Jean Genet escribió que la fealdad era la belleza en reposo. En cualquier lugar está todo. Sin embargo, hay que estar dispuesto a aceptar el sufrimiento del lugar para verlo.

Escucho el sonido del viento en el invierno del trópico. Todas las ventanas están abiertas, los ventiladores corren, hace un fresco definitivo pero nada de frío. Aun así, la noche y el viento en las ramas de los árboles crean la ligera angustia del invierno. En el tocadiscos, música de piano. Espero que la pluma llegue al papel porque sé que la escritura me rodea. La tinta del viento, de los árboles, del fresco.

¿La escritura es un texto o una disposición ante la vida? ¿Cómo en la música no se podría hacer sonar un instrumento sin tener que llegar a la partitura? Sé que es imposible. A diferencia de las notas, las frases necesitan de un soporte que permita verlas sucediéndose más acá del delirio. Pero esto no niega que a veces sólo se haga sonar el instrumento, que en ello exista un valor. ¿Cuántas veces he disfrutado más los preludios del guitarrista que sólo calienta los dedos? ¿Cuántas veces he escrito por escribir, para dibujar letras? ¿Cuántas veces he probado una pluma trazando las letras de mi nombre?

En Oriente se dibujan los caracteres por los caracteres mismos. Frente a ellos, cuán pálidos resultan los fonemas del alfabeto latino. La tradición occidental apenas ha abordado la materialidad de la escritura. La caligrafía es imperial y manierista, una especie de afectación. Es preferible un graffiti rayado en el cemento. Quizá algo haya tenido que ver en esto la perniciosa pretensión de la filosofía, que en un momento dado, supuso que sus frases eran cosas y no marcas de tinta: una forma del viento, un gesto, manifestaciones del sonido, maneras de hacer sonar el instrumento.

No es casual el retroceso de la escritura en la sociedad de consumo, ese mundo de mercancías, de cosas, esa obsesión de lo poseíble. A sus hijos les cuesta cada vez más entender el sentido múltiple de lo escrito. ¿Qué dice?, como si una oración fuera una receta o una lista de ingredientes. De esta circunstancia nacen los fundamentalismos: los tercios lectores del sentido único de lo sacralizado. Ellos y los compradores de mercancías de marcas célebres hacen lo mismo. Se ilusionan con la posesión de los estigmas de la palabra.

La lectura es impermanente. Resulta sorprendente, desde cierta óptica, que se estudie un texto con el propósito de aprender de él. Su «conocimiento» y su emoción son resultados de una *performance* que apenas dura minutos. Una novela, los *Salmos* de David o el *Dhammapada* tienen sentido en el acto de escucharlos o leerlos. Luego, poco después, volvemos a ser nosotros mismos y no queda nada, salvo un recuerdo tibio. Como el recuerdo de la lluvia de una tarde, de un relámpago o de nuestras admiraciones. El pastor, que ante toda interrogante de la vida, cita un versículo, intenta aferrarse a lo que no está. Otra cosa es el trance del mantra o la oración. Esto es la *performance* misma, la sabiduría que une palabra y tiempo.

Por ello, la forma más tóxica de la ignorancia es la memorización: la banalización del espíritu, la pacificación de la duda, el empecinamiento en la productividad.

Sobre mi escritorio hay una lupa. La he puesto sobre los renglones de esta página. Hay una real belleza en el trazo de las palabras que no se puede ver a simple vista. Y, aparte de esto, mi letra, que con el paso del tiempo se hace más difícil, adquiere una memorable simpleza, una realidad que la separa de la duda y el error. Esta experiencia nunca podrá ser lograda por la lectura y, sin embargo, aquí está su asombro. Nunca llegará a nadie cuando pase el texto en el teclado de la computadora, cuando luego esto se convierta en un libro. Pero es crucial marcar el paso de esta imagen. Dejar su eco y su silencio eterno.

Estoy frente a mi libreta. Muchas veces, para escribir, hace falta un tiempo de silencio.

Las palabras surgen por la presión creciente de actividades no-escriturales. Me cuesta entender la labor del escritor profesional que se sienta todos los días frente a su mesa y produce páginas. Sin embargo, alguien me preguntó cuándo trabajaba y dije que siempre. No hay pretensión en mi respuesta y no soy un profesional. A diario, en cualquier lugar, confronto mis cuadernos y espero. Esperar con una libreta, ésta es la labor del escritor.

Escribir es una obsesión, pero es estar obsesionado por las consecuencias de la mirada. El resultado es, a veces, la lucidez. Una lucidez inútil. Pero no podría vivir sin ella. Ésta es mi única creencia. Probablemente no vale más que otras, pero es mi fe.

Soy lo que queda luego de la destrucción. Esto es lo que produce la mirada que es lo mismo que la vida: el caerle a martillazos a las imágenes que uno se ha formado de sí, de la gente, del mundo. Lo que queda es otra imagen, un complicado retrato provisorio. Lo más que se puede hacer es resignarse a estos pedazos, a la sustitución de una imagen por otra empobrecida. Al final, uno es un iconoclasta que clama en el desierto. Un inmoral convencido de la amoralidad de sus días y sus palabras.

“El viernes, 26 de octubre, Colón consigna por primera vez en su *Diario* la palabra ‘canoa’, el primer vocablo taíno que figuraría en el idioma español” (Sebastián Robiou Lamarche, *Taínos y Caribes*, 2003). Esto ocurre apenas unos días después del contacto con las tierras y los pobladores del mal llamado Nuevo Mundo. Poco después, el almirante raptaría a varios amerindios que le acompañarían en su regreso a Europa. Siete sobrevivirían a la travesía. Uno de ellos, bautizado Juan de Castilla, por el príncipe heredero, viviría dos años en la corte y hay fe de que aprendería castellano. Otro, Colón lo conservaría bajo su tutela y lo llamaría igual que su hermano e hijo, Diego Colón. Regresaría con él a las Antillas en su segundo viaje. De todo esto, apenas se conservan unas líneas de texto.

En estos indios está ya el drama personal y colectivo de toda una región que entraría a la historia de Occidente por la explotación y el exterminio. La primera palabra escrita fue canoa, el vehículo del viaje. Es terrible el sarcasmo de este dato que fundaría el relato de nuestra claustrofobia cultural. El insularismo de la historia colonial que llega hasta nuestros días, nace con un concepto viajero, con el instrumento que transportaba la cultura. Esto equivalía a nombrar la muerte con el nacimiento. En el Caribe, se llega a la escritura –Colón anota en su *Diario* la primera palabra taína que se escribe– mediante un acto, la selección de un concepto, que la conquista y la colonización se ocuparían de rayar. La primera palabra escrita, lo que Colón escribió con tinta en su bitácora, no fue “canoa” sino ~~canoa~~. Desde entonces, la escritura del Caribe no ha hecho sino repetir las consecuencias de esta unión de la muerte y el nacimiento, del descubrimiento de un mundo y su condenación al silencio. Así, por este medio, la región dejó de ser espacio de cultura y se convirtió, para los occidentales y para los colonizados que pronto surgirían, en geografía habitada. Nacimos para ser rayados. Nuestros textos, este mismo que ahora escribo, se inscriben en una tradición que desde su primer día, los niega. Escribimos para decir que muerte y nacimiento son una misma cosa. ~~Juan de Castilla, Diego Colón, Eduardo Lalo.~~

El “descubrimiento” significa, entre otras cosas, nuestra inclusión en un texto. Colón lo hizo primero que nadie y tras él vinieron los oficiales reales, los cronistas y los clérigos. Al desembarcar en cada isla, un notario leía un folio que daba un nombre al territorio e informaba a los que no podían entender, que en lo sucesivo, pasaban a ser súbditos del rey de España. Miles de años de historia eran rayados con un golpe de pluma. La escritura, tecnología nueva en América, nos metía a la fuerza en la historia de otro. En lo sucesivo éramos parte mediante un acto que nos sentenciaba a la exclusión. La historia de otro nos fundaba al escribiernos con las palabras más falsas. Seríamos las “Indias”, las “Antillas” (por una “isla” de la mítica Atlántida), “Cipango”, “indios” que no son del subcontinente asiático y que nunca se dieron este nombre.

Apenas, en las innumerables crónicas y documentos reales, aparecerá el nombre propio de un individuo. Fuimos de otro porque nos escribieron y, al hacerlo, se sentaban las bases cuando no del genocidio al menos del etnocidio. La historia de la escritura en el Caribe y en América (ese otra palabra que nos borraba) nace para traer el silencio y la muerte. La escritura que nos nombra es un acto de eliminación.

Durante más de cinco siglos, las letras nos han hecho pensar que esta muerte era un hecho civilizador, que la muerte fue una ganancia. Cinco siglos están determinados por una sola palabra: conquista. A este concepto se reduce la nota al calce que somos para Occidente: fueron conquistados, su exterminio fue su momento culminante en la historia y tienen desde entonces la palabra de otro.

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

Me entero del sueño de mi hijo mayor. Sabe que estoy muy enfermo y que la muerte me espera. Es el cinco de enero y debo morir el seis, día de la Epifanía. A las once y cincuenta y nueve de la noche, conoce que la única posibilidad de evitar mi muerte consiste en que en ese último minuto me ampute la pierna derecha. Despierta en el momento en que emprende el acto terrible de salvarme. Epifanía significa también descubrimiento, hallazgo lúcido. Mi hijo sólo me puede salvar mutilándome. Un niño, que desconoce la historia, la carga. “Sabe” que el cuerpo que es una extensión del suyo está escrito, igual que él, por una pérdida. “Nace” así al conocimiento de la destrucción que nos determina. Me corta para posibilitarme vivir. Es acaso su primera acción libre, independiente. Se funda, luchando contra la muerte de su historia. Así quizá nace como hombre, como poseedor de su nombre, Nikitas, que quiere decir en griego “el victorioso”. Es posible que de esta manera pueda por fin ser su padre y dejar de ser la fuerza que hasta este momento (las once y cincuenta y nueve del 5 de enero, el momento límite antes de la epifanía, el renacimiento) lo ha conquistado.

El sueño es de hace dos días, pero escribo esta crónica en la noche del 5 de enero. Me enteré de él esta tarde, inmediatamente después de haber terminado las últimas secciones de este texto y lo que escribo parece escribirse, a mi alrededor, por sí solo.

Esta mañana compré el libro de Sebastián Robiou Lamarche en una librería del Viejo San Juan. Había acudido a esta zona de la ciudad para comprarle a mis hijos los regalos del Día de Reyes. Por Navidad, recibieron las reproducciones de unas pistolas que habían visto en una tienda de pseudoantigüedades y que deseaban con pasión. Eran copias muy bien hechas de armas españolas del siglo XVIII y habían visto, en aquella ocasión, una especie de cuernos de metal en los que se guardaba la pólvora. Este era el regalo que ahora esperaban.

Era temprano, la tienda estaba cerrada e hice tiempo en la librería. Vi el libro pero no me decidí a comprarlo, había adquirido demasiados en los últimos días. Pasé varias veces frente a la tienda de las pistolas que permanecía cerrada. Caminé por la calle del Cristo y entré al Hotel El Convento, que, como se sabe, es una de las más antiguas edificaciones españolas de la ciudad. En el patio interior limpiaban el restaurante. Un recuerdo sin formular habitó brevemente mi mente, pero seguí adelante. Regresé a la tienda que por fin estaba abierta y compré los regalos. Enfilé por la calle Fortaleza, resistiendo la tentación de volver a la librería. Pero algo me llevo de nuevo a la calle San José. Entré y fui directamente a la mesa de novedades, tuve en mis manos el libro unos segundos y lo llevé a la caja. Al llegar a casa, leí la frase sobre la canoa que antes he citado. Más tarde, recordé que hace años, pasé con mi esposa toda una tarde en el restaurante del Hotel El Convento. Tuvimos allí una conversación memorable en la que contemplamos el exilio. Antes de ir allí, había comprado en la misma librería de hoy el catálogo de una exposición de arte taíno que me había maravillado en el Museo

del Barrio de Nueva York. Con anterioridad a ésta, sólo había visto vagos restos arqueológicos y allí confrontaba por primera vez lo que era una tradición artística indudable. Fue una de las experiencias más impactantes de mi vida. No todo había sido rayado. Las tallas en piedra y madera que allí había no podían haber sido realizadas por un pueblo prescindible. Descubría la magnitud cultural de la muerte.

En la última sala, luego de una muestra de fotografías de una alemana que documentaba los inciertos festivales indígenas de Puerto Rico y que me daba a conocer, con incredulidad de mi parte, la existencia de grupos que pretendían constituirse en sus descendientes, había un monitor en el que se proyectaba un vídeo grabado en Cuba. Se entrevistaba al patriarca de una familia campesina de una región remota, detenida en el tiempo, de Oriente. El ambiente era desolador, producto de la más extrema pobreza. El hombre mayor, rodeado por sus incontables hijos, que polulaban a su alrededor, junto a una mujer sin dientes, hablaba de los indios como si fueran familiares que conociera en su juventud. Me detuve frente a la pantalla unos minutos, hasta que la irre realidad fue agobiante. Volví a las fotografías. Detrás de mí la entrevistadora preguntaba por el canto de los indios que había aprendido de su abuelo. Estuve consciente de cómo se dilataba, de cómo hacía la salvedad de no tener otra certeza que la que le había dado su abuelo, de que ese fuera el cantar de los que alguna vez habían habitado la región en la que siempre había vivido. Las fotos me habían alejado de la pantalla, de la miseria allí contenida, del absurdo que allí se exponía. Entonces, algo me sacó de mí. Una voz cantaba una melodía inasociable, una música que no estaba en la historia de la música. La voz era la del hombre, era su cara la que estaba en la pantalla, pero la voz no le pertenecía, porque era la voz de los muertos. Volví al monitor sintiendo la cara desencajada, con un connato de vergüenza por la emoción incontenible y sorprendente. Sólo al cabo de unos segundos, me di cuenta de que no entendía una palabra y que escuchaba un idioma desconocido, una poesía anterior a la escritura, un lamento que ya nadie podría saber lo que decía, algo anterior a mí y que sin embargo me contenía, acaso una ilusión, una mentira para antropólogos alemanes, pero algo que esa miseria no sabía inventar. Era el sonido de la desaparición y de la ausencia; era la negación de la pérdida en la pérdida misma. Acaso aquí, algunos sonidos formaban la palabra canoa, sin la raya que la ha cubierto por siglos. Me doy cuenta ahora de que, por unos pocos segundos, en lo que sea probablemente la única ocasión de mi existencia, viví fuera de Occidente, fuera de las cadenas de la escritura a la que he dedicado mi vida.

“¡Ay Papi, me siento morir!», me repetía una compañera que hablaba de su padre. Me llamaba “Papi”, como es frecuente en Puerto Rico con las personas con que se tiene sexo. El padre inmundo y el amante tenían el mismo nombre y uno escuchaba la queja del otro. Uno consolaba a la que había sufrido las marcas que el otro había dejado en el cuerpo que el primero penetraba. A la vez, idénticos y alternos nombres de la pasión. Hay una sola palabra para la muerte y la vida. Estamos condenados a utilizar este vocablo único para decir que morimos del que ya nos ha matado. Esta es, la escritura rayada, la palabra como cicatriz de una herida inexpressable; la marca unívoca dejada por el que usó y abandonó el cuerpo expoliado. La “independencia” en el Caribe, y no sólo aquí, es un abandono; el dejar atrás un cuerpo marcado por lo que fue escrito. Y este cuerpo agoniza a lo largo-- de toda su existencia.

La escritura rayada es el patrimonio cínico (y nunca el cinismo fue más cruel) de los pueblos vencidos que han formado la periferia de Occidente. Empleamos la misma lengua, el mismo alfabeto, los mismos conceptos, pero éstos no nos incluyen igual, es decir, nos incluyen cínicamente. Formular que un cubano, venezolano, peruano o puertorriqueño posee, en Occidente, el mismo estatuto conceptual que un inglés o un austriaco, es cierto pero a la vez ridículo, porque unos han escrito la historia (y la literatura, el arte, la ciencia, etc.) y los otros la han padecido. Cioran escribió que “Occidente es una podredumbre que huele bien.” Acaso la metáfora sea agraciada, pero nuestro hedor es una tautología, una no-palabra, la destrucción en la destrucción, la muerte en la muerte.

Occidente existe, pero sabe que muere su larga muerte. Decir yo, justicia, ley, democracia, hombre, equivale hoy a decir *canoa*. (Ésta ha sido nuestra realidad, pero por mucho tiempo, los occidentales pudieron pensarse, escribirse, lejos de este drama.) Los vehículos de la cultura han sido víctimas de una conquista sin límites. Con el mundo agotado, Occidente recurre a la autofagia y fortalece simultáneamente, como parte de un mismo proceso, su terror del otro. El sentido último de su deseo es no verse escrito, ya que ha defendido siempre (frente a otros, los no-occidentales) la tiranía de su escritura. Pero las palabras han muerto. Nuestra tragedia comienza a darle nombre a la de ellos. “¡Ay Papi, me siento morir!”, con cuestionables méritos, la escritura rayada del Caribe se ha convertido en la escritura.

Un silencio sobrecogedor reina. Por primera vez borro de mi cuerpo el espesor de ciertas palabras. Culmina así su aprendizaje.

Escribo con mi pluma fuente, en un cuaderno, en una ciudad que Occidente ignora, las letras inútiles y libres.

2

Esa forma de la inexistencia que es la geografía.

Tiranía insularista (y occidentalista): pensar solamente refiriéndose al panorama del país. Y, sin embargo, este país no existe fuera de este país. Se constituye así un autismo cultural que muchos explican por la importancia de Occidente, por nuestro segundo, tercer o cuarto puesto en los acontecimientos. Pero el extra tiene voz aunque esté desprovisto de líneas en el guión de la gran película.

Manifestación personal de la tiranía: no tener otra opción que ser parte del panorama. No existo porque el país no existe. Y, sin embargo, escribo. ¿Habrá que hacer al país inteligible (regio para Occidente, ubicable, asimilable, pasado por la lectura de otro) para ser leído como alguien? ¿O habrá que soportar siempre esta ausencia de imagen viva que los otros tienen de nosotros?

¿Un puertorriqueño puede ser leído como alguien o sólo como un puertorriqueño?
¿La periferia de la periferia de la escritura de Occidente puede llegar al estatuto del texto?

Taras del colonialismo: una literatura llena de libros que no han llegado a ser, en ninguna parte, textos.

Hemos sido leídos como notas al pie de página. Hemos sido ex-céntricos del texto. Todo nuestro esfuerzo, nuestras bibliotecas, podrían desaparecer sin que este hecho fuera considerado una pérdida y, mucho menos, una catástrofe.

Palabra y silencio no han sido aquí el mismo acto, pero han tenido idénticas consecuencias.

Y, sin embargo, permanece la voluntad del texto. Voluntad que es la copia de la de otro. Occidente y los pueblos cuya derrota no fue equivalente a su ruina total, que no traspasaron la frontera de la extinción, conservaron una oralidad de la que nació su palabra escrita. China, India, los pueblos del Islam. Su paso por el colonialismo tuvo otro sabor.

En 1843 se publica *Aguinaldo puertorriqueño*, nuestro primer libro. Éste contiene, a pesar de las intenciones declaradas por sus autores, los estigmas del tipismo. Ningún lector, quién sabe si los mismos que lo escribieron, podían tomarlo muy en serio, más allá de un encasillamiento en lo lejano y prescindible (en lo colonial), independientemente de su estrecho, pero fundante, valor literario. Sus autores, conscientes de su claustrofóbico horizonte de lectura, lo describen así en el prefacio: “...un libro enteramente indijena que... pudiese dignamente al terminarse el año

ponerse a los pies de una hermosa o en signo de reconocimiento y de cariño ofrecerse a un amigo, a un pariente, a un protector, reemplazando con ventajas a la antigua botella de Jerez, al mazapán y a las vulgares coplas de Navidad...” Los autores de *Aguinaldo puertorriqueño* no sólo escriben, sino que además están conscientes de una situación de consumo. Se esperan con que el libro se regale, no que se compre para leerse.

Así, hasta el día de hoy, nuestra condición exótica, nuestra ausencia en la palabra de otro. Nuestros gentilicios —los de los pueblos del Caribe, con la posible excepción de Cuba— son en realidad ligeros insultos, formas del menosprecio. En más de siglo y medio, nuestros textos no han podido rebasar esta condición claustrofóbica, su falta de peso en tanto que objetos de intercambio.

“*Exótico*: que viene de afuera, de otra parte del mundo: latín *exoticus*, del griego *exotikós* ‘exótico, extranjero, de fuera’, de *éxo* ‘fuera’, de *ex* ‘fuera’”

“*Ex*: que fue, que ya no es, que tuvo...”

¿Fuera de qué? ¿Fuera del gentilicio? ¿Acaso por ello la pasión (nunca la palabra fue más equívoca y apta) de tantos por naturalizarse, por ser otro y de otro. Hemos sido exóticos para los demás y, lo que es crucial, para nosotros mismos. Hay una falla, un hueco, letras borradas y apenas perceptibles, legibles, en el término que designa lo que presuntamente somos, en la palabra que nos concede un nombre que es una identidad. No somos puertorriqueños, sino *pu r or iqu ñ s*. Para muchos, nuestra única posibilidad de validación se da por la adopción. En cualquier momento estaríamos dispuestos a cambiar de padre. Ésta, de hecho, es nuestra mayor fantasía: que pudiéramos elegir a quien nos nombra. Y que en este ser todopoderoso pudiéramos ser indiferenciables.

Los europeos, los norteamericanos, la cultura de Occidente, pueden permitirse ejercicios de negación. Nosotros sólo disponemos de ejercicios de afirmación. Así se mide otra de las taras de nuestra pobreza. Nuestra precariedad es tal que sólo disponemos de un canal conceptual manoseado y previsible. Aun la negación más cruda y violenta de la identidad, de nuestro lugar en el mundo, no es sino una afirmación imposible. Sólo sabemos gritar ¡Mírame! Nuestra predisposición a la aberración política e identitaria no es sino la reiteración de este llamado.

He escuchado decir tantas veces que Fulano (escritor, pintor, etc.) es el X puertorriqueño. En otras palabras, es nadie, es nada. Terrible forma de la admiración. Tachadura.

Leo la biografía de un filósofo europeo. Su nombre vendrá después y hasta cierto punto este texto es su comentario. Raramente entraba a un automóvil o usaba el teléfono. Vivió durante décadas del estrecho peculio de sus derechos de autor. A la larga, llegó a tener fama de eremita pero, aun así, era conocido y apreciado por una prestigiosa lista de nombres. Su queja nunca se colmó. Su obra se basa en ella. Quisiera que se hubiera dado una vuelta por la normalidad de San Juan. Aquí se habría dado cuenta de que se nutría de una impostura, que era, pese a todo, un privilegiado. Quizá aquí hubiera escrito menos y descubierto la comodidad que en realidad era su fatalismo.

Escribo entre mosquitos, sentado en el suelo. Dejo la pluma para intentar matar a alguno. Reinicio la escritura y, a veces, a mitad de frase, vuelvo a dar una palmada. De observarme alguien, la risa no sería impropia.

He sabido que en el extremo norte, en esos países que a su manera también son periferia de Occidente, en el verano de la tundra, el bosque es invadido por nubes de estos insectos. El mosquito y las escrituras periféricas: la metáfora de una lucha absurda.

¡Qué gusto por darse uno mismo cachetadas y qué aplausos de una sola palmada!

Escribo en la oscuridad, sin gafas, sin poder ver las palabras, ganándome un dolor de cabeza, en un jardín. A mi alrededor hay escombros de una construcción, el ruido de los insectos, el rumor de los automóviles. Por debajo de la Osa Mayor pasa el helicóptero de la policía.

“¿Se podrá meridionalizar a los pueblos graves?” ¿Se podrá tropicalizar la escritura? (No a la manera banal que salta a la vista, por los estereotipos populistas de músicas y africanías, a lo que tanto ha contribuido cierta cultura cubana, sino por el trópico profundo que es el de la extinción y la ausencia.) La fatalidad de la historia, de su escritura misma, lo hace imposible, aunque el futuro y las fuerzas de la globalización hacen suponer una generalización del trópico, su expansión en todas las direcciones, incluyendo, por supuesto, hacia el norte, hacia la gravedad. Pero acaso el acto letrado del trópico permite atisbar la progresiva debilidad de la escritura, incluso en los pueblos que la han ejercido hegemonícamente. Cioran era un periférico. Venía del trópico frío que es el este de Europa. No menosprecio su transcurso si afirmo que su excentricidad era esperable. Sabía, que cuando las usaba, las palabras no eran del todo idénticas a las de la tradición. Él también tenía letras borradas y como nosotros, estuvo obligado a escribir creyendo a medias. En la aceptación de la fatalidad hay un antiprivilegio, que al fin y al cabo es también un lugar incomparable. Su obra no vale nada en la historia de la filosofía. Éste es su mérito.

Nuestra escritura está obligada (¿o condenada?) a ser anecdótica. Faltan historias. No poseemos ni los demás poseen suficientes cuentos. El exotismo ofrece demasiadas imágenes sin espesor. El relato es imprescindible. Nuestros textos pretenden matar varios pájaros de un tiro. Por ello, ninguno llega a colmar. Las palabras flotan sobre un abismo que un par de siglos de escritura no han podido llenar.

Los desarrollos teóricos que desde Ferdinand de Saussure hasta Lacan han socavado la solidez de los signos han sido, aquí, cultura doméstica.

Somos pueblos prescindibles. Nadie nos extraña. Se puede contemplar nuestra extinción con educación, incluso flemáticamente.

Sinónimos de extinción (del latín, *extinctio*; la palabra aparece en francés en 1488, solo cuatro años antes del descubrimiento): desaparición, fin, agotamiento (ejemplo: extinción de la voz, afonía), abolición, anulación. Sus antónimos son: encender, atizar, abrazar, desarrollar, propagar.

La voz que clama en el desierto. ¡Qué lugar común eurocéntrico! Debió ser la voz que clama bajo la sombra breve de las palmeras.

Para ser más perfecto, mi destino debió constreñirse a una isla más pequeña. Debí vivir al este de Puerto Rico, en las Antillas menores. Así me hubiera ahorrado muchas pretensiones. Así este texto hubiera sido escrito para aún menos lectores y el silencio total o casi total me concedería un anonimato absoluto: las certezas de una página inaudible.

Ser nada más que un destino turístico. La versión mejorada y económicamente interesante de la *Solución Final*.

Ser en el otro, en su memoria, el telón de fondo de unas vacaciones. Poseer las mismas cualidades que una playa, una botella de ron, un arrecife, una camiseta que diga Hard Rock Café San Juan. Ser leído en tarjetas postales como “El Morro Fort”, “Fortaleza Castle” o “Luquillo Beach”.

La caricatura (la nuestra) como conocimiento. Como atalaya.

Nuestra fauna estándar: el coquí. O, ni siquiera, porque no es uno, sino varios tipos de ranas diminutas. Pero para casi todos es uno: un uniforme. La ignorancia es también una forma de folclore.

Consecuencias de la lógica de la historia: ciertos políticos en Washington prometiendo, asegurándole a los norteamericanos que somos menos que lo que ellos mismos piensan que somos (menos nación, menos hispanohablantes, menos mestizos, etc.) E, inevitablemente, otra consecuencia de la misma lógica: no les creen. Nuestra palabra nunca ha tenido autoridad, nunca ha sido tomada en serio. Ni siquiera cuando pretende negarse.

Nuestra pretensión de poseer inalterablemente buena voluntad. Ésta es una de las muletillas predilectas de los colonizados. Somos buena gente, seres de la sonrisa, y juzgamos a los demás por su habilidad para la hipocrecía.

La buena voluntad es un síntoma de extrema fragilidad. Los pueblos fuertes son antipáticos, bocones, injustos a la menor provocación. Norteamericanos, franceses, alemanes. Por eso es que disfrutamos tanto cuando estos nos ven con simpatía. Gracias a esta impostura recíproca, suponemos nuestra validación. Los *Peace Corps*, las ONG y los antropólogos son simultáneamente víctimas y cretinos, igual que nosotros, en la historia del colonialismo.

Sólo después del insulto podemos sentarnos a hablar con los que nos compadecen.

El fracaso ha sido nuestro objetivo por falta de objetivos. Más que una derrota ha sido la acción de un mecanismo.

Pregúntele a un nacionalista sin nación lo que es la grandilocuencia.

Sólo los colonizados —los que no admiten las consecuencias de silencio de sus orígenes— son absolutamente sinceros (y estúpidos) en sus admiraciones.

Desde cierta óptica, el Caribe no tiene historia porque cumple una sentencia. La prisión del mar, el hacinamiento caluroso, la violencia, la competencia entre los fuertes, el ninguneo de los débiles y la *ley del silencio*.

Los sillones del trópico que se encuentran en casi todas las casas. El viaje inmóvil. Somos nautas del bochorno. Añoranza de la canoa y adaptación precaria a la ~~cano~~*a*.

El cansancio como devastación cultural. Y es sólo este cansancio lo que tenemos para decir que existimos, que permanecemos aquí, con una pluma en la mano.

“Aquello que ocurre en el este de Europa necesariamente debe ocurrir en los países de América Latina...” (Cioran, “Borges”, *Ejercicios de admiración*). ¡Cuánta soledad contiene esta frase que busca interlocutores en las antípodas! ¿Las antípodas no serán una manifestación de la simetría? Es ésta la situación de los periféricos. ¡Cuánto patetismo poseen nuestras afinidades! No obstante, estos puentes nos sirven para encontrarnos y permiten la escritura en sociedades que difícilmente acceden al texto. Sólo Occidente es textual. Los demás escriben. El texto es la sanción de una tradición, es una denominación de origen.

Aquí (y en las antípodas) el texto, independientemente de lectores y academias, nace por el exilio o su descubrimiento por Occidente. «Borges vaut bien le voyage», ya lo dijo Drieu de la Rochelle cuando el autor argentino todavía no era Borges.

El escritor caribeño quedado apenas puede aspirar a tener lectores más allá de un público escaso. Su consagración consiste en ser incluido en un programa escolar. Su lectura se da a través de la obligación y culmina en la masacre del examen.

Más allá queda la alternativa de ser un mito menor; que un puñado de apasionados dude que verdaderamente haya escrito aquí.

Cuando era niño, mi padre me llevó un domingo a ver un barco naufragado en Isla de Cabra, en la otra orilla de la bahía de San Juan. Sólo su puente y parte de la popa eran visibles. La proa había dado contra las piedras y estaba sumergida para siempre. El buque se había clavado. Su salida era impensable. Con los años desapareció bajo las aguas.

Cuando niño también, abrí un atlas. En su centro estaba la doble página de un mapamundi. En la escuela había estudiado los viajes de Colón e intenté hacerlos con el dedo. Cuba y La Española estaban aproximadamente perfiladas. Puerto Rico no existía. En su lugar, estaba el azul del mar. La aniquilación había llegado incluso a la geografía.

¿Es posible un naufragio en la nada? ¿Es posible no haber sido aún descubierto?

Naufragio del latín *navis*, «nave» y *fragium*, «romper». Romper la nave. ¿No es lo mismo que *canoa*?

Las sociedades isleñas son notoriamente conservadoras. Se perciben a sí mismas desde lo poco, lo pequeño, lo frágil. Sus ciudadanos, a través de todo el espectro social, se aferran a lo que poseen, incluso a sus mentiras y sueños irrealizables. Todo isleño es un conservador nato aterrado perpetuamente por la desposesión. Por ello nuestra violencia, tan a flor de piel, tan susceptible, es conservadora, acumuladora, egocéntrica. La lógica de la rebelión (que crea formas de renuncia y ascetismo) nos ha sido terriblemente difícil de entender. De ahí que seamos maestros de la adaptación y, en nuestro fuero interno, amargados radicales.

Oculto en todos nosotros (exagero, pero es una exageración útil) hay un alcohólico. Entendemos así la relación con el otro, a través de la fiesta o de la emoción excesiva. El descontrol es necesario para erigir un discurso dudoso, pero intensamente verbal, que a la postre se sabe impotente frente a la historia. Luego, en la soledad de las botellas vacías, la progresiva anegación del tiempo que es una de nuestras formas de la satisfacción. La pobreza cultural y política impide que la intensidad sea atóxica. La desesperación debe excederse para no sentirse. Vivir en el *más* para no percibir el *menos* perenne.

El alcoholismo —como cualquier exceso adictivo— es conservador. Es una estructura que se defiende a sí misma, que se satisface endógenamente. Cualquier cambio llega a percibirse como subversión. Por tanto, el alcohólico se parapeta con conceptos imposibles. En Puerto Rico, la «unión permanente» a Estados Unidos o la insistencia de ciertos individuos e instituciones a ver la cultura como folclore o parcela reducible al academicismo universitario, son estrategias *alcohólicas*. Ambas construyen su verdad mediante la insensibilización a otros discursos.

La idea de Occidente se inscribe también en esta lógica alcohólica. Occidente no sería posible sin el inmovilismo de sus eternidades, sus «uniones permanentes» con sus hitos, con sus eventos, su limitado catálogo de gestos. El concepto mismo de la escritura canonizada e inmóvil, la instauración del super-estándar del clásico, establece una fortaleza imaginaria regentada por pulsiones imperiales. Toda cultura hegemónica se practica como un vicio, de ahí el imperativo dogmático de las ideologías, sus inclinaciones hagiográficas, el ornamental camuflaje de sus historias oficiales.

¿“Unión permanente” con qué? ¿Con el sueño de la naturalización? ¿Tener escondida en la manga para la eternidad la posibilidad de ser otro? ¿“Unión permanente” con qué? ¿Con una historia en que figuramos como extras? ¿“Unión permanente” con

qué? ¿Con la ilusión de que el colonialismo, si se mira bien, ha sido excelentísimo? ¿Pero por qué no se dice unión, a secas? ¿Por qué el falso énfasis de la redundancia? ¿Por qué el adjetivo desarticula al sustantivo? ¿No será que, como en los sueños, una afirmación significa una negación? No será que la “unión permanente” dice en realidad separación por los siglos de los siglos.

Si se parte de su extinción, sus silencios, sus a-textualidades, los países que constituyen la periferia de Occidente pueden pensarse como otro Occidente y no como su margen prescindible. ¿A esta altura de la historia, puede Occidente admitir otra imagen propia y, a la vez, ajena, que habla sus lenguas, gobierna con sus leyes, adora a su Dios, pero que secularmente ha sido excluida? Un otro Occidente de lo múltiple (multiracial, multicultural, multidesesperado) que resultará siempre una alteridad demasiado próxima. Ya la historia canonizada no puede hacer sus cuentos de hadas y de sus amores con el conocimiento. El otro Occidente obliga a una relectura, acaso a una reubicación de la tradición impuesta e imperante. La consigna de “Otro mundo es posible” sólo es imaginable si otro Occidente es posible.

Occidente se queda sin públicos cautivos y es invadido por emigrantes. Hay algo aquí que rebasa las posibilidades de expresión de la estadística.

La letra después de la extinción. El silencio se ha convertido en un *documento* que trastorna los relatos. La muerte es una huella, una marca que, a diferencia de las hechas por la vida, es imperecedera.

No olvidar que el silencio establece también una escucha. Una palabra rayada sigue siendo una palabra. Un relato que nadie puede decir, que nadie ha escuchado, sigue siendo un relato.

Aquí están estas marcas y su silencio. Y nadie puede extinguir al silencio. Pretendo, junto a otros, ser a la vez testigo y nauta.



3

Quizá haya llegado el tiempo en que Europa comience a comprender que su destino es un destino del pensamiento.

Manuel de Diéguez, *El mito racional de Occidente Esbozos de una espectografía*

L'histoire est indéfendable.

Cioran, *Syllogismes de l'Amertume*

La decadencia de Occidente es un tópico inmemorial. Cristianos del fin del Imperio, románticos, dadaístas, posmodernos lo han abordado y producido cantidades ingentes de más-Occidente.

Hasta el presente, el fin de Occidente, para aquél que lo desee, es *wishful thinking*. Su decadencia no es un periodo excepcional de una condición, sino el elemento definidor de la condición misma.

¿Es posible estar fuera de Occidente? ¿Occidente puede decaer hasta ser sustituible? ¿Hay, ha habido, habrá otro marco que el de la decadencia de Occidente? ¿No es sino esta condición decadente la que ha escrito el cuerpo del mundo?

¿Hay una escritura, por ende un pensamiento (salvo en los pueblos no devastados del todo por el colonialismo, y aun en ellos, precariamente) que se ubique fuera de Occidente? ¿Occidente es geografía o estructura? Considerar a Occidente equivale a reflexionar sobre los límites de las palabras sin nunca haber tenido la posibilidad de experimentar la ausencia de su autoridad. Occidente es un conjunto de técnicas y, para muchos, el propósito de sus vidas consiste en su dominio, en el desarrollo del virtuosismo. Por eso, Occidente nos ha ofrecido el chantaje de su historia, que ha erigido como un discurso sacralizado por la filosofía, la religión y la ciencia. Este discurso, como estructura que es, ha sido incapaz de extralimitarse y nos ha ofrecido el catálogo cambiante y constante de sus comentaristas.

Por ello, el fin de Occidente es un concepto carente de transcurso; no establece término, es la reiteración de un capítulo en un *roman-fleuve*. Una estructura es incapaz de terminarse. La autofagia de Occidente (que se reitera también a lo largo de los siglos) hace parte de un movimiento perpetuo, eternamente renovable. El discurso devora y sobrevive por la consumición de su propio excremento. Entre el alimento y su desecho no hay sino diferencias de tonalidades. En el descubrimiento de la potencia de la mierda se cifra el genio y la tiranía de Occidente.

La imposibilidad del fin de la historia nació en los albores mismos de Occidente. En realidad, Occidente está desprovisto de relato porque su transcurso no posee final. Posee un enorme anecdótico y su enciclopédico comentario, pero la historia le es foránea porque no la ha podido convertir en destino, es decir, en disolución, en exterminio, en silencio. Sólo la muerte confiere un destino: el fin de la palabra y sus relatos. La aniquilación es un privilegio salobre, pero es un privilegio. Sólo poseen «posibilidades históricas» los que viven a partir de la muerte. Sólo en ellos hay esperanza. Una esperanza sin embargo imposible: la de no ser Occidente.

La palabra, el signo, no tienen sentido en sí mismos. Su significado está atado a la inmanencia de una sucesión indefinida. Con igual soporte —la diferencia es de nivel o de “continentes”—se construye la consciencia y la inconsciencia. Pero hay un “más allá”; acaso puntos ciegos, mudos y plenos. Aquí, en este no-lugar, en este no-ser, reside la *¿herencia?*: los atributos de lo inaccesible. Aquí queda la esperanza que es una forma de trascendencia: dentro de todo occidental hay un no-Occidente. Ésta es la trascendencia agnóstica, material, de cuerpos en la que Occidente nunca ha podido imponer su imperio del todo.

Esta *¿herencia?* venida de ningún sitio es un no-texto; no es la página en blanco sino la página en negro. Es acaso el sonido de la música que no está en la historia de la música. Es el acto creador a la vez dentro y fuera de la tradición, la práctica de éste en el fracaso mismo de este proyecto. Es el único fin posible. Es el aFrancia, aAlemania, aEstados Unidos. La renuncia al lastre después del prestigio del lastre. Es el ejercicio de la inanición.

En el mundo de las toneladas y las ofertas, el hambre es un vehículo. Occidente es la obesidad de la permanencia, los kilos de un simulacro de devenir, tres comidas por días y siglos, una tradición de cafetería de reformatorio. Vivimos atados a las bolas de preso de sus menús. Nuestra educación ha sido impartida por un camarero.

Abordar la *¿herencia?*, ese estado de no-escritura, de no-Occidente. *donde*, escritura rayada, letras después de la extinción, intextos. Vivir la muerte. Morir como si Occidente no estuviera en todas partes.

Regodearse en esta inutilidad, en esta imposibilidad. Apuntar hacia lo que por lo que está nunca se ha visto. *Y está, está*. Ser como el fotógrafo que descubre el suelo que nos sostiene, pero que el horizonte (el fetiche occidental de los panoramas) no nos ha dejado ver. Elegir las aguas que se pierden por las alcantarillas, los guijarros, las manchas, las marcas herméticas de nuestros ensayos de demencia y decir, ésta es la escritura que no se pondrá en papel, éste es el nuevo libro imposible, que ésta es la frontera, aquí están los *pasajes sin título*.

Un náufrago tira al mar una botella con un mensaje que dice: "No me busques. No me escribas." Así me empeño en el lugar en que comenzó el Descubrimiento. Así, en un solo acto múltiple, dejo el imperio de la geografía abocándome a ella, a su pequeñez, a su insignificancia.



Teresa Basile*

CRÍTICA DE LA RAZÓN CRÍTICA EN JULIO RAMOS

“Desencuentros”, “paradojas”, “migratorias” son vocablos que habitan los títulos de varios textos de Julio Ramos y acechan cualquier voluntad estrecha de acorralar sentidos. Distante de aquella imagen del hermeneuta atrapado por “la obsesión del buscador de tesoros a caza de fundamentos” en la protesta de Theodor Adorno, el impulso crítico de Julio Ramos persigue la inestabilidad de los significados, la instancia de la discordia y los encontronazos entre sentidos que pugnan entre sí y -con especial ahínco- los reversos ocultos en las políticas de las letras.

Además, estos términos dibujan un recorrido temporal en su práctica crítica, que va del estudio de la matriz integradora y fundacional de Martí de sus primeros trabajos hacia los efectos de las diásporas y migraciones en Tato Laviera, en sus últimos. Lo que significa también un traslado espacial, un acercamiento desde América Latina hacia Puerto Rico y sus enclaves en Estados Unidos, que -aunque siempre estuvo presente- ahora compromete de un modo más radical y personal el trabajo de este crítico puertorriqueño radicado en la Universidad californiana de Berkeley. En esta línea, sus escritos dialogan con la producción de la *nueva ensayística puertorriqueña* de las últimas décadas, empeñada en desmontar el nacionalismo como dispositivo que reglamenta y normatiza la producción cultural, algunas de cuyas destacadas voces recoge el dossier organizado por Ana María Amar Sánchez en este mismo número.

1. Desencuentros

En 1989 publica *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, año clave en que celebramos la caída del Muro de Berlín y -unos meses después- el fin de las dictaduras del Cono Sur con las aperturas hacia la transición democrática en Chile (1990) y Paraguay (1990), que vinieron a completar las democratizaciones de Bolivia (1982), Argentina (1983), Uruguay (1985) y Brasil (1985). Más que un azar, estas múltiples caídas de muros parecen auspiciar y acompañar una crítica también ocupada en desmontar sus propios presupuestos y revisar sus enclaves totalitarios, reductores y simplificadores. *Desencuentros...* es el derrumbe de la muralla del letrado (encerrado en *La ciudad letrada* de Ángel Rama), el cuestionamiento del poder omnímodo de ese sujeto -por momentos- poderoso, hegemónico, centrado, iluminista, y el nacimiento -con dolores de parto- del intelectual, ese ser conflictivo, inconforme, maculado, psicopateado; en eterna pelea consigo mismo; atravesado por las pulsiones irreconciliables entre su autonomía y su inclinación a la política, entre la estética y la ética, entre el yo y el nosotros, entre la intimidad y lo público, entre la patria y el afuera, entre las armas y las letras, entre el fusil y la pluma (ésta es también su riqueza, su complejidad); un sujeto que como pocas figuras, recorre y explica el campo literario e intelectual del siglo XX en América Latina. Por ello José Martí es el protagonista de esta saga crítica, es quien abre el texto de Ramos con el “Prólogo al *Poema del Niágara*” y lo cierra con “Nuestra América”, los dos polos de las letras y las armas, de la literatura y la política. Julio Ramos registra en este duelo de autoridades la imposibilidad de una síntesis, el “conflicto de pulsiones” como un núcleo productor del discurso martiano (y no el arribo a la armonía, o la victoria de las armas sobre las letras como prefieren algunos miembros de la ciudad letrada de la revolución cubana).

Y será la disputa entre autoridades que el proceso -desigual e incompleto- de autonomización literaria en América Latina pone en movimiento, la ocasión para explorar la contaminación y mixtura de los géneros literarios, el hibridismo de los discursos -como la crónica y el ensayo- ahora capaces de articular las variadas legalidades que parcelan el campo del saber.

2. Paradojas

Muchas de las palabras que pueblan el imaginario crítico de Julio Ramos, son casi tropos y configuran la retórica del crítico, su modo de interrogar el poder de la letra: la aporía, la paradoja, la interpelación, la elisión, el pliegue, la ironía, el contrapunteo, el simulacro, la

* Doctora en Literatura Latinoamericana con la tesis sobre *La novela histórica de la postdictadura en Uruguay*. Profesora de literatura latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina); investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria. Sus investigaciones se centran en ciertos cambios acaecidos en la literatura latinoamericana desde la década del ochenta.

imitación, el espejeo.... Es en el escenario de esta tropología (barroca, finisecular, deconstructiva) donde el significado se vuelve polivocal; se pliega en sus dobleces; reúne lo irreconciliable; abandona la integridad de un poder unívoco que divide tajantemente los sentidos, las identidades, las jerarquías, los territorios; y se pone en movimiento atravesando límites. Se trata de un poder simbólico paradójico, es decir que incluye y excluye al mismo tiempo, que libera y sojuzga en el mismo gesto indisoluble, que transita por bordes y fronteras entre dos o más legalidades. Así, por ejemplo, en la *Autobiografía* (1830) de Manzano, Ramos lee un doble movimiento irreducible en el ejercicio de la escritura que le permite al negro esclavo Juan Francisco Manzano ingresar simbólicamente a la ciudadanía (negada por las leyes de esclavitud), pero que, a la vez, lo sujeta al nuevo orden disciplinario de la letra y sus modos de subjetivación. Lee allí, entonces, la paradoja de una escritura que posibilita y domina en un acto inescindible.

Detrás de los complejos análisis -reunidos en *Paradojas de la letra* (1996)- que exploran los momentos de constitución de las ciudadanía nacionales presionadas por las heterogeneidades etno-lingüísticas y los sujetos minoritarios, se descubren las múltiples variaciones en la potencia de la letra: aquellas que van desde la *violencia fundatrix* oculta y sublimada en los imaginarios integrativos y homogeneizantes del nacionalismo hasta la *dimensión utópica* que permite proyectar en la literatura una ciudadanía simbólica —una “ficción de derecho”- de aquellos sujetos menores que (como el esclavo Manzano) el orden legal aún no reconoce. No se trata sólo de detectar el poder inclusivo o excluyente de la literatura o de la letra, sino de estudiar toda la economía recíproca de transacciones e intercambios simbólicos que practican entre sí las instituciones hegemónicas y los sujetos subalternos: así, entre otros ejemplos, Ramos describe la “imitación” —perturbadora de la jerarquía vigente- que Manzano hace al apropiarse de la letra del amo para escribir su *Autobiografía*; pero a la vez señala la “imitación” —a través de la ventriloquia- que la Institución literaria ejerce sobre la voz del negro esclavo al incluir y agenciarse su palabra.

Este ejercicio del comercio simbólico, de las negociaciones, apropiaciones, usos, transacciones, interpelaciones entre las autoridades dominantes y las subalternas, todo este traqueteo rechaza los espacios de una pura exterioridad originaria o de una centralidad sin fisuras. Aunque no desdibuja —de ningún modo- las jerarquías, ni los sistemas de dominio, ni los valores político-ideológicos, los reubica desde una *crítica localizada y estratégica* que evalúa el contexto particular donde se organiza la práctica simbólica, evitando así las generalizaciones y los aplanamientos ideológicos. Crítico frente a las retóricas del nacionalismo, sin embargo anota la fisura del exilio que agrieta el ímpetu fundacional de José Martí.

3. Migratorias

Por si nos da el tiempo (2002) publicado en los umbrales del nuevo siglo puede leerse como una “crítica de la razón crítica del crítico”, de allí su radicalidad, su carácter extremo, su *pathos*. ¿Cuál es el quiebre que este escrito propina a la racionalidad crítica? Lo indecible, el resto improcesable, lo apócrifo, la ficción, la “pura vida” que el imperativo genérico de la crítica y su orden disciplinario ahogan: ¿cómo regresan, golpean y contaminan la neutralidad discursiva? ¿Qué implica abandonar la matriz del nacionalismo, la pulsión telúrica, la raíz como dispositivos organizadores de la tarea crítica por el “impulso hotelero”, por las “historias de paso”, por la intemperie que abren las diásporas, por las raíces portátiles de Tato Laviera? ¿Cómo habitar las territorialidades que trampean cualquier intento de pertenencia como el Hotel Puerto Rico fundado por Pepón Arroyo en la ciudad de Quito, a su vez “ciudad ilegítima” y “capital segunda” fundada por Huáscar? ¿Qué significa ya no interrogar las diásporas sino desde la pulsión crítica de la diáspora? ¿Cuál es, en definitiva, la nueva biblioteca que adviene luego de la “ruina de la Biblioteca” para decirlo con palabras del uruguayo Hugo Achugar, o qué contiene el portafolio que con tanta insistencia se mira, o acaso el “portafolio” supone la cancelación de algún ordenamiento y el advenimiento de otro? y por último ¿qué deja entrever esta entrevista realizada en el último año del siglo, en el Hotel Habana Libre —espacio ideológico, lugar emblemático de la Revolución, escenario de la forja de tantos relatos redentoristas, de encuentros de intelectuales comprometidos, sólidos, fuertes...- tras el fondo empobrecido del período especial, atravesado por las historias de balseros, por las ruinas y los derrumbes, por el realismo sucio, por el recuerdo de “la muerte del gran militante” que fue Martí, y por un aire fatalmente onettiano. Son preguntas que el texto dispara en el lector para dejarlo en el remolino de un vértigo, tanteando los posibles signos de un renovado latinoamericanismo.

Algunos restos del pasado latinoamericano, aferrados aún a las astillas desleídas de sus sueños, se resisten tercamente a desaparecer y regresan como fotogramas de una “antigua Kodak” para caer con su fuerza en “un grande cesto roto”, en estos poemas que bajo el título de “Secuencia” nos invita a leer Julio Ramos.

Teresa Basile

SECUENCIAJulio Ramos

El primer accidente de Jim

Aún no he visto las películas
del abuelo de Jim Richards
aunque me quedó grabada en la memoria
la historia breve
de la mala pata de Jim
—la inoportuna coincidencia—
en el cuarto oscuro
del abuelo que descubre a Jim
prendiendo
el primer cigarrillo
mientras el viejo revela La Huelga
como una diminuta
iluminación que queda para siempre
marcada en la placa de la
antigua Kodak
del abuelo Richards
para la historia de los braceros
de California.

En un barrio viejo

“Quiero alertar el sueño del regreso,
en las sienes convergen la luz y el ángulo
que sube y baja en su nocturno suceder.
Todo ha sido previsto.
No puedo”

Guillén Landrián

¿Cómo no vas a poder
soltar el gato de dos por tres
que te lame hasta los huesos?

Estaría previsto el ángulo
del ojo pero no siempre
todo el sitio del ojo

ni mucho menos
la viscosidad

el resto del momento inaugural

como recorta el perfil
de la joven guajira
la espera al borde de un techo
desde donde te ve llegar
con la cámara

—el filo de las tijeras
 el más frágil y danzarín de los futuros
 de mi amigo el barbero eterno
 quien no tendrá jamás
 que mudar de oficio
 aquí ni en ninguna parte
 mientras existan barbas
 que cortar
 peluquines para trenzar sucesos muy serios.

Buen crédito.

Allí se te cruzan los tiempos
 el taconeo de las marchas y el repique
 de los del baile: un milagro rojo
 el de Moisés

previsor entonces milagroso
 de periodos especiales y astronautas
 cubanos o argentinos en la luna

sin sorpresa
 sin tanto drama
 lento como atraviesa
 la ilusión de un buen plano secuencia
 el último de los mendigos habaneros
 la penúltima de las damas
 de la noche muda para la historia del cine:

amordazada la presencia
 los colmillos finos del caimán

todo imprevisto aún
 hasta tu muerte misma
 imprevista aún.

Carta de dom Cesário a Vanda

“mais subitamente chegam-me duvidas, terrores do futuro. Curo-me?
 Sim, tal vez. Mas como fico eu? Um cangalho, um camastrão, um
 grande cesto roto, entra-me o vento, entra-me a chuva no corpo
 escangalhado”

Carta de Cesário Verde, 19 de julio de 1886

Si a destiempo

el instante indivisible y múltiple
 secuestrado por el limbo de la espera

el cazador nocturno
 tropieza con un gato
 que maúlla como si fuera la liebre
 del documento ciudadano

si luego nos entra o viento
 nos entra a chuva
 no corpo escangalhado y poroso como el hígado

que nos refresque pues o viento del soplo
 que maúlle veloz la liebre o lo que sea

como que sabemos
por dónde
con quién andamos
de paseo la tos niña

listos para el postre.

El rodaje de Sergei

a MR

Hoy no olvido
ninguna de las penas

que te causé.

No olvido nuestro dolor de rodillas.

Después de todo
es lo primero que siento al recorrer
las calles de Santa Mónica sin ti.

Este dolor no pasará
a la historia del cine
ruso ni a la historia de los nuevos dispositivos
técnicos

como la polea que te hizo creer
que la cámara rodaba sola

bajo el agua

por encima
de la tierra

en balsa demasiado cerca
de Guantánamo

la historia del video-clip
(los muñequitos no eran matanceros).

La rodilla estaba allí

como el ojo guillado de nuestro padre
rodando
del humo alto (anarquista, el tabaquero)
en espiral

casi al
pliegue de las banderas

rojas azules
blancas

diagonalmente
la rodilla rota de golpe.

Memorias

Recorrer la ciudad en una moto
checa era otra historia
en aquellos años.

No se deslizaban así
como relucen hoy
los pasos ni los adoquines.

(El cemento brilla
en la toma diagonal

como si estuviera gastado
por el aire: un fulgor borroso el del salitre
que satura la tarde
hacia la disolución
o hacia la muerte)

La gasolina no era un asunto de mayor importancia

(te equivocas, querida amiga, te equivocas:
la gasolina siempre ha sido un problema.
Tal vez no lo sería para ti
en la esquina del Nacional
joven bailarina
de piernas largas).

Entonces tenía yo las piernas largas
como ahora
pero más firmes
que las que me ves.

Me gustaba
apretarle con las piernas
las costillas

frágiles cuando curvábamos
lentos frente al Riviera.

Las piernas del baile
(la belleza de su rojo inferior)
eran demasiado ágiles

too much

para un ojo
atrapado por el montaje y por el miedo a la guerra.

Le rogué repetidas veces que leyera el ***Empirismo eretico*** de Pasolini.

¿Cómo será el montaje de mi muerte?

(Sobre mí, querida amiga, sobre mí).

Mis ojos igual
al verde que ahora les miras
habían visto menos
y podían esperar.

Para ti no me queda casi tiempo:
al revés de las otras, con los años
he perdido la paciencia: no espero a nadie

(ni se te ocurra recorrer
como habría hecho mi padre hawaiano
las calles de Berkeley

en el Mercedes deportivo si te faltó
con la chica

ni se te ocurra calentarla en el mismo
Chez Panisse
donde te mostré la distancia
entre los tenedores
y mis besos).

Las primaveras
me congestionan
de un modo brutal cuando entro a la sala de clase.

¿Qué has venido a preguntarme?
¿No me ves las marcas en las piernas
el brillo del sudor
Mon amour?

Te lo repito:
dormía. La arcilla del baño
de Calistoga
pesaba aún sobre los párpados.

El final fue apenas un desliz
al infinito
leve ruido de cristal roto.

La breve aparición de Pina Pellicer

Como una costurera de Gutiérrez Nájera
te saltan los ojos
maquillados por el disimulo
del viaje en guagua a la capital.

Parecida a pesar de ti misma
muy parecida (piensan aquí los exploradores
del parecido)
a Audrey Hepburn frente al cristal

pero nunca disponible a la hora inaugural del desayuno.

Más bella y flotante
que la misma Natalie

Wood de mi infancia

Y como el de ella
un infinito de balsa
te flota aún
en el espacio húmedo
que llevas
entre los dientes:

don de labios secos a pesar del brillo
que nos enjuagas para el destino
de la voz de la nueva
clase media:

el corte fino
de lo que debe ser
muy claro o demasiado oscuro
tal cual el drama moderno
de don Gabriel Figueroa:

la fantasía
casamentera de un director recién venido
al PRI llamado Roberto Gavaldón

cualquier Día de Otoño

otro de tantos
días de otoño, de verano o de invierno
cuando había que aparecer viva
ante el sopor de la cámara
con los labios secos.

En este dossier se publica bajo el título "Secuencia" una serie de poemas inéditos de Julio Ramos sobre cine, y una breve presentación de su labor crítica a cargo de Teresa Basile.

This dossier is comprised of a series of unpublished poems by Julio Ramos about films under the title "Sequence" and a brief presentation of his critical work by Teresa Basile.

A MODO DE PRESENTACIÓN

“Todo mare era, sabe usted. Y la gente hoy dice *Maravilla*. Ma no era maravilla cuando yo estaba tenía que meterme en el barro ahí”. La frase pertenece a Iván Vinko Milin, un migrante croata que trabajó como obrero en la construcción del muelle de Ingeniero White a fines de 1920. La frase, junto a muchas otras, además de múltiples objetos e imágenes, se encuentra en el Museo del Puerto donde Sergio Raimondi trabaja desde hace dieciséis años. Y repone, como se ve, la perspectiva material de una mirada que desdice el relato de una contradicción que se supone insalvable: expone los modos de esa construcción y, al hacerlo, niega el carácter concluso del tiempo pasado. Una perspectiva desde la cual —y con la cual— Raimondi viene ejercitando una reflexión histórica sobre la lengua que lo ubica en un lugar único en el panorama de la poesía argentina reciente. *Poesía civil*, editado en 2001 por el sello Vox, es así un trabajo minucioso sobre la lengua, con la lengua, pero es también una ética del trabajo. Ya no se trata de saber cómo hacer cosas con palabras —objeto privilegiado de la retórica clásica y de la lingüística pragmática contemporánea que nos remite al conocido título de Austin o, también, en la micheletiana convicción en el poder fundante de las palabras en casos locales como el de un Sarmiento a quien, por otra parte, Raimondi dedicó especial atención—, sino de qué cosas las palabras hacen cuando son legitimadas. Por lo tanto, el movimiento consecuente, si no pretende cancelarse en las derivas fáciles que eliden su radical actualidad —es decir, y por lo mismo, su radical historicidad—, no debería dejar de sopesar el momento histórico de enunciación: para qué. Una pregunta que, en la reflexión de Raimondi, ya no tolera la diletante parcialidad de la lengua como sistema, porque el sistema de la lengua no es un mundo, es *el* mundo. La frase del obrero portuario Iván Vinko Milin no señala, entonces, solamente el vacío, el silencio, lo acallado de la historia: al igual que las “Preguntas de un obrero a un libro de historia” de Brecht —que también se pueden leer en el Museo—, dice lo que la lengua *hace* en la historia, que la lengua es (en) la historia.

El recorrido por el Museo del Puerto nos advierte sobre la complejidad de una mirada que indaga la historia como proceso: un jabón de tocador Sunlight y una colonia Hunter —que se observan en una de sus vitrinas— se mezclan con las palabras de un trabajador ferroviario, las cuales nos dicen que, salvo los durmientes, todo (ropa de trabajo, rieles, bisagras, papelería, ladrillos, locomotoras, vagones, carbón y hasta lápices) era provisto por la empresa inglesa Ferrocarril del Sud (instalada en Bahía Blanca a principios de 1880 y posteriormente nacionalizada por el gobierno de Perón en 1948). No es fortuito que tal complejidad nos obligue a repensar el pasado aun desde mínimos objetos, mínimas frases (por ejemplo, en la situación concreta que nos plantea el solo hecho de confrontarnos con la complicada leyenda de un jarrón de porcelana alemana “art nouveau” que usaban las clases pudientes de principios de siglo: “*Es lebt sich gut beim Bechel, das weis ein jeder Zechel*”, cuyo probable significado es además un giro dialectal, es decir para iniciados, un código de distinción que versa sobre los parroquianos y la buena vida en plena bahía portuaria), ni que ese pasado cobre otro sentido para el tiempo presente, como tampoco lo es que ese movimiento sea en la poesía de Raimondi una búsqueda lúcida y sumamente coherente.

La entrevista que presentamos en este dossier fue realizada en parte por correo electrónico y en parte en Bahía Blanca, donde fue concluida, entre junio y agosto de 2008. A ella se suman los poemas inéditos que el autor cedió gentilmente para esta publicación, y una lectura crítica en forma de “apostillas” sobre esos mismos poemas por parte de Ana Porrúa. Las fotos que acompañan esta edición, relativas a la cartelería de las empresas petroquímicas dispuesta en la ruta de acceso a los puertos de Ingeniero White y Galván, fueron tomadas por Germán Jorge.

Hernán Pas

* Hernán Pas es licenciado y profesor en Letras, docente de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y becario doctoral del CONICET.

“EL MÉTODO DE TRABAJO YA CONTIENE LA POÉTICA”
 ENTREVISTA A SERGIO RAIMONDI*
 Hernán Pas

Hernán Pas: Quisiera empezar por el título que elegiste para tu libro, *Poesía civil*. Hay allí una apuesta fuerte –que excede lo temático, por supuesto– relacionada con cierta tradición de poesía política. ¿Qué significa para vos haber hecho esa elección?

Sergio Raimondi: Supongo que en ese momento la sospecha de reponer, de instalar una zona de temas (problemas sobre todo), en el discurso de la poesía. Creo que la elección del adjetivo “civil” permitía una distancia relativa con respecto a la tradición de poesía “social” escrita en los ’60 y ’70, y que por lo tanto podía funcionar como testimonio de la voluntad de ir más allá de esa agenda: extender en general las situaciones de registro, concebir con un sentido más amplio la cuestión de la lengua... pero tendría que estudiar mejor la cuestión, volver a leer, sopesar bien la pertinencia de esta hipótesis. Por otro lado, la perspectiva del civismo era más adecuada para el carácter del proyecto, en principio porque a su modo (o sea, incómodamente) se inscribe en una tradición humanista. La “empresa” renacentista de la tapa, más allá de su uso particularizado y localizado, señala un dato importante de esa historia: su carácter bibliográfico, la persistencia de la tendencia ilustrada. Es decir, la confianza en la capacidad, para decirlo a lo ácrata, libertaria del saber. Aunque en el libro aparezca una desconfianza con respecto al modo en que se legitima conocimiento desde esa tradición; digamos que poder escuchar la voz de un pescador implica reconsiderar la forma libro como signo unívoco de una historia de conocimiento. Por eso la posibilidad misma de hacer uso de ese humanismo se corresponde con la capacidad de revisar sus limitaciones. La perspectiva del civismo conlleva la idea de un sujeto concebido como parte de una comunidad mayor, de una comunidad organizada; la individualidad queda relegada, no, bueno, todo lo contrario: favorecida desde la conciencia de pertenencia a un proyecto en común.

HP: En *Poesía civil* hay un asedio casi sociológico a ciertas configuraciones ideológicas, entre ellas la de la poesía romántica, y, al mismo tiempo, un distanciamiento consecuente de esos modos de concebir la escritura poética que pone en cuestión la idea de límites estéticos. El primer poema, que discurre sobre un ejemplar de *Defense of poetry* de Shelley, cuestiona el lugar que se le asigna a la poesía. Se podría ver allí el carácter representativo de toda producción poética, lo digo pensando en la condición material de la escritura. Y también en la cuestión de los límites y en nociones como la de “estética” que, sabemos, desde Baumgarten arrastra una carga ideológica históricamente condensada.

SR: Claro, porque no paradójicamente hasta el concepto de autonomía, que pretende atenuar la relación de la literatura con la historia, está atravesado por la historia. Por otro lado, una poesía que se pretenda crítica, capaz de ejercer la posibilidad de un pensamiento, de una emoción crítica, es probable que no pueda partir sino desde la crítica a sí misma, a sus propios presupuestos. La experiencia del romanticismo inglés es un objeto de análisis extraordinario porque ahí esa pretensión de autonomía, incluso la idea misma de “estética”, emerge de una realidad social, política y económica desde todos los ángulos ejemplar, al punto de ser casi exactamente aquella en la que basa sus estudios Marx. El tema es que en los casi dos siglos que pasaron, la vinculación entre la alondra trascendente de Shelley y cualquier fábrica inmanente de Manchester se disolvió en el aire como el canto mismo de la alondra, aunque haya unos cuantos que todavía lo sigan oyendo ¡sí, claro! en su dulce intangibilidad. En ese primer poema, al menos en su título, está en principio la voluntad de devolver la articulación entre los versos y el mundo, en ese caso representado por la empresa inglesa del ferrocarril Buenos Aires al Pacífico, responsable de la construcción de Puerto Galván, el sitio donde hoy funciona en la zona portuaria de Bahía Blanca lo que se conoce

* Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968) formó parte a fines de los ’80 del grupo Poetas Mateístas. Es director del Museo del Puerto de Ing. White, al que ingresó como responsable del Archivo de Relatos Orales en 1992. Se desempeña como profesor en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, donde dicta clases de literatura contemporánea. Tradujo a Williams Carlos Williams y a Catulo. En 2001 publicó *Poesía civil*, libro que le valió un lugar destacado en la poesía argentina contemporánea. En 2007 obtuvo la beca Guggenheim.

como “Posta de Inflamables”. Creo que en general cuando se logra atisbar el orden de lo trascendente lo que se suele encontrar no es sino el orden perfecto e inmutable de los intereses más terrenales, ¿no? Pero lo que me interesaría ahora señalar, a propósito de ese poema (que entre paréntesis tiene muchos problemas, que no está bien resuelto), es que cualquier reflexión sobre el carácter histórico e inclusive ideológico de las formas y conceptos literarios adquiere mayor entidad cuando está localizado. O sea, no es lo mismo la pregunta por las bondades y los equívocos de los presupuestos poéticos del romanticismo inglés, que la pregunta por las bondades y los equívocos de los presupuestos poéticos del romanticismo inglés desde la casilla del guardabarrera de Bahía Blanca Sur, que por otro lado hace poco la tiraron abajo. Imagino como tarea a futuro un programa de geopolítica literaria. Porque aun cuando el mercado de inicios del siglo XXI está más expandido que el de mediados del siglo XIX, que ya tenía una escala mundial, se debería poder verificar, al observar el proceso productivo de cualquier empresa planetaria, cómo ciertas etapas se realizan en países de América del Sur, otros en África, otros en Europa, etc. La primera operación de ese programa debería ser la crítica de una determinación simple y mecanicista, sin duda, pero a veces hasta ese error inaceptable propicia más un pensamiento que la desvinculación ociosa entre la reflexión literaria y la dinámica de la realidad.

HP: Me quedé pensando en la idea de “emoción crítica”. Me pregunto si no queda demasiado atada a esa misma vertiente iluminista que mencionás y, por lo mismo, si no corre el riesgo de extenuar la propia heterodoxia del discurso poético, sobre todo porque en *Poesía civil* se genera una reflexión que se modula de diversas maneras y en algunos casos hasta paradójicamente (pienso, por ejemplo, en la “curiosa” —como corrosiva— homologación entre métrica y mecanismos de alineación, que se formula en “Poética y revolución industrial”).

SR: Sí, riesgo hay, eso está bien; yo quería señalar la inconveniencia de escindir pensamiento y emoción, y por lo tanto la apuesta por el uso íntegro de las facultades, un uso —acá sí me permito aclarar mejor— con mucha frecuencia en tensión, contradictorio, dinámico, no amalgamado de forma simple, ¿no? En cuanto a la heterodoxia del discurso poético, creo que hay que tener cuidado, porque en principio habría que definir en qué consiste esa heterodoxia, en qué momento de la historia, en qué sociedad, a menos que acordemos que habría una cualidad inherente y homogénea (aun de lo heterodoxo) de la poesía a través de los tiempos, de lo que desconfiaría. A lo que puede dar lugar tu pregunta es a asumir a fondo una gran paradoja, que la hay: consiste en el proyecto mismo de inscribir la poesía como forma de conocimiento en una historia ilustrada que a grandes rasgos niega que la poesía pueda cumplir tal función; eso sí. Pero ¿acaso una paradoja es un límite al discernimiento, o puede ser todo lo contrario? Y fijate que si esa paradoja particular que acabo de mencionar fuera al menos concebible, al menos comunicable (creo que lo estoy haciendo), no lo sería sino a causa de la reacción romántica que también forma parte de la narración. A ver: ejercer una crítica de los presupuestos románticos no implica su desconocimiento ni la incapacidad de valorar sus elementos de mayor pertinencia, que los hay y ¡es más! nos constituyen. Hoy la idea de la poesía como una forma de conocimiento está permeada por el legado romántico, no hay duda. Y que no venga ninguno a señalar que en el siglo I a.C. hubo un tal Lucrecio que divulgó en hexámetros una teoría sobre los átomos y que hasta se permitió plantear la cuestión del amor como un problema, digamos, glandular. No sirve, eso es impertinente; sería desconocer las particularidades que asume menos la poesía que el funcionamiento del mundo de la revolución industrial a esta parte.

HP: La lengua como capital, que orienta la primera parte de *Poesía civil*, es un tema —digamos tema— que recorre todo el libro. Hay una meditación obsesiva en la propiedad de las palabras, en el peso de un adjetivo —por ejemplo, en el poema “A solas con Ghirardo”— que también se evidencia en el minucioso trabajo con el verso y en el despojamiento subjetivo del poema. ¿Cómo definirías ese capital de la lengua?

SR: En esa primera parte lo que aparece es la posibilidad de pensar la lengua como reproducción del capital, y por lo tanto como reproducción de un orden de relaciones. De ahí la demora en esa frase de un cartel metálico que estuvo, por décadas, justamente en la casilla del guardabarrera de Bahía Blanca Sud: “ES PROHIBIDO TRANSITAR POR LAS VIAS”, con ese modo de obviar un ESTÁ y su consecuente afirmación del carácter esencial y eterno de la interdicción, en lo que de algún modo no era abusivo leer la persistencia del capital ferroviario inglés. Más allá de que los ferrocarriles, los ramales y las estaciones hayan sido estatizados por Perón en 1948, la frase se mantuvo ahí hasta avanzada la década del '90, cuando los

ferrocarriles, entre otros tantos servicios y recursos, se privatizaron durante los gobiernos de Menem, así que la frase parecía contener orgullosamente la historia por venir, y no sólo la pasada. Pero bueno, como en todo, esa no es sino una parte del asunto, porque la lengua es también trabajo, trabajo en principio sobre la lengua, por lo que debería quedar en evidencia que se trata de concebirla atravesada por los conflictos y las jerarquías de la misma sociedad. Cualquier disputa es también, aunque no sólo (suele haber palos no meramente lingüísticos), una disputa en torno y con la lengua. El tema a evaluar en todo caso es la posición prominente del poeta contemporáneo con respecto a ella, porque más allá de que sea su materia, su útil y su proceso a la vez, desde la concepción de Mallarmé persiste el equívoco de que el poeta tendría una suerte de autoridad insigne sobre el tema que es por lo menos dudosa, sobre todo porque, seamos sinceros, el poeta no tiene hoy ninguna autoridad social concreta, en todo caso es una autoridad que se pudo dar a sí mismo porque a nadie le interesaba la atribución... Shelley se quiso quedar con el dominio de lo trascendente, bueno, quedate, qué problema hay, vos querés quedarte con el lenguaje, bueno, quedáte, qué problema hay, el mundo sigue su curso. Aparte del papel sacerdotal ante el verso “devolver más puras las palabras de la tribu”, hay que reconocer que el orden de esta tribu, tal como estaba y está, era ya y es bastante injusto. En serio: la metáfora escamotea el dato de que la tribu dista de ser homogénea y feliz, a la espera de que aparezca el brujo lingüista para celebrar sus rituales de estabilidad.

HP: La idea “de que nada surge cualquier día de la nada” supone la reposición –o al menos el intento o la búsqueda– de lo histórico como totalidad, algo que en términos generales, tanto en poesía como en literatura, hace tiempo que entró en crisis (recuerdo un reportaje a Leónidas Lamborghini en el que señalaba la carencia de “épica”, pensada como historia, en la producción de la poesía actual). ¿Cómo pensás esa “totalidad”, o lo histórico como horizonte de lectura, y también de escritura?

SR: Hace poco pensaba, mientras leía el diccionario biográfico de la izquierda argentina de Tarcus y armaba una entrada para el supuesto diccionario que estoy armando, en que conviene no olvidar, al menos no desmerecer como un dato menor, que hayan sido las ganancias de la empresa WEIL BROTHERS (una de las “cuatro grandes” exportadoras de cereal de fines del XIX y principios del XX), ganancias sostenidas por la expansión vertiginosa de la frontera agrícola pero concretamente por el gasto de energía diaria de agricultores inmigrantes recuperada con una dieta básica de porotos y maíz con grasa (salvo un poco de carne para la época de la cosecha, al menos así consigna Scobie), sin política ninguna de tierras, en el marco de arrendamientos con más para perder que para ganar, con un conocimiento tan legendario como inútil para estos suelos y estas condiciones climáticas, con posibilidades de mecanización mínimas, al margen de esa información precisa de números que ascienden y descienden entre ayer y hoy no en el almacén de ramos generales del pueblo a tres kilómetros sino en la bolsa de valores de Londres o Chicago, números que sí tenía el acopiador o la misma compañía que les compraba la cosecha, bueno... Retomo: que hayan sido las ganancias de esa compañía exportadora las que financiaron por décadas los estudios y las reflexiones de la Escuela de Frankfurt, uno de cuyos núcleos de análisis de mayor relevancia consistió en brindar posibilidades más complejas para concebir, por fuera de la fórmula mecanicista y directa, la relación base – superestructura, ja. No, bueno, al margen de la risa, yo creo que la totalidad es una producción lenta, o sea, una adquisición de la conciencia, una adquisición esforzada y ojalá divertida, que implica estudio y voluntad para hallar, no, armar las herramientas adecuadas para conformarla. Porque en esta sociedad la totalidad es lo no-dado. Es la posibilidad de articular todas las producciones: desde la de un bife a la plancha y la del gas natural licuado proveniente de Trinidad y Tobago que un buque regasificador vuelve a transformar en gaseoso para cocinarlo, hasta por supuesto la producción de cualquier poema, inclusive aquel cuyo tema fuera ¡el amor! Porque, ni hablar del poema, pero hasta ese amor necesita de, no sé, habría que consultar, alrededor de 1000 calorías diarias, o 1400, 100 o 50 tal vez si se tratara de un sentimiento místico, para producirse.

HP: En relación a esto, se ha destacado la zona de *Poesía civil* dedicada a “Los artesanos” como un principio de construcción artística vinculado a lo popular, pero también cierto tratamiento verbal ligado a lo artesanal. Se diría que lo artesanal recupera un sentido comunitario, localizado en tanto deja ver esas marcas de estilo que la producción industrial borra, como plantean algunos poemas de “La vianda bajo la lupa”.

SR: A ver, ahí hay un tema fundamental, tan fundamental como difícil: cómo pensar el hacer de la literatura; o sea, desde qué paradigma productivo pensarlo si fuera posible esa adscripción.

Fijate que el propio Lukács, en la *Estética*, establece una vinculación histórica, decisiva y general, muuuy general, del arte con el paradigma artesanal, pero... Pero pensado como analogía del trabajo, trabajo entre comillas de la poesía, implica ya muchísimos riesgos, en principio el del anacronismo, porque una cosa es un modo de producción artesanal, de producción de un poema pero también del pan y de una casa (por ejemplo en la época del *dolce stil*), y otra, definitivamente otra, una producción artesanal en el marco del capitalismo. En el mundo moderno o más que moderno, la adopción del modelo artesanal, de las concepciones del trabajo artesanal en el ámbito de la literatura (el orfebre que pule, talla, engasta, etc.), coincide con la creciente autonomía y con la regulación decisiva del mercado, y suele funcionar como nueva marca de la insigne singularidad artística, de esa singularidad irreductible al ¡ajjj, fuera! dominio perverso del capitalismo y la burguesía. Por lo tanto es probable que esa figura del escritor artesano haya sido en definitiva una forma apenas más sofisticada que la del inspirado o el bohemio, en cuya base conceptual la labor de la escritura es negada; o sea, el artesano sería aquel que, si bien acepta el carácter laboral de su ocupación, asume para la misma un modelo tocado por el aura del pasado, por la dignidad de lo que desaparece... Por otro lado y el mismo, hay entre los poemas del diccionario que te di uno que hace referencia, es más, hace una suerte de reenvío académico, hacia un trabajo de Zabel y Zeitlin, uno de varios en los que se intenta pensar la historia económica sin enfatizar como determinante la cuestión del progreso tecnológico, reponiendo la posibilidad de relevar con mayor atención las alternativas dentro de un modo de producción privilegiado. De ahí, me interesa la posibilidad de concebir el relato económico al margen de una linealidad meramente positivista, imperativa.

HP: Es interesante que el poema que antecede inmediatamente a “Los artesanos” sea “Lecciones de estética”. En la evaluación de un concierto de música clásica también están aquellos que “jamás juzgan el concierto, aunque hayan cabeceado, / como si fuese una cuestión que sólo incumbe al oído”. En este poema está la idea de estética o de belleza que aparece en “Pintores dominicales en Puerto Pijo”, pero en negativo; quiero decir, acá hay una reformulación de esa idea que “es inalterable y ajena”, ¿no?

SR: Sí, pero esa reformulación que ves está dada por un cambio de posición, por un cambio de perspectiva: en “Pintores dominicales” hay una cuestión en torno a la definición ideológica de la, con mayúsculas, belleza; en “Lecciones de estética” está presente de modo más decidido eso que hoy se denominaría “el consumo”. O sea, en este último caso la cuestión tiene que ver con las formas de uso del arte. Ahí me interesaba destacar la figura de ese que, cuando va al concierto (o, digamos, a la presentación de cualquier libro de poemas), tiene entre sus motivaciones también o principalmente la de tomarse una copita de vino, o la de pasar un rato en un ambiente con calefacción mientras afuera llueve o, para no hacerlo muy dramático, llovizna. En ese caso el concierto, o la lectura de los hermosísimos versos, no será juzgada en sí misma. Por otro lado, ese sería también quien podría usar cualquier obra del pintor dominical (en el inverosímil caso de que cayera en sus manos), para tapar un agujero de la pared: esa belleza inalterable y ajena, dejaría en ese instante de serlo. Como si el *Fedón* de Platón fuera convocado para mantener el equilibrio de una mesa falta de balance... Sí, ¡ahí contra el suelo por insistirnos tanto en el carácter alado de la verdad! ¿Ves? Es probable que esa fuera la pesadilla de cualquier humanista: ¡miren el sitio que ocupa el legado grecolatino en este horrible mundo vulgar! Y en ambos poemas, sin duda también en la serie “Los artesanos” que mencionaste, está implícita la pregunta por la categoría de clase, una categoría poco frecuente en la tradición humanista, siempre con el hombre del gran Leonardo en el centro de la razón áurea. En fin, la pregunta por el uso, tras décadas de poner el valor en la inutilidad, en la gratuidad, en el puro gasto y bla bla bla del arte, me parece necesaria.

HP: En ese planteo hay varias cuestiones, entre ellas la de la experiencia. El uso de algún modo también es local, en el sentido de que constituye una práctica determinada, ¿no?. (bueno, y de ahí la cuestión de la geopolítica literaria de la que hablaste anteriormente, claro). ¿Habría que hablar de usos (en plural)?, lo digo pensando en esa pregunta implícita a la que te referís que aparece en *Poesía civil*, pero también tengo presente tu participación en *Monstruos*. A propósito, ¿qué fue de ese trabajo?

SR: Ese poema ahora me da vergüenza, no lo puedo volver ni siquiera a mirar, me parece algo indefinido, indefinido ideológica además de literariamente; en fin, me hace doler el estómago. Es un poema que formaba parte de unas églogas que venía escribiendo desde, no sé, más o menos 1995, poemas que intenté seguir escribiendo tras la publicación de *Poesía civil* aunque

sin mucha convicción, o con dificultades cuyos núcleos de irresolución no supe distinguir con precisión, por lo menos hasta ahora. El proyecto consistía en retomar el género “égloga” ya no desde el monte, las cabras y el Mediterráneo, sino desde el patio de una casa en Bahía Blanca, con una pileta para juntar agua de lluvia y en la que te podías bañar. También había un perro que se llamaba Batuco. Para mí era la posibilidad de reponer la voz de un sujeto (o de varios) desde una primera persona en toda su expansión, particularmente con respecto al mundo amoroso, que de todos modos puede llegar a incluir casi todo, ¿no es cierto? Porque, qué sé yo, si damos por sentado que ese patio fuera la escena, el espacio privilegiado de un asunto amoroso, donde podía darse la conversación, el beso, el galanteo o mejor dicho la histeria, etc., la actualización de género en la que yo pensaba incluía arreglar el cuerito de la canilla de esa pileta, cortar la gramilla, juntar las hojas de la higuera en otoño, darle de comer al perro, bañarlo cada tanto y demás, o sea, tareas que ofrecían un primer nivel de superación del plano meramente afectivo, en el caso inverosímil de que pudiera existir tal cosa por sí misma. Me fui un poco de tema y quisiera retomar. Había en las églogas una posibilidad de amplitud de la primera persona que me atraía y me sigue atrayendo. Aunque tal vez ya no desde la comodidad de pensar en dos ficciones simultáneas, en dos órdenes discursivos, uno desde una posición de ciudadano, otro desde una posición de —a ver— novio o, ¡oh! enamorado... Claro, así podía llegar a estar tranquilo, pero de verdad me apela el problema de afrontar un discurso de lo más o menos personal, y particularmente de lo más o menos amoroso que no suponga ni la distracción ni la atenuación de una conciencia histórica. Digamos, interrogar las relaciones entre la historia como un relato colectivo y la narración de ciertas peripecias supuestamente más íntimas, relaciones que *a priori* suponen una tensión, una no coincidencia, una no correspondencia... Bueno, por lo menos desde el recuerdo de esos versos de Pasolini que dicen “entre el cuerpo y la historia, hay esta / musicalidad que desentona”. Sí, son del poema “La glicina”, de *La religión de mi tiempo*. Aunque además habría que abordar el problema de... Vos señalabas antes “el despojamiento subjetivo”. Bien, yo creo que ese efecto de “despojamiento” puede responder en buena medida a un horizonte marcado por un concepto histórico y estricto de lírica, presente todavía socialmente, inclusive en la mayoría de los diccionarios. Pará que voy a buscar uno... Sí, fijate en el de la Real Academia: “8 f. Género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos”. Bueno, cuánto hay ahí por considerar, ¿no es cierto? Cuánto individualismo decimonónico persiste en esa definición, que hace de la poesía un ámbito exclusivo de lo privado, qué problema “expresar”, pero además, ¿no habría que recriminarle, no sólo al redactor de esa entrada sino a buena parte de la poesía, hacer de los hombres una serie de corazones en conflicto? Porque los hombres no somos simplemente corazones, también tenemos estómago, pies (inclusive con callos a veces), pulmones, neuronas, glándulas mamarias y genitales, etc. Otra vez me fui. Sí, en definitiva considero que en un sentido cualquier poema, del tipo que fuere, ya es un testimonio excesivo de subjetividad; pero mejor la seguimos otro día, dale.

HP: En una entrevista hablaste de tu poesía como “poesía de tesis”. ¿Podrías retomar y desarrollar ese concepto? ¿Cómo pensás esa noción en el proceso de escritura? ¿Trabajás a partir de una imagen, una idea, una lectura?

SR: Sí, está bien. En *Poesía civil* hay una sección que entre otros títulos lleva el de “Tendenzpoesie”: está bastante en chiste y no tanto. La categoría refiere a una tradición de poesía política, a su núcleo mayor de discusión: la poesía o la literatura en general como medio de propaganda, la cosa partisana, del partidario del partido pero también más generosamente del que toma parte, del que participa porque toma posición. Ahí hay entonces un sentido de “poesía de tesis”, y simultáneamente, si se quiere, una toma de posición con respecto a esa tendencia, porque el título encabeza no sólo una serie de poemas acerca de Sarmiento, asunto que podría calificarse partisanamente de diletante (al menos de anacrónico), sino además una serie que no impugna ni clausura la potencia de su obra... Poesía de tesis es una poesía capaz de plantear proposiciones acerca de este o aquel tema, razones y razonamientos, a ver, argumentos, y no sólo imágenes, metáforas y ritmos de encanto que puedan actuar, claro, como un argumento eficaz. Por eso en mi caso el proceso de trabajo suele implicar una suerte de investigación, búsqueda de datos, lecturas de diferentes materiales, recorridos seudo-arqueológicos, etc. Si bien el orden de las motivaciones puede ser y de hecho es variado, creo poder sintetizar el sentido del método: se trata de ubicar una determinada palabra, un determinado objeto, espacio, persona, situación, acción en un orbe mayor, social, cultural, político, económico. En eso consiste escribir para mí, por lo menos en el último tiempo; un modo de estudiar, un modo de aprender, un modo, básicamente, de conectar, de

pensar y extremar articulaciones. Un caso: un día equis me llama la atención una bolsa de cemento portland Loma Negra de 50 kilos. Digamos que quiero entender lo que ahí está escrito: porque el cemento se vende en un paquete que lleva impreso un texto sobre ese mismo cemento, y ese texto exige cierta competencia: “CNP 40”, por ejemplo, dice ahí, además de señalar el lugar dónde fue elaborado, además de utilizar el término “clinker”, etc. Sí, el poema suele comenzar a la par de un interrogante que luego se multiplica: primero quiero saber qué dice esa bolsa y al rato cómo se elabora el cemento, cuándo fue creada Loma Negra, por qué María Sara Amalia Lacroze de los Reyes Oribe la vendió o por qué no inaugura de una vez su museo multimillonario en Puerto Madero; cosas por el estilo. En cierto modo sospecho, tal vez paranoicamente, de que ahí, en esa bolsa de 50 kilos que estoy viendo en tal momento y tal día, puede estar presente todo el proceso de la economía mundial o, bueno, al menos una parte importante de la historia industrial argentina, y que yo no me doy cuenta por cómodo, por enajenado, por autista, bla bla bla... Bueno, trato de empezar a escribir una vez que advierto una posibilidad de indagación del tema o del asunto que me parece pertinente, pero no siempre esa pertinencia se advierte en la previa a la escritura, sino en la práctica misma, que puede admitir varios inicios fallidos, o una serie interminable. Por supuesto, no siempre se parte de un impacto visual; para nada. Puede ser un dato que proviene de alguna lectura; incluso la lectura de los periódicos me resulta de mucha utilidad. Ah, voy armando cajas, muchas cajas, con recortes de noticias. En general leo los periódicos con lápiz o lapicera, subrayo, saco flechas; con los libros igual. Hace unos meses leí en una de las tantas notas que se escribieron durante el conflicto entre la Sociedad Rural y el gobierno argentino a un economista que hacía una mención al INVAP, una empresa estatal rionegrina que se dedica a producir tecnología de avanzada; listo, eso fue como cuando me concentré en la bolsa proveniente de Olavarría. A ver, si aprovecho esta respuesta para plantear aunque muy groseramente un principio de método, es sin duda porque el método ya es el tema. Quiero decir: basta por favor de esa cosa misteriosa, sublime, irreplicable, incomunicable, inefable y todo lo demás con respecto al poema y sobre todo a una Poesía que nunca ha de revelar su secreto salvo a los dos iniciados como corresponde bien sufridos y autoexiliados del mundo. El método de trabajo ya contiene la poética, la tendencia. Por eso quisiera ratificar que las operaciones y categorías con las que se organiza el procedimiento compositivo nunca son meramente conceptuales. Hay que evitar describir a grandes o detallados rasgos el proceso de escritura como si se tratara de una actividad que tiene lugar en una suerte de cámara aséptica, o siquiera sólo mental. El método de escritura incluye el tamaño y las irregularidades de la mesa sobre la que se trabaja, sistemas de disposición de útiles (desde los lápices, gomas de borrar, sacapuntas hasta la CPU con USB y el pendrive de 1 giga), modalidades de limpieza, tipo de asiento sobre el que se suele apoyar el culo en estado de gracia, consideraciones acerca de la dieta alimenticia (a veces conviene sopa, a veces tallarines, a veces carne), modos del descanso y el sueño, conveniencia o no de fumar, medios para aprovechar para la propia producción la intensidad de trabajo puesta en las labores regularmente asalariadas, formas del noviazgo (con convivencia, sin ella, parte sí, parte no), formas de la relación filial, fraternal, paternal y demás, maneras en que se logra atemperar la ansiedad en períodos de falta de productividad, ya sea saliendo a correr, a andar en bicicleta, a caminar hasta al cementerio... Son todos problemas que tienen que ver con el método.

HP: “Materia de disputa la poesía, delicadísima cuestión”, reza el primer verso de “Poética y revolución industrial”: ¿cómo pensás esa disputa en el mapa de la poesía actual? ¿Con qué otras escrituras, otras poéticas, confronta tu propia concepción de la poesía?

SR: Ese poema está lleno de referencias al prefacio de *Baladas líricas*. El primer verso remite en realidad a la advertencia breve que se publica en 1798: “Poetry, a word of very disputed meaning”. Pero la idea se retoma en el prólogo largo de 1800, también al inicio: Wordsworth comenta ahí a sus lectores que es muy probable que no entiendan por qué él se permite denominar “poesía” a las composiciones que vienen a continuación. Es decir, aparece la conciencia acerca del valor histórico de lo que se entiende o no por poesía, y de hecho un tanteo de sociología literaria que parte del gusto del público para terminar en la necesidad de estudiar los vaivenes sociales a la par de los literarios. En fin, el sentido de lo que se entiende por poesía siempre está en disputa, una disputa extremadamente pequeña, sin duda, pero que por supuesto concentra o puede concentrar otras que tienen otra escala. Las poéticas no articulan modos de pensar la literatura; articulan modos de concebir el mundo, de pensar la historia nacional, de poner en perspectiva el presente y hasta, tal vez, de indagarlo. Por otro lado, ya sabemos que cuando un sentido se naturaliza, es porque ha sido hegemónico. Hoy es todavía difícil comprender que la poesía pueda no estar asociada a un registro lingüístico

homogéneo y acotado, a una serie de motivos más o menos trascendentes, a cierto tono más o menos sublime... En un punto se podría plantear: bueno, pero ¿qué problema hay? ¿A quién le hace daño repetir, por ejemplo, “Sólo Helena y la sombría / llamarada del sexo”? ¿Acaso no son dos buenos hemistiquios, no hay una disposición acentual que connota oficio, la marca de un oxímoron que señala la pertenencia a la tradición grecolatina, etc.? El tema es que cada uno de esos valores, hoy –probablemente no en el siglo XVI–, estructura una posición sobre el mundo bastante inoperante... ¿No se podría preguntar qué posición con respecto al peronismo emerge de esos versos? Está bien; por ahí es una pregunta impertinente.

HP: ¿Qué poetas señalarías como fundamentales en tu biblioteca? No sé si es ésta la pregunta, quiero decir, ¿cuáles son los poetas que lees, o que más te interesan?

SR: La biblioteca es un espacio físico concreto, que remite por supuesto a otras bibliotecas, como la Rivadavia que está a unos cien metros de la estatua de Rivadavia en el centro de Bahía Blanca, o la Marasso en el departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur y a la que se baja por una escalerita. En esta biblioteca en la que estoy ahora hay zonas que en alguna época fueron muy visitadas, por ejemplo la grecolatina, y a la que desde hace unos años me acerco muy de vez en cuando, para hacer una consulta, ir a buscar un verso del que me acuerdo más o menos, no sé. Pero el relato de las aproximaciones y alejamientos de los distintos estantes sería largo, sobre todo aburrido. Yo diría además que la noción de biblioteca suele implicar una suerte de reducción del orbe lingüístico con el que se puede trabajar: digamos que ese concepto no necesariamente incorpora el de archivo, por mencionar otro espacio que puede ser fundamental. Pienso ahora en esa recomendación de Bourdieu acerca de la conveniencia de ofrecer a las palabras de un obrero metalúrgico la recepción que suele reservarse, según ciertas tradiciones de lectura, a la poesía o la filosofía. Por otro lado, a ver... todavía sin argumentos más consolidados, me niego a pensar el análisis o la indagación de la poesía sólo a partir de la poesía; entiendo que los versos se conectan con muchas otras formas verbales, no necesariamente versificadas. Hay zonas de mi biblioteca que se han ido ampliando a través de los años, como las que convocan los libros de Alberdi, de Sarmiento, de Lugones, de Martínez Estrada, y la poesía no es en absoluto el núcleo definitivo de esa serie. Hechas estas salvedades, hay un concepto, al menos un movimiento conceptual en un ensayo de Francisco Urondo titulado *Veinte años de poesía argentina*, de 1968, que me parece muy apropiado. Ahí Urondo, que afirma advertir en la poesía de su época una “integración entre posiciones estéticas e ideológicas”, y que por tanto podría haber denostado o liquidado los postulados de la poesía anterior, sin embargo señala que ese legado debe ser incorporado... Esperá que voy a buscar la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto, que ahí lo cita... Sí, acá está: “para estar en condiciones de seguir adelante, de obtener conciencia sobre nuestro proceso artístico y sobre el ejercicio poético que nos atañe”. La idea básica es la de que en definitiva un poema es un producto social, es decir, que un poema, es más, que una plataforma poética, es el destilado de décadas y décadas de trabajo, incluso y particularmente, del trabajo fallido. Yo creo de verdad que es así, que es eficaz concebirlo así, aunque me permita poner reparos a la idea de una progresión lineal de ese instrumental, porque justamente la vida social es plena en interrupciones y desvíos, al menos en primera instancia. Bueno, sin ir más lejos la de la última dictadura argentina que puso fin a la vida de Urondo, y que no sólo quebró o interrumpió una formación política, sino también sin duda una formación poética, que no es sino una formación de conciencia. Pero en definitiva cuando mañana o pasado trate de escribir un verso más o menos, ahí van a estar, entre otras tantas experiencias y sólo para nombrar las más próximas, las conversaciones cotidianas con mis compañeros de trabajo en el Museo del Puerto, las derivas de las clases en la universidad, el entusiasmo y la amistad de un editor que se llama Gustavo López, las caminatas con Daniel García Helder, las conversaciones con Alejandro Rubio, con Damián Selci o Violeta Kesselman, las consignas sobre la lengua de Martín Gambarotta, las lecturas de la historia argentina que suele hacer Martín Rodríguez en su blog, etc.

HP: Actualmente estás trabajando en un nuevo libro, *Para un diccionario crítico de la lengua*, ¿En qué instancia estás de ese proceso?

SR: Uy... falta mucho, mucho.

PARA UN DICCIONARIO CRÍTICO DE LA LENGUA
Sergio Raimondi

CLINKER

Tal como corresponde la nodriza es un contorno oscuro más oscuro aún frente al firmamento destinado a exhibir la sensibilidad exquisita en el empleo de los pigmentos pero no fue ese el problema ante "Juliet and her nurse" obra en la que el romántico J. M. William Turner presenta en una terraza en el margen derecho e inferior del lienzo a la amante gentil que apoya, tal como indican los versos, su mejilla en su mano. Se señaló en cambio la incorrección de trasladar la escena de la consabida Verona a Venecia tal vez sin entender que la verdad ofrecida por el gran arte está más allá de las contingencias de tiempo y espacio. Antes de embolsar los cincuenta kilos de cemento portland el polvo en el que se ha convertido la piedra caliza triturada arriba al silo de homogeneización conformado por un cilindro extenso e inclinado de acero girando sin cesar sobre rodillos con temperaturas extremas en aumento de forma gradual para así calcinar en forma pareja la harina desde el hueco de entrada al hueco de salida por donde sale ya convertida en el clinker luego almacenado tras ser enfriado en parrillas. No obstante el proceso laboral se inicia antes en el yacimiento donde las sombras del técnico y los operarios crean frentes en la cantera mediante explosiones más o menos controladas que se remontan a los orígenes de la empresa Loma Negra fundada en la ciudad de Olavarría por don Alfredo Fortabat y cuyo patrimonio fue triplicado por su heredera universal actual poseedora de la obra mencionada al inicio del poema en años de desgravaciones impositivas y aumento del dólar. Esta perspicacia hacia los accidentes se podría recomendar a los especialistas que todavía hoy debaten la significación de los cohetes anacrónicos situados en la bóveda, signo avieso en definitiva, de superar el silencio forzoso de la pintura.

COLUMBALIVIA

No habría gran diferencia entre alimentar en las plazas a las ratas o a las palomas. La preferencia por las últimas no radica en las bondades del ave, que no existen, sino en dos largas tradiciones culturales: por un lado la diosa griega y afrodisíaca por otro la institución de la iglesia católica aunque un corte neto entre una y otra es imposible como lo demuestra el hecho de que se conciba ese arrullo incesante caliente y aún más molesto de la pareja como la realización suprema del amor: no hay allí, es evidente, sólo el distinguo de un estado de grave fervor y urgencia también la sanción favorable al carácter monogámico y altamente reproductivo de la especie. Por tanto no es sin duda el mismo Espíritu Santo quien se acerca cansino ante la mano plena, extendida:

es una peste, capaz de anidar en aleros, taponar con facilidad conductos y drenajes deteriorar, con la acidez fermentada de su excremento, sea metal sea mármol, y hospedar, entre sus plumas rígidas, a ectoparásitos tales como la garrapata, la chinche y, en las esporas del guano, la *Triatoma infestans*, nominada vinchuca. Pero la salud de una muy vaga población es siempre menos urgente que la salud de los procesos eficientes de producción de ahí que los programas para reducirla surgieran como contraofensiva privada ante mermas reiteradas en las ganancias: la empresa de manejo integrado de plagas que controla los galpones de descarga, secado, selección y traslado de cereales en Cargill, por ejemplo, no ve al símbolo puro e inmaculado de la Paz cuando ve el planeo divino por el cielo de las chapas; ve una amenaza a eliminar con bloqueos, púas metálicas, redes, descargas eléctricas. Es un tema de cuidado, ya que nunca faltan los idealistas de una asociación colombófila dispuestos a merodear tras las alambradas. En los mejores casos, se cuenta que jaulas repletas son trasladadas por un camión allá lejos donde el intermediario inevitable las vende como carne apreciada y barata.

DAMOUR

A los amigos lobbyists del ministro de economía se los designaba personeros también desde el afán de hallar la palabra que rimara con el movimiento en nombre del cual los irían, en breve, a reventar. Entonces estaban todavía a unos veinte kilómetros de la capital, contemplando con actitud romántica desde la costa pétrea, entre cítricos y cabras a tono, no el río sin orilla a la vista sino las rutas, fenicias. Un instante de éxtasis épico y exacto que la rutina disciplinar favorecía entre los ejercicios doctrinarios y físicos, carga, descarga de las UZI, lanzamientos del lanzacohetes erre pe ge siete contra la chatarra literal y metafórica. La instrucción era en el inglés mundial, pero en la iglesia de los fieles maronitas, no exactamente una iglesia, sino lo que fuera una, cantaban, guiados por los acordes de una guitarra, "años de lanza y romance" bajo un cielo bellissimo aún no surcado por los aviones de la fuerza israelí.

EUCALIPTO

El panorama era por cierto preocupante: el agua colonial de la zona cordillerana generaba incrustaciones en las calderas hasta de más de una pulgada de espesor las cajas de fuego se tapaban sin cesar el poder calorífico del combustible se perdía se perdía el excedente en libras el carbón gravoso se consumía más de lo debido



y cuando un tubo atascado al fin reventaba en algún paraje alejado de cualquier estación la locomotora debía permanecer detenida distraída de su arquetipo potente y rendidor por lo que el Directorio reunido en Londres recibió el informe de la solución definitiva con un entusiasmo no exento de curiosidad dado el carácter excéntrico del remedio: unas hojas del árbol de la familia mirtácea. La reparación no se había hallado sin duda en la página tal de los manuales de manejo y mecánica ferroviaria sino probablemente en la operación analógica de un foguista dedicado o de algún maquinista libertario capaz de asociar dos sistemas respiratorios tras reparar en el olor de la olla hirviendo a los pies de la cama de quien tose, menos.

FRANCA (BALLENA)

Según investigación realizada en Fiscalía: una vez igualado el valor de carga en la estructura soporte con la del colapso se habría provocado la fractura de las soldaduras de unión entre los perfiles que conformaban el aro inferior del silo a punto de ser terminado para pasar a albergar la alúmina con la secuela del vencimiento, desprendimiento y desplome al vacío del andamio colgante desde el que los contratados intentaban colocar las losetas correspondientes al techo cuyo peso se estima para c/u aprox. en cuatro toneladas i. e. un diez por ciento del peso neto que suelen alcanzar los cientos de cetáceos que por esas jornadas invernales arriban al golfo aledaño en búsqueda de aguas tranquilas a fin de llevar a cabo su reproducción. Es un acontecimiento planetario dada la año a año superior conciencia ecológica más aún si se considera la amenaza larga sobre la especie. Son características sus callosidades ubicadas sobre ojos, superficie dorsal del rostro, mandíbula y labio inferior, poblaciones de pequeños crustáceos anfípodos o ciámidos intercalados a veces con cirripedios: funcionan como marcas particulares que permiten la identificación de cada animal. Su docilidad y la extremada lentitud de sus movimientos así como la capacidad de rendir cuarenta barriles de aceite fueron sin lugar a dudas las dos razones que, combinadas, la hicieron objeto privilegiado de los arpones balleneros durante el siglo diecinueve, de donde su nombre en inglés: *Right Whale*, o sea, ballena indicada, correcta para la caza matiz debilitado en la versión española *franca*, más amable.

H

No esa mudez implícita en la que se regodea el español al margen de una u otra aspiración sin reconocer en el rojo de la parte de la driza en el blanco hacia el lado del flameo el signo mundial a decodificar: "Tengo práctico a bordo". Se esté en un muelle de Quequén o Hamburgo la tela bicolor señala de inmediato al entendido que el idóneo ha escalado la peligrosa escalerilla con su handy abierto en el canal 16 y ya mismo cambia saludos con el capitán –nada importa que su lengua natal sea el ruso, el holandés,

o el nigeriano— en un inglés técnico y básico dispuesto a guiarlo sin cuarterones a la vista por la zona de acceso ignorada por el timonel. Apostado sobre el puente de variación, bancos, canales y horarios de la marea local activos en su memoria entrenada, no le impiden observar la disposición de la tripulación sobre la cubierta del remolcador de turno, lista para recibir cabos mientras apenas más allá del área restringida los visitantes, al confundir banderas con adornos, hacen de un sistema confiable de comunicación un engalanamiento inútil, vanidoso, espectacular.

MALACATE

Para ser una frase medianamente digna esta que dice “símbolo de esfuerzo y tesón de los primeros colonos” habría que justificar por qué una construcción destinada a moler granos concretos de trigo y maíz ha devenido una figura retórica incapaz de moler nada sino el sentido propio de quienes se acercan una y otra vez a contemplar entre espinillos, grandes cactus, algún ceibo y un ombú los veinticinco metros de circunferencia de los cimientos hechos con piedra mora de casi un metro de espesor sobre los que, en forma cónica, se levanta alta la pared con ladrillos hasta donde, en una cúpula de zinc giratoria, cuatro aspas extensísimas con velámenes de lona fina no giran ahora, ni giraron tampoco allá hacia mil ocho ochenta y ocho (fecha visible sobre una de las puertas) ni, salvo catástrofe climática universal, van a girar jamás, dado que el problema de este imponente molino erigido por el suizo Juan Forclaz no es su estricto estilo holandés sino la desgracia de estar emplazado en Colón, Entre Ríos, donde los usuales vientos fuertes de los Países Bajos son tan comunes como allá lo es la palabra “malacate” por lo que Forclaz, tras esperar noche y día el soplo e inclusive haber oído cómo las enormes aspas rotaban primero lentas, luego ágiles en el sueño más equívoco, debió tomar nota de la no tan sublime costumbre local y utilizar la fuerza de unas mulas más o menos brutas.

OBRA (LITERARIA)

Denominación habitual de un producto terminado mediante la cual se borran o distraen en forma paradójica los vestigios de su misma producción. La historia del término está por lo tanto vinculada al hacer mismo de las tareas anteayer artesanales de donde por relación analógica se habría derivado a las confecciones del orden menos tangible del arte si bien aún en la actualidad y con una comprensión diferente del mundo laboral esa acepción primera no ha perdido prestigio tal como se hace evidente ante el cartel de cualquier edificio en construcción. Por más literatos excelsos que haya en la comuna dedicados a pulir, purificar y etcétera a la lengua más tarde o más temprano se la apropian aquellos que pueden levantar de hecho la pared de una casa y para quienes el vocablo supone indefectiblemente pagas - andamios - herramientas - arena - cal. En el dominio de las ideas literarias por el contrario



se pone en marcha en el momento exacto del final y es concebida según los términos de una unidad surgida como tal, pre-existente a su conformación, dotada de aquellos mismos atributos metafísicos característicos de un pensamiento desvergonzado capaz de nominar sin pudor todo lo que no existe. En este nivel, las posibilidades de tener en cuenta las idas y vueltas que haya supuesto la confección al punto de haberse incluso aproximado al fracaso, de recrear la angustia de los días semanas meses en los que una frase se resistió en imposibilidad, de pretender que haya aún alternativas para este o aquel aspecto o que aquel o este aspecto tal vez fueran insuficientes, de imaginar que una sopa se pasó de cocción por la distracción de insistir en una imagen aún no apropiada, o ese insomnio debido a cualquier motivación ajena (?) que devino sorpresivamente preciso para la tarea, son nulas. En este dominio “obra” sólo adquiere su estatuto a partir de la violencia del corte con lo contingente y fisiológico para, tras desprenderse, devenir signo sublime de la falta de pertenencia a la realidad.

OXICORTE

En el movimiento regular de la producción de sus sueños más tarde o temprano, la patronal se duerme: es una ley. Eso sabían o, mejor, aprendieron los jóvenes que llegaban al taller y, tras fichar, vestirse y calzarse —cuando había— los cascos amarillos se negaron a ver en los huevos secos de sus compañeros más experimentados, en el ojo tuerto del engrasador o en el rictus que atravesaba al calderero envuelto en cuero para cuidarse de las chispas allá abajo con cincuenta grados de calor cada vez que salía a cagar, los ritmos fértiles, sabios, inexpugnables de la naturaleza. Hasta entonces no había habido sino unos metros de cable enroscados al cuerpo para vender fuera el cobre por kilo, pero poco a poco las charlas mutaron en una organización. Sólo faltaba algún accidente que ofreciera en su tensión liminar la necesidad de pensar en su carácter accidental nulo. Con cada barco se iban uno o dos. Esa era la cuota. Primero fue lo del muchacho de la grúa, desde la cabina la cabeza contra el hormigón; como si no fuera suficiente, dos meses después el encendido Alessio abajo en la bodega tras accionar apenas el soplete cortador sobre un fondo doble en acetileno. Se lo llevaron en una tabla de albañil. Al fin vino la toma del astillero, con jornadas dedicadas a planear el Cuerpo de Delegados de Seguridad e Higiene y sobre todo a llegar como duques, preparar con paciencia el mate, usar las chapas para reparar el asado del viento y jugar al truco o a la taba. Eran todavía días muy lindos en el Tigre. Ah, dormirse una siesta con el rumor del Luján... Lo que no sabían o, mejor, no habían alcanzado a aprender a tener en cuenta en la evaluación de actos y consecuencias, era que más tarde o más temprano la patronal se despierta.

SCHLIEMANN, HEINRICH

Ignaro de esa sensibilidad estética distinguida que faculta a disfrutar de los versos al margen de cualquier tipo de preocupación mundana, usó y abusó del pragmatismo ya comprobado

en su contabilidad para la compañía naviera o en sus decisiones cuando el negocio del oro para leer en Homero lo hay que leer cada vez: el testimonio más exacto de la vida material, si bien antes de avanzar en la argumentación cabe destacar que la vida concreta a emerger de las excavaciones apresuradas y más falibles en un punto no podía ser sino, exactamente, la de su propia época: positivista e imperial. Los ochenta turcos contratados avanzaban con cada golpe de pico y pala hacia una era remotísima de la que apenas si habían salido mientras él con la teoría de un hacer incesante demolía la escolástica tradición aristotélica en la correspondencia ajustada de una verdad con otra. Poesía e historia: un magma igual. Endilgarle que no coligiera en las tres vueltas ligeras en torno de las murallas una licencia exigida por la dinámica del metro, un signo esotérico dedicado a fomentar la soberbia de la secta infaltable de iniciados o, bueno, una hipérbole entre tantas destinada a cautivar a oyentes muertos, actuales y de los siglos por venir es no sólo injusto e improbable; es fetichista. Que la palabra soporte lo literal.

TRAMAYO

Anteayer otro se habrá apostado aquí mismo en los preliminares positivos de un atardecer cuando los cajones que pasan de las lanchas al muelle y son apilados uno otro otro no eran aún de plástico sino de una madera en la que se leía, con paciencia, COOPERATIVA y con el gesto propio del que no sube ni baja esos cajones sino alguna idea menos pesada que en el mejor de los casos pueda incluirlos habrá cavilado sobre los pocos y contados días que le quedarían a esta forma antigua de pesca dada la dinámica del –para abreviar– mundo. No es riguroso afirmar que cien o setenta años después la escena es la misma: estos hombres por ejemplo ya no poseen ciegamente esa fe en el Patrono dispuesto a velar a toda hora por la suerte de la tripulación (cocinero incluido) y allá al fondo donde fue solo ambiguo cangrejal ahora ya no hay polisemia sino neto hormigón destinado a soportar las torres de enfriamiento y el excelso galpón de Profertil que escamotea a la vista la acumulación de la úrea granulada. Pero conviene esforzarse para entender igual sin relegar diferencias la práctica más secular en su persistencia en apariencias anacrónicas y admitir de una vez (cfr. Ch. Sabel y J. Zeitlin “Historical alternatives to mass production”, *Past and present*, n° 108, agosto de 1985, 133-176) la impropiedad de hacer de la lógica inmanente de los cambios tecnológicos la causa fundante y única de las formas de la sociedad industrial frente a la cual habría que optar: o aceptación o nada. Porque si bien no es mucho el camarón que el timonel distrae de la pila, entre los dedos...



VINDICACION

El uso que de este vocablo culto (del lat. *vindicare*, propte. 'reivindicar') hizo en una nota de *La Protesta* T. Antilli en referencia al explosivo casero arrojado por el joven ucraniano al pie del asiento del milord que trasladaba al jefe de la policía y a su secretario con el fin de que los clavos y los recortes de hierro cortaran músculos, arterias, nervios y se hundieran desperdigados en la carne como el exacto souvenir de los sucesos del primero de mayo en Plaza Lorea, fue considerado por un juez pro quo una violación del artículo de la Constitución en torno a la libertad de prensa dado que esa es factible siempre y cuando "armonice con los propósitos del Estado y los ideales de la sociedad", según puede leerse en la sentencia que el propio Antilli en un nuevo artículo respondió al decir que decir Estado era un modo fino de decir el gobierno y la policía, i. e. que los ideales invocados no eran sino un único ideal explícitamente burgués, argumentos que le valieron de poco menos que nada ya que la Suprema Corte falló a favor y lo conminó a cumplir tres años en la entonces Prisión Nacional. El dictamen planteaba que era posible sin metáfora establecer que el propagandista ácrata había trocado "el puñal por la pluma" según una imagen menos feliz que con certeza equívoca, porque era y es aplicable sólo a la prosa que, aprobada, firmada y certificada, tiene el poder explícito de encerrar a los indeseables tras unas rejas nada figuradas con un figurado pan.



APOSTILLAS PARA UN DICCIONARIO POÉTICO

Ana Porrúa*

“dotada de aquellos mismos atributos metafísicos/ característicos de un pensamiento desvergonzado/ capaz de nominar sin pudor todo lo que no existe”
Sergio Raimondi, “OBRA (LITERARIA)”

1- Los poemas que se publican en este número de *Katatay* pertenecen a un libro en proceso de Sergio Raimondi, *Para un diccionario crítico de la lengua*. Más allá de la instancia de ejecución en que se encuentre, importa la idea misma de proceso que está implicada ya en el título, porque la preposición que lo abre “Denota el fin o término a que se encamina una acción” (RAE). No se trata, entonces, de postular un diccionario sino de *ir hacia* su construcción; pensar la escritura como una forma de acción. ¿Y cómo se construye esta acción? Es decir: ¿cómo define, cómo abre los campos o términos el diccionario propuesto? Aquí también hay un *ir hacia* que se ve claramente en los modos de la escritura ya que para llegar a las definiciones (presentes a veces como bloques o restos de discurso científico, tecnológico) se pasa por otros lugares.

2- “Tal como corresponde la nodriza es un contorno oscuro,/ más oscuro aún frente al firmamento destinado a exhibir/ la sensibilidad exquisita en el empleo de los pigmentos.” Así abre el poema “CLINKER”, lejos, aparentemente muy lejos de lo que se anuncia como entrada. Alguien habla allí de un cuadro de Turner, “Juliet and her nurse”, describe la escena y destaca aquello que no fue percibido por la crítica. Luego el pasaje, abrupto, de la pintura del romántico inglés al proceso de producción de cemento. Un movimiento *hacia* que carece en principio de motivación; sin embargo, más allá (o mejor, antes) de la explicación argumental que permite unir ambos términos (el cuadro y Loma Negra son propiedad de Amalia Fortabat) hay una especie de calco en la

representación: “donde las sombras del técnico y los operarios, crean frentes/ en la cantera mediante explosiones más o menos controladas”. El procedimiento es analógico antes que argumental; tiene algo de gesto compositivo, pero a la vez la base de la analogía es la figura que no se ve (en uno y otro contexto). Se ve Julieta, o Venecia en vez de Verona; se ven las explosiones que permiten extraer la materia prima de la cantera, parece decir la analogía. El poema comienza con una frase que da cuenta de esta ceguera (“Tal como corresponde”) y de su extensión en el tiempo, y a la vez la actualiza en el presente (entonces, el eco de una imagen tiene también incidencia en lo argumental). En cierto modo, “CLINKER” va del mundo del arte al del trabajo y sin embargo, el *hacia* se acorta porque lo que se detecta es la figura más invisible –la del trabajo en ambos casos– y por fuera de la analogía, la propiedad.

3- El *hacia*, en estos poemas de Raimondi no es un trayecto aleatorio, casual. El salto que quiebra el poema “CLINKER” en dos, literalmente, no habla de una relación forzada y ni siquiera apoya la cercanía del mundo del arte y el de la industria solamente en la cuestión de la propiedad, sino que marca más bien –como un mojón– la contradicción de no ver el mismo elemento (esa sombra) en ambos mundos, que de este modo, son uno solo. Como es uno solo el mundo del trabajo y el de la industria en “EUCALIPTO”: “La reparación no se había hallado sin duda/ en la página tal de los manuales de manejo/ y mecánica ferroviaria sino probablemente/ en la operación analógica de un foguista/ dedicado o de algún maquinista libertario/ capaz de asociar dos sistemas respiratorios/ tras reparar en el olor de la olla hirviendo/ a los pies de la cama de quien tose, menos.” La analogía es el resultado (o sería el resultado, como imagina el poema de Raimondi) de la experiencia (aquella que ya

* Ana Porrúa es doctora en Letras, docente de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) e investigadora de CONICET. Ha publicado artículos sobre poesía latinoamericana contemporánea en revistas especializadas y de divulgación. Compiló tres antologías de poesía latinoamericana: *Traficando palabras* (1989), *Alicia en el país de las pesadillas y otros poemas* (1992) y *Los poetas bajaron del Olimpo* (en prensa). Fue editora, junto a Alfonso Mallo y Fabiola Aldana, de *Bonus track* (1999), recopilación de artículos de las revistas *Paredón* y *Sirco*, cuyo consejo de dirección integró. En el año 2001 apareció su ensayo *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. En el año 2006 se publicó en Venezuela su antología de la poesía de Arturo Carrera, *Animaciones suspendidas*. Formó parte del consejo editor de *Punto de vista* y coordina la sección “Reseñas” del sitio virtual www.bazaramericano.com

Benjamin veía empobrecida). Como si el capital fuese el adelgazamiento de la experiencia y el mundo del trabajo su posible recuperación: uno ciego a las relaciones, el otro atento a ellas.

4- La experiencia es la dimensión que separa y une los mundos, es la dimensión necesaria de la lengua. Por eso, en "OBRA (LITERARIA)" se expone la analogía como oposición: "En el dominio de las ideas literarias por el contrario/ se pone en marcha en el momento exacto del final/ y es concebida según los términos de una unidad/ surgida como tal, pre-existente a su conformación". Lo que se ha perdido o nunca existió, en este caso, es la idea de proceso y materialidad asociada a obra en el campo de la construcción, de los "que pueden levantar de hecho la pared de una casa/ y para quienes el vocablo supone indefectiblemente/ pagas - andamios - herramientas - arena - cal." Entonces, el ejemplo de una lengua (de un término) sin experiencia, muerta, falsa. Una lengua que "ha devenido/ una figura retórica" como se dice de la frase "símbolo de esfuerzo y tesón de los primeros colonos", en relación al molino de Forclaz ("MALACATE").

5- Restituir los signos a su mundo, rearmar las redes de la experiencia. En "H": "los visitantes, al confundir banderas con adornos,/ hacen de un sistema confiable de comunicación/ un engalanamiento inútil, vanidoso, espectacular." No se trata de ser poético. En realidad, en la poesía de Raimondi, esta división entre lo que es poesía y lo que supuestamente no lo es, no existe.

6- Una de las ecuaciones posibles: Materialismo – positivismo. En "SCHLIEMANN, HEINRICH": "para leer en Homero lo que hay que leer cada vez:/ el testimonio más exacto de la vida material,/ si bien antes de avanzar en la argumentación/ cabe destacar que la vida concreta a emerger/ de las excavaciones apresuradas y más falibles/ en un punto no podía ser sino, exactamente,/ la de su propia época: positivista e imperial." En la literatura está lo material, en la lengua está lo material, pero su lectura no es ajena a las ideologías. Así, lo que no puede leer Schliemann en Homero

—los signos, las creencias, los usos— obedece a una concepción de la historia.¹

7- Restituir la red económica en la que están inscriptos los términos, la del mundo del trabajo y del capital pero haciendo hincapié en la experiencia concreta de ambos. El diccionario pone en escena (a veces en primer plano) esas redes pero no como dogma.² Una de las acciones sobre la lengua es desnaturalizar los sentidos. En "COLUMBA LIVIA": "Pero la salud de una muy vaga población/ es siempre menos urgente que la salud/ de los procesos eficientes de producción". La desmitificación no es poética, es política. Las palomas son como ratas, apestan. Eso en principio, y luego la necesidad de inscribir ese sentido en lo público, de hacer del paisaje, de la naturaleza, una parte de las condiciones materiales de existencia. Aunque no sea tan sencillo como suena.

8- Otra ecuación posible: Procesos histórico-económicos + persistencia de las prácticas. En "TRAMAYO" el que observa la escena de descarga de cajones en el muelle puede recuperar un momento artesanal de la pesca y revisar las diferencias (la escena se ha transformado), pero se niega a aceptar que los cambios tecnológicos sean la forma única y concluyente de la sociedad industrial. Otra vez el resto, lo que se ve en el gesto del timonel, "Porque si bien no es mucho el camarón/ que el timonel distrae de la pila, entre los dedos..." Como un punto subjetivo (que sobrepasa el paisaje) en el que existe aún una memoria de las prácticas o del trabajo.

9- "OBRA (LITERARIA)" como *ars poética*. La defensa del proceso por sobre el producto terminado y de la continuidad entre escritura (o arte) y "lo contingente" y "fisiológico". La unión de ambas cosas mantiene o mantendría la escritura para Raimondi, y es, además, el piso sobre el que se asienta su idea de diccionario. No se define de manera abstracta sino a partir de los procesos materiales; no se define de manera abstracta un malacate o una paloma sino a partir de una experiencia concreta, en el orden biográfico (que nunca está separado de la historia) o en el económico. Por ejemplo, no se puede hablar del "oxicorte" sin referir las luchas gremiales,

¹ Pas lee *Poesía civil* de Raimondi y habla del "intento de concebir la escritura como materialidad donde lo histórico puede auscultarse como proceso."

² Marcelo Díaz es el primero que pone en relación el carácter político y la sintaxis de la poesía de Raimondi, "por momentos enrevesada, capaz de articular interminables subordinadas, con el uso reiterado de encabalgamientos (...)". Esta sintaxis, dice, lejana a la consigna y la arenga en *Poesía civil* sería la forma, por momentos, de una poesía cuya condición política reside en el planteo de problemas, en la interrogación constante y no en la revelación "de una verdad".

las historias de vida alrededor del mundo del trabajo, las muertes, las relaciones entre patronal (que “se duerme”, pero también “se despierta”) y trabajadores.

10- Un diccionario de la lengua como proyecto. Como un *ir hacia*. Lejos de las abstracciones y en contra de los idealismos. Una lengua atravesada por la experiencia concreta, colectiva (y por la posibilidad y la necesidad de comunicar esa experiencia); una lengua situada. Se trata, además, de un diccionario *crítico*: revisar, restituir, leer a contrapelo, leer allí donde ha dejado de leerse, en algunos casos de manera deliberada.³ Así, “DAMOUR” no es la entrada para definir una ciudad en el Líbano (que fue campo de entrenamiento militar), sino un modo de llegar a una versión de la lucha armada en Argentina, la de aquellos a quienes se “designaba prisioneros también desde el afán/ de hallar la palabra que rimara con el movimiento/ en nombre del cual los irían, en breve, a reventar.” Y “MALACATE” es la entrada

que permite un relato de la inmigración como relato del error: un suizo que construye en Colón, Entre Ríos, un molino preparado para los vientos fuertes de los Países Bajos, que deberá convertirse al tiempo en malacate. La idea de diccionario funciona como concepción crítica de la lengua (en relación a lo material, a la experiencia y entonces a la memoria) y tal vez, como la trama del mundo que despliega la poesía de Sergio Raimondi, como modo de pensar la poesía en la elección de los términos y las formas de definir.

Bibliografía

DÍAZ Marcelo (2001). “El paladar de los comensales”. Sobre: Sergio Raimondi, *Poesía civil*, Bahía Blanca, Vox, 2001, sección “Reseñas” de www.bazaramericano.com.

PAS Hernán (2007). “Una materialidad de la exasperación. Acerca de *Poesía civil*, de Sergio Raimondi”, en *Orbis Tertius*, XII, Nro. 13, www.orbistertius.unlp.edu.ar



En este dossier sobre Sergio Raimondi se presenta una entrevista al autor de *Poesía civil*, que indaga sobre varios aspectos de su poesía, relacionados también con una reflexión sobre la relación entre poesía y política en el panorama poético del presente en Argentina. A su vez, a los poemas (de *Para un diccionario crítico de la lengua*, en elaboración) cedidos por el autor para esta publicación, se suma una lectura crítica por parte de Ana Porrúa en forma de “apostillas” o comentarios focalizados sobre los mismos: los poemas muestran el armado de un proyecto crítico sobre la lengua, que vuelve inconsistente la división entre poesía y mundo. Una lengua, a su vez, atravesada por la experiencia, es decir una lengua situada, que intenta restituir las marcas de esa localización para volverlas visibles, y poder entonces comunicarlas.

Palabras claves: Poesía Argentina - Lengua y Política - Raimondi.

This dossier on Sergio Raimondi presents an interview with the author of *Poesía civil* that explores several aspects of his poetry, in relation with a reflection on poetry and politics in the present argentinian poetical panorama. The poems (from *Para un diccionario crítico de la lengua*), given by the autor himself for this publication, are accompanied by Ana Porrúa’s critical reading in the form of annotations or comments: poems show the construction of a critical project on language, that weakens the division between poetry and world. A language crossed by experience, that is, a situated language trying to restore the marks of this localization in order to make them visible and, thus, communicate them.

Key Words: Argentine Poetry - Politics and Language - Raimondi.

³ Hernán Pas habla de cierto *élan* crítico del poeta que consiste en poner “en evidencia las formas históricas” de la conjunción entre mundos u órdenes. Entre éstas, podría agregarse, está el uso de la lengua.

CÉSAR VALLEJO Y PABLO GUEVARA: EL GRITO ENTRE DOS ESTRELLAS

Bernardo Massoia*

El ensayo inédito que publicamos en este número de *Katatay* pertenece a Pablo Guevara, poeta, crítico, cronista, docente y cineasta peruano. Guevara falleció en noviembre de 2006, dejando un buen conjunto de escritos —algunos más orgánicos que otros— sin editar, y sin terminar de corregir, en muchos casos, acumulados en la biblioteca de su casa de Pachacamac, en el sur de Lima. No es extraño afirmar que, casi a un mismo tiempo, nos encontramos conociendo y divulgando sus textos, e inclusive, quienes desde mayor cercanía compartieron su vida y sus inquietudes literarias, allá en Lima, comienzan a alcanzar de a poco cierta proeza como es la plasmación en negro sobre blanco de gran parte de sus escritos inéditos. Si bien varias de sus obras vieron la luz en diferentes décadas —*Retorno a la creatura* (1957), *Crónica contra los bribones* (1965), *Hotel del Cuzco* (1971)— ejerciendo un notorio y reconocido ascendiente sobre poetas y críticos ya desde los años setenta (como es el caso de Róger Santibáñez y William Rowe, por citar sólo algunos) en los últimos treinta años su labor de poeta y crítico tuvo continuidad en los hechos y en las aulas, aunque por diversos motivos no tanto en las editoriales.

Tan sólo unos días después de su muerte, un grupo de discípulos, ex-alumnos de la Universidad de San Marcos, compañeros en su derrotero poético, y entrañables amigos, ya habían comenzado la invalorable tarea de dar forma a su obra completa, tanto sus libros de poemas como sus estudios sobre la literatura peruana en general, y sobre la poesía de César Vallejo en particular. Sus apasionados editores, en algunos casos, son exponentes jóvenes de una incipiente poesía peruana en la actualidad: Gladys Flores Heredia, José Farje, Gonzalo Portals, Carlos Carnero, Rafael Espinosa, Rubén Quiroz y Rodolfo Ybarra, entre otros. Por entonces, entre noviembre de 2006 y noviembre de 2007, aniversario de la partida de Pablo, se lograron lanzar algunos volúmenes de su poesía como *Hospital* (2006) y *Hacia el final* (2007), además

de una recopilación de ensayos a los que se añade una serie de homenajes de diversos escritores y críticos, no sólo del Perú, titulado por sus editores *Totalidad e infinito* (2007).

Buena parte de la obra poética de Pablo Guevara testimonia una constante que comparte con su obra crítica: la del escritor en la variante de un ser-para-otro en lugar de un ser que escribe para-sí y sobre-sí. Tratándose de él la escritura se transforma en un verdadero encadenamiento de homenajes, en este caso expresos, no a la manera de un simple compromiso formal que luego se deja de lado al llegar el momento de reconocer las eternas deudas que el poeta mantiene con quienes constituyen su secular comunidad. En ocasiones, Pablo Guevara confecciona sus poemarios más como obra compartida que como veleidad de inspiración individual(ista). El mismo instinto de entrega humana y humanizante que lo ha llevado a postergar su propia secuencia de publicaciones —aquella que en otros suele ser obsesión frenética— en favor de su tarea docente y formativa de concepciones y escrituras poéticas, es aquel que lo impele a compartir el fuego con otros poetas, aún en el espacio de su propia escritura. Así ocurre con *En el bosque de hielos* (1999), de su saga poética *La colisión*, en el cual los poemas “llevan como título a manera de póstico o frontispicio versos del poema ‘Una fragata, con las velas desplegadas’ del libro *Fragmentos a su imán* de Lezama Lima, que se presenta (...) in extenso como celebración”.¹ Sumemos a esto que todo el volumen es ya una dedicatoria completa al poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen, con versos suyos interpolados a lo largo de todo el desarrollo. Uno de sus libros aparecido póstumamente *Hacia el final* es un homenaje a Ezra Pound de sus últimos días. De este modo se registra constantemente la tendencia permanente a la evocación de otros escritores, a la cita de poetas que hasta a veces provocan la sensación de pretender desorientar al lector acerca de la autoría de cada verso, todo lo cual representa una especie de poesía comunitaria, “multivocal” del “barroco de

* Bernardo Massoia es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, en cuya Escuela de Letras se desempeña como adscripto de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II. Es becario de CONICET y realiza su Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba, su tesis aborda la obra poética de César Vallejo.

¹ Pablo Guevara (1999). *En el bosque de hielos*, Ed. Copé, Lima, p. 13.

indias” como le hubiera gustado atribuyeran a tal género de creación.

Ahora bien, si hemos de afirmar que la poesía de Pablo Guevara sugiere una secuencia casi colectivista de homenajes (que es el homenaje por excelencia), donde se disipa de a poco el autor como en un desesperado ademán nostálgico del flujo de la oralidad (hacia el pasado, cuando el individuo propietario del lapso parcelario de inspiración no existía y hacia el porvenir utópico, donde se supone debe ser parte no reeditable del pasado); entonces habremos de invocar en el otro extremo la figura de César Vallejo, el homenajeado por antonomasia, mar al cual van a dar todos los cauces de la creación poética en el Perú. La junción, será, por tanto, inevitable.

Acostumbrados como estamos a los conceptos obsoletos pero conocidos, es comprensible que debamos ejercer siempre un ensayo de defensa de una perspectiva reciente y latinoamericana, condiciones que, juntas, suelen resultar pasibles de reducción en la fórmula “no desarrollado aún” y “demasiado localista” respectivamente, juicio que jamás compartiríamos en el descubrimiento de los aportes que nos encontramos presentando aquí. La obra de Vallejo se ha explicado desde diversos miradores, y cuando el analista suele quedarse sin visual en el intersticio, sin potencia ocular en la noche de la complejidad, recurre con frecuencia a metalenguajes de punta o a categorías reputadas que aunque no expliquen mucho confieren al texto crítico un aire de sofisticación. Los conceptos que habremos de conocer a medida que más leamos todo lo escrito por Pablo Guevara acerca de Vallejo, parten de relecturas de diversos marcos teóricos aplicados a la literatura en general y culminan en una consistencia semántica de factoría propia y genuina. No se somete a la importación del argot en boga. Al contrario, las notas de originalidad en tal sentido lo han llevado a elaborar los esquemas más curiosos para referirse a la literatura peruana, como “‘El cajón de Huamán Poma de la Poesía Peruana Siglo XX’, singular cuadro sinóptico y crítico (a la manera de un retablo ayacuchano), en que traza lúcidamente las variadas rutas de nuestra poesía en la pasada centuria”.²

Su ensayo *Vallejo: hominización*, premiado en 1987, permanece aún inédito y posee extensión y organicidad de libro. Del mismo modo restaría agrupar un conjunto de artículos sobre la poesía de Vallejo en un solo

volumen. Confiamos en que es inminente la publicación de ambas obras. No obstante, se nos ha permitido un adelanto en relación al proyecto de edición que referimos. Se trata del texto “Vallejo: multivocalidad, oralidad y representación escritural dramática”, un iluminador análisis del poema *Traspié entre dos estrellas* de Vallejo. Nos hemos permitido intitularlo así puesto que en la escritura original no poseía en su encabezado más que notas sueltas de conceptos orientadores; su ordenamiento formal en relación con el contenido del ensayo nos ha sugerido tal frase.

En él Guevara distingue el discurso vallejiano como una voz “coral”, “multivocal”, “grotesca” en cuanto a la reducción de la humanidad corporal operada por la pobreza extrema, por el hambre. Sitúa semejante voz en una sintonía con la corriente de oralidad que aún penetra en la escritura, que hace fuerza en ella por pedido ágrafo de la comunidad de seres que están fuera de “la modernidad mediana y/o máximamente desarrollada”. Esa oralidad, a su vez, es producida dentro de la serie de actos “minimalistas”, “cotidianos”, y tan incorporados al imaginario de rutina en nuestras sociedades que dejan de verse como algo que denota alguna clase de irregularidad en el desarrollo social en general. De tan “cotidiano”, el grito y la gritería de los hambreados pasan al registro de la expresión ciega y plastificada del “grito de E. Munch”. De tan consuetudinaria, esa parte del todo que “aúlla”, que debería irritar, es una cifra naturalizada del todo, evidenciada, sin embargo, en la secuencia dramática de *Traspié entre dos estrellas*.

Debemos remarcar que una línea de razonamiento semejante no se percibe ajena a la concepción poética que el propio Vallejo ha prolongado, a menudo, en otros registros como el epistolar. Jason Wilson, por otro camino, ha recobrado parte de ellos para ilustrar el modo en que Vallejo se consideraba inmerso en su propia dramatización poética, la cual no arribaba al tema de la pobreza para añadir una nota de color o decadentismo al ejercicio tropológico del verbo. Si bien el crítico inglés se concentra en el poema *Un hombre pasa con un pan al hombro*, la representación del “grito” le suscita reflexiones semejantes a las que aquí presentamos de Pablo Guevara: “Este ‘grito’ de frustración y cólera se eleva dentro de Vallejo, en su visión marginal o peruana, de ‘este pobre indígena [quien] se queda al margen del festín,’ como se

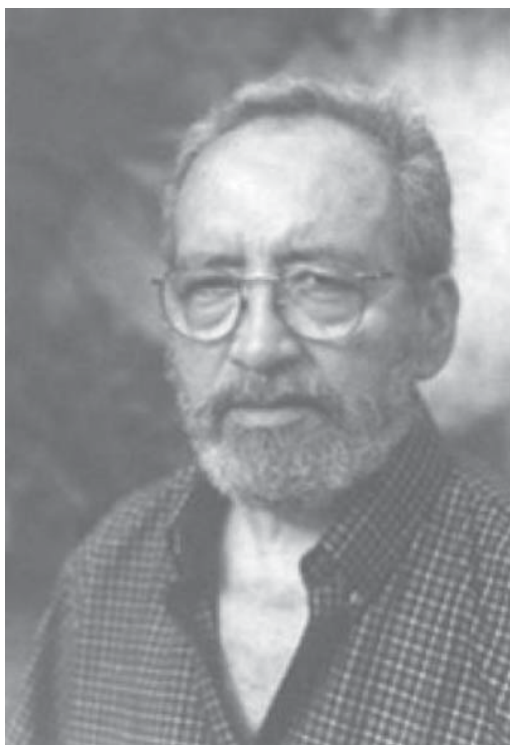
² Róger Santibáñez (2007). “Memoria personal sobre Pablo Guevara / *Vox intimae*” en *Totalidad e infinito*, Ed. San Marcos, Lima, pp. 21-22.

caracterizaba a sí mismo en una carta de 1928. (*Cartas* 47) [...] ‘Yo no soy bohemio: a mí me duele mucho la miseria, y ella no es una fiesta para mí, como lo es para todos,’ escribe a Pablo Abril (*Cartas* 16).”³ “Grito” y “cólera” no constituyen simples mohines representacionales, así como el padecimiento corporal tampoco se origina en un sujeto lúdico creado *ad hoc*. Las contradicciones profundas entre el vanguardismo y el concepto de arte vital y sensible que elabora Vallejo se traslada, ahora, a una escritura poética “en su propio cuerpo, como un peruano marginado en la Meca de la cultura”.⁴

Pablo Guevara, por su parte, sostiene aquí que uno de los fundamentos de la reconocida fuerza de conmoción de un poema como *Traspié entre dos estrellas* gravita en el modo, eminentemente vallejian, de abrir las puertas a la impersonalidad —desde la impersonalidad artística—, y presentar actos y lugares comunes de la vida cotidiana en el sitio por excelencia de los actos y los lugares excepcionales. De este modo resulta más concreto y con los pies en la tierra el conato de interpretación según el cual el yo se disgrega, pues la voz del “yo pienso” refluye —desperdigada, redistribuida, quebrada en mil voces como en otro impar poema vallejian, *La cólera que quiebra al hombre en niños...*—

en la anonimia y la comunidad de la gritería. Si los cuadros “grotescos” que provoca la miseria en el escenario de nuestras (sub)urbes se hallan naturalizados como un dato lógico e inevitable de la existencia social, habrá que invertir tal fórmula cínica en el poema: sorprender y colocar una secuencia de imágenes de la vida cotidiana —al estilo cinematográfico de Chaplin y Eisenstein— que origina gracia, encanto y ternura, pero cuya admonición queda latente y estriba en no olvidar la desigualdad primigenia que les ha conferido existencia.

Por último, resta enfatizar que lo que comienza a asomar aquí es una propuesta de lectura, de diálogo ensayístico y de comprensión histórica de nuestros objetos culturales, concebida *también* desde la pobreza y el “grito” que surge desde nuestros condicionados recintos universitarios. No nos permitiría el propio Pablo Guevara relegar semejante dato crónico de nuestros lugares de escritura. Culminamos, entonces, con un sincero agradecimiento a Hanne Borup, viuda del escritor, quien nos permitió trabajar en su estudio en un marco de completa libertad y hospitalidad. También a Gladys Flores Heredia por la firme e inmensurable labor de difusión de tan importante obra.



³ Wilson, Jason (2002). “César Vallejo and “El bruto libre”: Notes on the Burden of European Culture” in *Romance quarterly*, Londres, p. 211. [Traducción nuestra del inglés]

⁴ Ibid. p. 212.

VALLEJO: MULTIVOCALIDAD, ORALIDAD Y REPRESENTACIÓN ESCRITURAL DRAMÁTICA
Pablo Guevara

El hambre universal de la especie humana es un discurso de la *dimensión fiduciaria* rico en revelaciones grotescas sobre la supervivencia en la sociedad de los hombres que viven en la cotidianeidad urbana moderna. Esto provoca un discurso multivocal —de expresión de múltiples acontecimientos connotados por voces— sobre la pobreza como el sema nuclear narrativo que permite inventariar las desproporciones mínimas de carencias de los humanos pobres en gran proporción, a la vez que señalar a la pobreza como el Otro gran lugar de la humanidad distinto al tradicional nosotros colectivo.

El poema *Traspié entre dos estrellas* de Vallejo asume con intensa originalidad hablar, casi a título de exclusividad y en forma directa, desde la primera persona del nosotros —en una sucesión casi sin número de emociones que la pobreza carga como un fardo de pesadumbres; por desnutrición, por poquedad de fuerzas, por carencias de seguridades, de salubridad y educación, en suma, las enormes distancias que separan a los beneficiarios de la sociedad moderna pudiente —por lo menos asegurada materialmente— de la de los Otros, esa vasta enormidad de seres que no tienen acceso al beneficio material de la modernidad mediana y/o máximamente desarrollada.

Así las gentes se convierten en poesía de un tema casi nunca tratado seriamente por inaccesible, como tema y forma. En el discurso cotidiano las *desproporciones grotescas de la vida diaria* o la pobreza siempre son carencias extremas y ridículas; algo así como esas caricaturas del gordo y el flaco, del gigante y el enano, del superalto con el superbajo o supergordo o superflaco; donde también suele intervenir cualquier menesteroso, además de ciegos, mancos, cojos o las tres invalideces juntas como cortejo obligatorio. Porque son *magnitudes físicas espectuales* —lo contrario de magníficas, porque son ridículas— para Vallejo también, el melenudo con el calvo, el ladrón sin rosas, el prójimo con mangas, cuello y ojos, el que se coge el dedo en una puerta, el que no tiene cumpleaños, el que perdió su sombra en un incendio, el que parece un loro, el pobre rico, el pobre pobre, etc.

La genialidad expresiva del dolor vallejiano opera, así, por aumentativos, por superlativos tanto como por diminutivos o disminuciones

por trazos, gestos, anotaciones siempre como hechas al paso, al *transcurrir del tiempo* siendo Vallejo un poeta excepcional de la *temporalidad expresiva* en un discurso inventario de minimalismos, cosa que los poetas vanguardistas y surrealistas desestimaron, saturados probablemente de la pobreza de entreguerras, y luego saturados de existencialismos, lo que los llevó al expresionismo conceptista y a la epicidad dramática de Büchner y Brecha denunciando los fracasos del ser y del estar en la sociedad prebélica y postbélica del 14-18 y del 39-45.

Dígase una epicidad de la pobreza presentada de modo tal que el lector la completa por la figura de la sinécdoque (el todo por la parte) —por eso la lectura de Vallejo siempre es oral, porque apela al imaginario de cada cual en la vida cotidiana, que todo el mundo conoce demasiado bien; de manera que no se siente que pueda haber literatura posible en un poema vallejiano, y sin embargo eso es plenamente literatura.

Al declarar en verso *al que paga con lo que le falta o el que ya no recuerda su niñez, amado sea o el calvo sin sombrero o el que lleva reloj y ha visto a Dios*, esas tensividades son llamados irresistibles al reconocimiento de su propia experiencia, emocional antes que intelectual, y a sentirla antes que poder explicarla; lo cual hasta deviene superfluo, porque el poema gira *locus homine* tanto como *locus solus* en sus diversos centros que llaman a la memoria cotidiana del lector antes que a la literaria y a ninguna otra, al OBLIGADO RECONOCIMIENTO DE LA POBREZA, vademécum o *summa* terrorífica de las carencias minimalistas de ilusiones que se pierden cada día, y de las frustraciones consiguientes y subsiguientes que se describen en esos versos como letanías casi sálmicas de manual inventario de sufrimientos, que es lo que un auténtico poeta estetizante sincero NO DEBIERA PODER SOPORTAR LEER U OÍR y mucho menos como pesos y medidas de la gran poesía.

Hechos que ya no son grotescos en la vida diaria porque en realidad no lo son: son éstos los de la pobreza (sólo dentro de los géneros: la *commedia dall'arte*, el *burlesco* del cine americano, la literatura rabelesiana o aristofanesca, o la de Terencio, etc.), pero no lo es como literatura —en este caso por la convicción ética de la expresividad vallejiana

al asumir la pobreza humana siendo, pero no como la literatura en tiempos de Píndaro, el de los juegos olímpicos, o los del Peloponeso cuando la guerra que describe Homero, o los de la naturaleza grecolatina por Lucrecio, o la literatura eglógica de los campos de Virgilio y Horacio, ello confirma que nunca hay temas buenos o malos sino malos poetas, ni tiempos de poesía buenos o malos. Todos los tiempos son buenos para la creación artística.

Los antihéroes, dentro de una sociedad que los media, proclaman cada día a veces como sus nuevos héroes, provisional y extemporáneamente, generalmente héroes por un día o una noche, pero siempre a la búsqueda del cambio o del sustituto de lo que sea, frente al egotismo del mundo que a veces produce esos yo-super, yo tradicionales en revolución contra los nosotros de los otros.

ACTOR PROTAGÓNICO - El hambre del hombre como hambre universal de la especie - ACTORES Y ACTANTES PROTAGÓNICOS Y ANTAGÓNICOS - Un inventario summa de casos minimalistas (*aquel que tiene chinches... velar el cadáver de un pan con dos cerillas...etc.*) - ESCENAS Y PERIPECIAS

- 1 ¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni/
siquiera
tienen cuerpo; cuantitativo el pelo,
baja en pulgadas, la genial pesadumbre;
el modo, arriba;
- 5 no me busques, la muela del olvido,
parecen salir del aire, sumar suspiros/
mentalmente, oír
claros azotes en sus paladares!
- Vanse de su piel, rascándose el sarcófago/
en que nacen
y suben por su muerte de hora en hora
- 10 y caen, a lo largo de su alfabeto gélido,
hasta el suelo.

a.
“El grito” de Munch

Hallo este poema irresistiblemente asociado a esa genial pintura que está en estos primeros versos inmortales de *Traspié entre dos estrellas*, que son una descripción que incluye lexicalmente materialidad concreta a la vez que espiritualidad, todo eso es el grito del Hambre del Hombre en el mundo. GRITO además descrito genialmente por el expresionismo de Munch y de Vallejo, como VOZ QUE AÚLLA a plena boca abierta, aterrador, aterrizante y aterrizado desde el inicio del poema [del 1 al 10 o inclusive del 1 al 14, de ahí ese recordar

para los desmemoriados y discretos, para los prudentes y los tímidos, o más bien para los tibios esos de corazón, tibios que nunca van a entrar en el reino de los cielos] y a lo cual sigue el convulsivo verso

no me busques, la muela del olvido

como diciendo que olvidar a los pobres es aun peor que poder exigirle a los hombres tener [la muela del] juicio, porque ¿quién va a poder olvidar a esas masas de hambrientos y desarrapados del mundo entero, si son legiones de legiones de legiones de luchadores sin ser legionarios romanos?

Si no que lo digan mejor esos 4 versos iniciales, que son la reacción natural de quien no entiende por qué no es atendido en su queja ni mucho menos comprendido. Y entonces por qué pedirle juicio o la muela del juicio—que es equivalente a tener también una muela del olvido—y olvidar a estas gentes que sólo tienen reivindicaciones y miserias, y sufrimientos incontables; y Vallejo entonces dice ese genial *no me busques, la muela del olvido*, dicho además desde lo más abajo del hambre normal [*aquel que come y aquel que va por orden de sus propias manos al cinema*], y lo dice así para que nadie olvide esto cuando oiga gritar de hambre, y aullar de hambre, y odiar de hambre alrededor, a los que gritan que son sólo eso porque no pueden ser más ni menos que puro grito, o grita, o griterío, o vocerío de tan tamaños y espantosos los aullidos.

b.

Y se sabe entonces porqué todo eso viene bien de abajo, por qué para Vallejo viene de lo más bajo de abajo [baja en pulgadas, la genial pesadumbre; / el modo, arriba] pues el modo de aullar del pobre siempre va hacia lo alto, hacia lo más arriba, a través de esos instantes de GRITO, de boca, de bocaza, de aullidos casi, o de insultos a los que están arriba, muy arriba, por encima, especie de gigantes inalcanzables e invencibles, y que de uno u otro modo gozan y comen mucho, duermen, se despiertan, se bañan o hacen el amor y después se bañan, o se vuelven a dormir, o se visten para ir a trabajar [*al día, al mes, a la hora*], que también deben ser amados, qué duda cabe, como esos que gritan sin consuelo ni esperanza, que son casi siempre los más, y que son tantos debajo de la tierra [*y suben por su muerte de hora en hora / y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo*].

c.

Esos seres que son puro grito y que casi

no tienen cuerpo, bajos, bajísimos de tanto estar siempre agachándose y elevándose como lombrices de tierra o gusanos de los detritus; abajo siempre pero levantando la cabeza hacia arriba, hacia el Poder, hacia el Amor o la Riqueza, que siempre andan unidos al poder mientras viven utopizándolo todo, mitificándolo todo entre llantos, y gemidos, y balbuceos, en permanentes duermevelas mostrando todo su rostro como los ciegos o los mendigos para poder persuadir, y hablan bajo desde abajo como a la espera de que les caiga algo por azar, pues tanta y tan enorme y baja de estatura es su genial pesadumbre frente a la enormidad de su miseria infinita, siempre al punto que parece imposible concebir CÓMO PUEDEN CABER TAMAÑAS NECESIDADES EN TAN DIMINUTOS CUERPOS, y que además con poca corpulencia tienen poco pelo, a tal punto que se los pueden contar de uno a uno o viceversa.

d.

Y después de *tanto* dicho y de *tan poco* hecho, nos cubren de desazón esos gritos desmesurados, desproporcionados, llenos de exagerados gritos que salen de la nada, de los vacíos de estómagos vacíos o, mejor dicho, llenos pero de nada, en un aire pesado de difícil respiración, viviendo gástricamente sólo de menudencias, de minucias a duras penas obtenidas, que serán siempre más que sus gritos:

¡Ay de tanto! ¡ay de tan poco! ¡ay de ellas!
 ¡Ay de mi cuarto, oyéndolas con lentes!
 ¡Ay de mi tórax, cuando compran trajes!
 ¡Ay de mi mugre blanca, en su hez/
 mancomunada!

¡Amadas sean las orejas Sánchez,
 Amadas las personas que se sientan,
 Amado el desconocido y su señora,
 El prójimo con mangas, cuello y ojos!

e.

Así parece que los actantes-onomástico-nominales y los actantes-objetos son otros tantos personajes-concepto como personajes-tópico / personajes típicos / atípicos / heterotópicos / funcionales o no / o sólo referenciales, así como de pasada las *¡Amadas sean las orejas Sánchez*, las de esos personajes-testigo, genialmente presentes y abundantemente inventariados en "Poemas en Prosa". Por dar un ejemplo, aquel poema onomástico maravilloso, carnet social de su pueblo natal, La violencia de las horas: *Todos han muerto. Murió doña Antonia, la ronca que hacía pan barato... murió el cura*

Santiago a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas... aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses... tía albina que solía cantar tiempos y modos de heredad... un viejo tuerto, su nombre no recuerdo... murió Rayo, el perro de mi altura... murió Lucas, mi cuñado... de quien me acuerdo cuando llueve... murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta... y murió el músico Méndez, alto y muy borracho que solfeaba en su clarinete [...] a cuyo articulado se dormían las gallinas de mi barrio. Murió mi eternidad y estoy velándola, y todo ese listado de personajes-objeto, de orígenes protagónicos inolvidables del poeta en el poema.

f.

Y así va sucediendo todo, como el sencillo pan de cada día, del que se dice con genialidad insuperable dentro de un cuadro episódico que ya tenía desde sus orígenes un inmenso cotidiano, entre tantos otros de un genial poema de inmenso cotidiano, con puntos de vista sucesivos de fragmentos, como de un ojo universal capaz de verlo todo —a la par las partes de un todo que el todo de muchas partes. Fenómeno incurso, a su vez, en un discurso de proporciones desproporcionadas, casi expresionistas (las grandes y las pequeñas magnitudes juntas), como exploraciones de la(s) parte(s) vista en sus fragmentos más dinámicos, allí donde están siendo y van a ser todavía, o están a punto de dejar de ser esos fragmentos llenos de intuiciones puras [de unas vidas metidas en las cosas: muebles, cuartos, rincones domésticos, especie de vida en los pliegues que señala Artaud], que son vivir desde dentro-fuera basculando continuamente y sorprendiendo a los hombres en lo más sencillo, haciendo alguna parte de lo grande o lo pequeño.

g.

Vallejo realiza una escritura oral-diagonal-monolocal a la vez que sálmica y coral, que parece algo plagado de lugares comunes —que no es tal más que en sus apariencias de *común-unidad* o comunidad, pues allí se están viendo a la vez lo macroscópico como lo microscópico, en mismo expresionismo-conceptismo-realismo genial, cuando Vallejo enfoca sus lentes en posesión del secreto de cada situación, como si poseyera las lentes del más enorme telescopio para ver todo el planeta en revolución continua, a la vez que observar como con lupa o luna de aumento los detalles más nimios y aparentemente irrelevantes:

- ¡Amado sea aquel que tiene chinchas,
 20 el que lleva zapato rojo bajo la lluvia,
 el que vela el cadáver de un pan con dos/
 cerillas,
 el que se coje un dedo en una puerta,
 el que no tiene cumpleaños,
 el que perdió su sombra en un incendio,
 25 el animal, el que parece un loro,
 el que parece un hombre, el pobre rico,
 el puro miserable, el pobre pobre!

 ¡Amado sea
 el que tiene hambre o sed, pero no tiene
 30 hambre con qué saciar toda su sed,
 ni sed con qué saciar todas sus hambres!

h.

Cualidades de observación portentosas desde "Los Heraldos Negros", de toma de posición, de Asunción de los fenómenos observados y de los consiguientes actos de interpretación, cualidades de densidad y universalidad sin parangón en la poesía peruana contemporánea y latinoamericana.

Asistimos a los más diversos recorridos de seres que ingresan en nuestras vidas, como los cuadros-fotogramas de un reporter de guerra, de esta atroz vida cotidiana llena de corrupción, y sin embargo sin corrupción o concesión alguna en Vallejo, salvo su fe material en las postraciones episódicas de esta especie de permanente exposición fotográfica abierta a todos, llena de geniales instantáneas.

Inventario sin fin de los dolores, los tormentos y la angustias, de las emociones de los hombres, son los actos de vivir la realidad de todos los días con intensidades y alturas inimaginables e inverosímiles de tan absurdas, apenas entrevistas por la literatura en trance de creación de real y de imaginarios, salvo en los textos de otros poetas contemporáneos como Artaud, Michaux, Eliot, Pound, el Neruda de "Residencia...", Brecht, Atila Jozef y todo el expresionismo alemán en pleno desde Von Kleist, y esa poesía enorme de Kafka, narrador desde Dante y Rabelais.

i.

Genialidad de una literatura latinoamericana del Barroco de Indias, evidente y enorme cuanto más (di)simulada sea de serlo, que eso suele ser precisamente la gran literatura, también visible hasta la provocación y lúcida hasta la extenuación, que llega más cuanto más se oculte de poder llegar. Cualidades estas de los grandes poetas sinceros y humanísimos, cuando hablan a los hombres de los demás hombres desde la cima de la impersonalidad, lejos de cualquiera de los tantos Ego puto (Yo pienso) de los diversos escenarios del dolor, barrocos por demás, ya desde "Trilce" y tan plenos de lucidez afectiva y creatividad original en "Poemas en prosa" y "Poemas Humanos".

EL POETA EN EL HOSPITAL

Enrique Foffani *

La poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte.

Tamara Kamenszain, "La lírica terminal"

La sociedad, bajo el régimen político que sea, no está hecha para glorificar a los poetas, que frecuentemente van contra sus leyes positivas y sus costumbres más imperiosas, buenas o malas, más malas que buenas (...) el poeta, ávido de lujo y de bienestar, pone su libertad a un precio más alto que aquello que pudiera hacerle transigir con las costumbres de la multitud. De suerte que el hospital al final de su carrera terrestre no puede asustarle más que la ambulancia al soldado o el martirio al misionero. Hasta es el final lógico de una carrera ilógica a los ojos del vulgo, y casi agregaría el fin feroz que hace falta.

Paul Verlaine, *Crónicas de hospitales*

Con el nombre de Hospitales de Ultramar cubría El Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba ...

Alvaro Mutis, *Reseña de los Hospitales de Ultramar*

I.

Lírica terminal' denomina Tamara Kamenszain a ese acto último de escribir la muerte o de escribir contra la muerte, contra

el límite absoluto: el límite que pretende absolver la vida vivida para no disolverla. Escribir contra la muerte es escribir contra la disolución de la vida, no tanto para dejarla grabada sobre la piedra del testimonio o el testamento —en verdad ambos son escrituras más sobre expropiaciones (lo que se pierde) que sobre propiedades (lo que se posee)— sino para ultimarla con palabras que serán más letra que nunca en la lucha por sobrevivir a la muerte más allá del cuerpo. Si pensamos en una historia del alfabeto del poeta, se trata ya no de las primeras sino de las últimas letras y éstas también hay que aprenderlas. Aprenderlas nada menos que en el umbral de la mudez definitiva y hacerlas hablar (decir) la lengua del moribundo, ese sujeto viviente en trance de morir. Aprendiz de la muerte podría ser una primera definición de poeta ante esta situación-límite que depende, sin embargo, de la vida, en el sentido de que, como pensaba Georg Simmel, *la vida es más que vida*. Sin este plus no habría lírica terminal, no habría posibilidad de escribir la muerte propia, como quería Rilke, pero tampoco la impropia, la muerte salvaje que adviene a partir de la enfermedad terminal de la que apenas es posible salir de su adentro para una vez afuera volver a enunciarla por el camino de la interiorización lírica.

En ese cruce entre el adentro y el afuera de la enfermedad, en ese cruce que permite y al mismo tiempo prohíbe entrar a y salir de un cuerpo, Pablo Guevara en *Hospital* habla de "enfermedades civiles" o "civilizadas" que padecen o contraen los hombres en la vida natural para oponerlas a las otras, a las enfermedades terminales, caracterizadas por lo *salvaje, montaraz, agreste*. Tales atributos no son gratuitos desde el momento en que,

* Es Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesor Titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Rosario. Es autor de *Argentinien erzählt* (antología del cuento argentino en alemán) y *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de Vida y Esperanza de Rubén Darío (1905-2005)*. Publicó numerosos artículos en revistas especializadas y en la prensa periódica sobre poesía latinoamericana.

¹ "La lírica terminal", de donde proviene la frase de Kamenszain citada en el epígrafe, es el nombre de una sección de un conjunto de ensayos, y forma parte del libro *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. La autora trabaja cuatro casos: el *Diario de muerte* de Enrique Lihn, *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley, *El chorreo de las iluminaciones* de Néstor Perlongher y el poema "El pabellón del vacío" de José Lezama Lima. La sección tiene una introducción titulada "Morir es autobiográfico", en la que Kamenszain explicita la hipótesis que recorrerá, con las consabidas variaciones, todos los ensayos mencionados: "La poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte. Porque no hay una manera humana de abandonar la primera persona gramatical, aunque se ensayen otras. Y esto es como decir que no se puede no morir. Escribir en verso, entonces, supone siempre escribir en forma de diario: extremando en cada escansión, en cada suspensión del sentido, en cada parálisis narrativa, lo que se está por terminar (...). Tal vez sea ésa la trampa terminal (aquí Kamenszain se refiere al hecho de que el mal que padece el poeta lo condena a "un decir autorreferente") que le impone la lírica a los poetas. "Si ellos suspenden su decir en cada corte de verso, no les quedará más remedio que volver a sí para decirse necesariamente. Tendrán que acudir, asustados e irónicos, tristes, memoriosos o paródicos, al confín más extremo de la relación vida-obra". (Buenos Aires, Paidós, 2000, p.145).

acuñados bajo la figura retórica de la sinonimia, la débil diferencia semántica entre los términos se ensancha por la fuerza etimológica del significante que concita otras alusiones no menos potentes: así la remisión a “monte” y “campo” se contraponen, abiertamente, a la ciudad y diseña otro territorio de sentido que no se puede reducir a la clásica oposición campo/ciudad. El tema de la enfermedad y sus sucedáneos —no sólo la muerte sino el mal, la tragedia, la alienación— se sitúa desde siempre, en la poesía de Pablo Guevara, en el corazón de las ciudades. De allí que lo *montaraz* y lo *agreste* como metáforas de lo inhumano (que recorrió desde el siglo XIX todo el ensayismo latinoamericano a través de la dicotomía civilización y barbarie y sus múltiples variantes) puedan definir, permeando la lengua poética, una enfermedad que queda expulsada de la civilidad para adscribirse en el registro más animal y por ende más primitivo de la existencia. Es la misma técnica que utiliza José Martí, al comienzo de nuestra modernidad, cuando apela a un lenguaje de cetrería medieval para dar cuenta del ámbito rapaz de las ciudades modernas. La visión en *Hospital* no puede ser sino paradójica ya que la enfermedad deviene una *salvaje inconducta conciuda-danamente hablando* como una alteración del principio de urbanidad que anima el comportamiento y desencadena la marginación del sujeto en el interior de la polis.

En el “confín más extremo de la relación vida-obra”, como escribe Tamara Kamenszain, no hay ahora romanticismo que valga: se escribe o se parece según la disyuntiva de Pablo Guevara. Aunque la lírica se vuelva confesional y haga pública para la posteridad la escena privada del moribundo (y está privada de todo, salvo de la férrea voluntad de escribir a como dé lugar) nunca es una lírica moribunda: el que muere es el poeta y no la poesía. El que muere nunca es un muerto sino uno que está en trance de morir. Los muertos hablan pero no escriben: de allí la gravitación de la voz y su sobrevida fantasmática y espectral en el registro de lo imaginario. La escritura en la lírica terminal es el último rodeo de (por) la lengua, la última deriva de palabras alrededor de un umbral que separa un lado del otro y en ese parteaguas definitivo el poeta podría obtener una última prerrogativa que consiste en extraer las fuerzas físicas del cuerpo para presentar batalla antes del fin. Una prerrogativa para sí que es, en verdad, un altruismo postrero: después de todo no se escribe sino para el otro, ya que la muerte es lo que le sucede no a quien muere sino al otro que atestigua sin morir. Es la paradójica experiencia de lo

inexperimentable de la muerte en la medida en que, al no ser atravesada por la lengua, no podrá ser transmitida. Con la sagacidad que la caracteriza, Tamara Kamenszain ofrece, bajo el enunciado de que “morir es autobiográfico”, algo más que una observación gramatical, puesto que contiene la condición de posibilidad para el devenir *agramatical* de la poesía: *no hay una manera humana de abandonar la primera persona gramatical*. Este agudo pensamiento gira sobre la extrema relación entre vida y obra.

Bajo tales circunstancias, la lengua no tiene más salida que extremarse a sí misma, que faltar a las leyes gramaticales: la lengua como salida extrema es lo único con lo que el poeta aún-viviente cuenta. Pero además se reflexiona sobre lo que esta relación determina: el futuro de la escritura como la posteridad. Dicho de otro modo: para un poeta en el límite de la muerte la única posibilidad es la escritura misma como una instancia inexorable del *hinc et nunc* de la enunciación y, al mismo tiempo, como una instancia trascendente a su propio acto en el sentido de que el poeta es más astuto que nunca. Astuto desde el momento en que se propone trocar ese presente en pura futuridad si desea verdaderamente llegar hasta allá cuando el cuerpo le dice hasta acá. Todo poema es póstumo desde el punto de vista del sujeto-autor (quien escribe en el poema siempre es otro sujeto y otro incluso en la lógica de *el otro, el mismo*) pero no para el sujeto que habla en el poema desde el horizonte de la lírica terminal puesto que no hay nada más cercano para él que la posteridad. Todo lo dice en pos de ella, todo lo que dispone sobre la página (o sobre el cuaderno, el diario, los papeles) es para dialogar con aquellos que habrán de esperarlo en el más allá del tiempo de la lectura y no en el más allá incierto de las esperanzas religiosas. Se define a la muerte para encerrarla en la definición, para ponerla entre paréntesis y saltar así al futuro eternamente incoativo del tiempo de la lectura.

La extrema relación entre vida y obra deviene la extrema unción entre el poeta y la poesía en el momento en que la muerte, con su máximo grado de proximidad, precipita el fin: por un lado, la poesía deberá ungir al poeta con la última gracia, la de los santos óleos de la palabra, y por el otro el poeta deberá uncir su vida a la muerte. Es como una doble extrema unción: acceder a la gracia del poema pero someterse al yugo implacable, a la *dura lex* que lleva a cabo el borramiento del sujeto viviente. Por lo tanto, *la lírica terminal* es una noción que opera como hipálage del sentido: el cuerpo del poeta es el que llega a su término, el que se encuentra con su propio

límite (la enfermedad adviene en el cuerpo como una catástrofe biológica) pero el ejercicio de la lucidez, al exasperar su propia energía, expande su límite hacia regiones incommensurables de la imaginación y del deseo. Del hiato entre la vida y la muerte que implica un verdadero salto al vacío (con *horror vacui* o no incluido) quedan algunas huellas en el poema del moribundo entendido como el sujeto viviente en trance de morir: se trata de las huellas de un recurso harto frecuente que consiste en ensayar una y otra vez una definición para dar lugar en ésta a la paradójal experiencia de lo inexperimentable por antonomasia. Ensayar una definición significa a esta altura del partido una tentativa demasiado vana, de alguna manera destinada al fracaso, a un fracaso retórico, ya que la palabra se atreve al desafío y al mismo tiempo sucumbe ante la figura, ante la capacidad de figurar no otro sentido sino un *sentido-otro*: la otredad como sentido. Pero en los poemas pertenecientes a *la lírica terminal* escritos contra la presión del tiempo, el recurso de y a la definición, pone de manifiesto hasta qué punto la muerte debe ser dramatizada, puesta en escena o en situación, como si el poema se viera en la necesidad de armar el tinglado para representar lo que es una representación imposible. Es lo que Jorge Montelone llamó, a partir de las reflexiones de Tadeusz Kantor, *el poema como el teatro de la muerte*.²

II.

Durante todos los tramos del trayecto lírico de Pablo Guevara la ciudad es un nudo de reflexión constante. Es en ese ámbito en el que la enfermedad desemboca en un proceso de animalización que la ciencia no puede resolver. El poeta entonces apela a la ironía para preservarse de la barbarie: “porque la gaya ciencia sabe poco de esta *rara avis*”.³ La enfermedad extraña que lo asalta y discapacita como ciudadano, como habitante de la polis, lo terminará expulsando de la vida. Sin embargo es posible entablar una lucha, una contienda contra la muerte, aun cuando el destino esté echado, aun cuando la conciencia sobre lo desparejo de las fuerzas antagonistas no mine la voluntad del sujeto sino, por el contrario, lo conmine al ruedo. Toda lírica terminal es un agón para el poeta, un agón que dura lo que dura hasta que la

muerte lo termine declarando un ex-combatiente. El que está en trance de morir no hace más que reunir por última vez las fuerzas del cuerpo que le quedan de una *vita activa* a fin de entablar un diálogo con la posteridad. Una lucha cuerpo a cuerpo como ejercicio agonístico no es una descripción retórica-figural sino un *real* del que la escritura poética necesita dar cuenta, sea como sea. Tal como escribió el propio Pablo Guevara: *Lo que va construyendo el poeta —cualquier poeta— más bien es como una especie de espiral o de tornado que crece y se convierte en un cono gigantesco, un fenómeno que ya no lo puede parar si es que el poeta es bueno, claro. Se crea una especie de necesidad: o escribe o perece*. Si la necesidad es por lo general el motor de la escritura, ahora, y ante la inminencia de la muerte, de frente al umbral que separa los dos lados, escribir o perecer ya no es una metáfora sino la entrada en lo *real* de la disyunción excluyente. Alain Badiou recuerda en su libro *El siglo* que la categoría de lo real era pensada por Jacques Lacan como una experiencia del horror, asociada a lo que él mismo denomina “experimentaciones radicales”, fehaciente alusión a exterminios y purgas que, como bien sabemos, atraviesan la barbarie política del siglo XX. De allí que en su libro Badiou designe el proceso de acceso a lo real bajo el sintagma de *la pasión de lo real*, precisamente para apelar a las dos valencias, esto es, la activa y la pasiva que se derivan del término griego *pathos*. Esta pasión *de y por* lo real es el lugar donde se cruza el horror y la exaltación, lo tanático y lo vital. La lírica terminal habla del horror de la muerte y la introyecta como su propia autobiografía, tal como lo observa Tamara Kamenszain cuando plantea la imposibilidad de salir de la primera persona. Y podríamos agregar: primera persona *del singular*. El singular es un número que la gramática denomina accidente. ¿Siempre se muere por accidente y se escribe sobre la muerte propia apelando únicamente al número singular de la primera persona? En el apartamiento que la muerte provoca, la primera del singular es un yo en trance de morir, en trance de desaparecer como ego. Último enlace sostenido por ese filamento singular de la primera persona que permite el acceso a la enunciación, a la toma de la palabra como

² Se trata del ensayo “Poesía y vida (El poema como teatro de la muerte)”. En: María Eugenia Bestani y Guillermo Siles, *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2007. Pp. 57-72.

³ Con esta metáfora se hace referencia a la enfermedad terminal que le diagnostican, esto es, leucemia mieloide, estando internado en el Hospital Edgardo Rebagliatti de Lima. La ironía se transforma en la parodia de una de las canciones más populares de la ópera Evita cuyos versos dicen: “No llores por mí Argentina”, parodiados en “No llores por mí Energía”. El punto de contacto entre enfermedad terminal y la famosa canción de la ópera es una asociación basada en el dato de que es en Argentina —según información recabada en Internet— donde se ha avanzado un poco más científicamente acerca del desarrollo de ese tipo de leucemia.

recurso previo al irrevocable acto de la vida tomada que advendrá como desenlace. En este intervalo entre el poeta que toma la palabra y la muerte que toma la vida, se juega otro acto, el entreacto teatral del poema como la puesta en escena donde se enfrentan la vida y la muerte.

La enfermedad terminal que aparece en *Hospital* de Pablo Guevara no hubiera podido estar más en las antípodas respecto de la concepción que sostiene Paul Verlaine, quien sitúa al enfermo fuera de la sociedad. En la poesía de Guevara, por el contrario, la experiencia como enfermo terminal adquiere una significación social, a tal punto que el largo poema no se priva de hacer una crítica de los sistemas hospitalarios del país y adopta, por momentos, el carácter de testimonio al compartir una experiencia común respecto de la mala praxis médico-administrativa⁴ del Hospital como Institución: *hay una gran superpoblación hospitalaria y las ciencias médicas no dejan de sumarse (un hospital como éste por región y tres como mínimo solo para Lima/ éste ya cumple su quinta década de existencia y no se ha hecho otro mayor en 50 años)—aquí los turnos tienen que hacer milagros se renuevan cada mañana cada tarde cada noche ¿será así hasta el fin del mundo? claro que no porque el cuerpo es una organización regular y organizada compleja llena de colores a más vida más complejidad*. Esta experiencia común es la opuesta a la mirada aristocratizante del poeta francés a fines del siglo XIX. Hay en la concepción de éste un repudio tan fuerte por la vulgaridad que aun una enfermedad que se presenta bajo una situación irremediable (y sabemos hasta qué punto se trata de un *pharmakon*) resulta ser la que corresponde que contraiga un poeta que se precie de tal. A una vida de poeta que Verlaine no duda en definir como ilógica, le corresponde una muerte salvaje de hospital, una muerte que se concibe como necesariamente salvaje. Así el martirio viene a corroborar el aura dorada de poeta (duramente conseguida si su precio no es otro que el sacrificio del propio cuerpo, esto es, la vida) en un momento en que la estética se concibe, todavía románticamente, como una religión del arte o como un rito sagrado de la poesía. La vida de poeta termina —sostiene el poeta francés— como debe terminar la de un poeta, por eso el hospital le

viene a ofrecer el camino para alcanzarla: una muerte extraordinaria y no la muerte natural de la gente común. El encono por la crasa vulgaridad lo ciega al poeta hasta el punto de aceptar esa última experiencia, a la que deberá someter el cuerpo, como metáfora de la vida entera, al tiempo que es, también, una experiencia capaz de otorgar, paradójicamente, el aura definitiva propia de su estirpe. Un aura construida mediante la excepcionalidad pero ganada a costa de abandonarse a un “fin feroz” como conjuro de la repudiable vulgaridad. La visión de Pablo Guevara no podía situarse más lejos que la descrita por el poeta Paul Verlaine. Lo que ha cambiado es la concepción del poeta moderno: de una adhesión a la aristocracia del espíritu como contrapartida del repudio de lo vulgar, el poeta se ha pensado a sí mismo como un hombre común que comparte el destino de los demás hombres.

La experiencia de *el poeta en el hospital* en la lírica latinoamericana la encontramos como un antecedente emblemático en César Vallejo, aunque se vuelve particularmente significativa la lección del autor de *Trilce* en el caso de Pablo Guevara, menos por una cuestión nacional (aspecto que nunca está ausente) que porque acuña un imaginario poético en el cual los poetas posteriores supieron abreviar con la confianza (que no con la certeza) que se desprende de reconocer en un poeta como Vallejo la figura que puede encabalar la región y el universo y que había podido, además, insertar su vida en la poesía pero no a la manera romántica de vida y obra sino al modo absolutamente moderno (como reclamaba Rimbaud) de establecer los necesarios vasos comunicantes entre una y otra esfera. A Pablo Guevara no le es ajeno “el sentido de la experiencia”⁵ que el autor de los *Poemas humanos* infunde a su poesía y lega, por tanto, a los poetas futuros. Uno de los núcleos de esta experiencia reside en la conexión entre enfermedad y muerte que Guevara de manera implícita incorpora a su libro postrero. Así lo describe con precisión Enrique Lihn en un texto de 1969: “(Vallejo) cantó o escribió con los ojos puestos en un futuro mejor para la humanidad, pero lo hizo en estado casi agónico, desde el fondo de su desesperación individual, obsesionado por la enfermedad y la muerte”.⁶ En el poema LV de *Trilce* aparece una imagen del enfermo en

⁴ La sección 8 es el tramo en el que podemos leer esta crítica a los servicios hospitalarios y el mundo sostenido por la burocracia institucional.

⁵ Analicé esta cuestión en un ensayo de mi autoría titulado “Dos recuerdos infantiles de César Vallejo. Notas sobre experiencia y poesía en *Trilce*”. En: Ana María Zubieta, *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires, Eudeba, 2008.

⁶ Se trata del artículo “César Vallejo” aparecido en la revista *Cormorán* año I, número 3, de Santiago de Chile, 1969. Lo citamos de la edición póstuma del libro *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago, LOM, 1997. Edición a cargo de Germán Marín. Pp. 69-70.

la línea que acabamos de plantear, es decir, la experiencia de la muerte ya no autobiográfica todavía pero a la que Vallejo asocia o identifica con el hombre común, con ese otro que se encuentra próximo de una proximidad que deviene así doble: el otro como prójimo y próximo a la muerte. *Un enfermo lee La Prensa, como en facistol./ Otro está tendido palpitante, longirostro, / cerca de estarlo sepulto.* A su vez, “el estado casi agónico” de Vallejo, al decir de Lihn, no se orienta, sin embargo, hacia una autobiografía de la muerte tal como se la plantea desde la lírica terminal pero sí como una poesía de anticipación por parte de alguien que revive con antelación (si esto es posible) la muerte propia, como si ese futuro pudiera escribirse imaginariamente en el presente de la enunciación lírica. No un poeta profeta ni un poeta vidente con las facultades de prever el fin sino uno que había podido adelantar una imagen de la muerte de sí con la ayuda de una constelación de escenas provenientes del imaginario cristiano en el que se había formado aunque no, por cierto, para reponer o re-actualizar sus significaciones bíblicas sino para reorientarlas hacia una situación propia de indigencia que había empezado a padecer y amagaba con perpetuarse indefinidamente, tal como en efecto sabemos que ocurrió.

Además, el poema LV es importante respecto de la lección poética-Vallejo por el hecho de que sienta las bases de una suerte de *tanatografía* —tan cercana a la escritura arguediana de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*— que tendrá en los tramos posteriores de su lírica al menos dos momentos emblemáticos que reconfiguran semánticamente todo el trayecto: el verso quizás más citado del peruano, esto es, el que afirma *Me moriré en París con aguacero* (habría que pensar la importancia que el metro vuelve a cobrar en el peruano conforme al retorno del endecasílabo en relación con el tema) y el otro verso menos conocido que dice *la muerte morirá* con el que sale del quicio de la férula de la muerte individual para proponer la utópica muerte de la muerte en *España, aparta de mí este cáliz*. Esta reflexión impregna todo el trayecto lírico porque si, por un lado, la utopía de que la muerte muera se toca quiasmáticamente con el anhelo de justicia que atraviesa *Los heraldos negros* desde el umbral emblemático del primer poema homónimo al no menos emblemático del último; por el otro, el ya mencionado poema LV, en el que el poeta introduce el nombre propio, prosigue en su potencial reflexivo cuando propone otra de las constantes imaginarias de la poesía de Vallejo. Repetimos la estrofa: *Un enfermo lee La Prensa, como en facistol./ Otro está*

tendido palpitante, longirostro, /cerca de estarlo sepulto./ Y yo advierto un hombro está en su sitio/ todavía y casi queda listo tras de éste, el otro lado. La reflexión sobre los límites llega en Vallejo a la obsesión en la medida en que constatamos una serie de tonos cuya diversidad se mueve en un amplio espectro: desde el tono metafísico a la burla de “las lindes fritas” como leemos en *Trilce*, burla que al fin y al cabo arremete contra las certezas occidentales para dismantelarlas y ver en su desnudez el vacío de la nada. Por eso *el otro lado* del poema LV es y no es el más allá porque, precisamente, en su ambigüedad semántica, se vuelve vehículo de múltiples sentidos. El desarrollo de una tanatografía en la poesía de Vallejo, basada fundamentalmente en la reflexión recurrente por los límites, tendrá por cierto una particular gravitación en la lírica de las generaciones posteriores. Pero entre *Trilce* y *Los Poemas Humanos y España*, están también los *Poemas en prosa* donde la endíadis enfermedad y muerte no sólo no desaparece sino que intensifica parte del sentido de la experiencia tal como surgió del trayecto: ahora sí en el poema “Las ventanas se han estremecido” es posible leer la dimensión autobiográfica de la experiencia de hospital en el sentido de poder registrar biográficamente el curso de la enfermedad en el propio cuerpo vallejiano. En esta composición, así como en el ya citado poema LV de *Trilce*, el hablante lírico observa a sus compañeros de pabellón y a los médicos e incluso a los familiares de los internados, es decir, practica una visión de conjunto que se centra sin embargo en el cuerpo humano que sufre y se queja “en esta pena directa de toser y defecar”.

Lo primordial de esta mirada hospitalaria de Vallejo (hospitalaria en los dos sentidos) reside en el mismo carácter en que se funda la mirada con la que Guevara sostiene su entorno, ése que incorpora a *Hospital* como el paisaje último de su escritura, ese entorno en el cual el poeta queda inscripto junto con los otros, los que mueren antes, en señal de advertencia de lo ominoso de la inmediatez de la muerte. En ese entorno hospitalario, el carácter social de morir o de co-morir puesto que el otro es más prójimo que nunca porque es el más próximo a la muerte, recupera la figura del hombre común, y no la del hombre excepcional con la que Verlaine pretendía coronar postteriormente al poeta de su tiempo. Así, el poeta se identifica con el hombre común, con el prójimo. El enfermo que lee el diario o que tose o defeca y está siempre “enfrente” durmiendo con la boca abierta en la poesía de Vallejo ahora, en *Hospital*, solloza o pifia o aulla, esto es, extrema por

así decirlo el devenir cosa o animal del hombre en el irremediable trance de morir. Lo que encuentra Pablo Guevara en el poema vallejiano es la dimensión democrática de la muerte como experiencia que vuelve comunes a todos los hombres. Tanto en Vallejo como en Guevara hay una reminiscencia medieval(ista)⁷ en la manera de concebir la muerte como la experiencia que iguala, con el mismo rasero, a todos, tal como en la secular tradición de la poesía lírica de lengua española podemos leerla en el famoso panegírico a la muerte de su padre que escribe Jorge Manrique. Se trata de una concepción tendiente a recordar que la muerte es la única justicia que desmorona la clase y el poder. En el hospital el poeta se mira en el espejo del hombre común. G. K. Chesterton en su memorable ensayo, sostiene que la modernidad ha practicado el desprecio del hombre común en pos de un aprecio desmedido por el hombre excepcional. La crítica con la que arremete el escritor inglés equivale a una defensa de aquellos valores que, ganados en la modernidad, fueron también por ésta dilapidados. Al respecto, escribe: “Es fácil cansarse de la democracia y clamar por una aristocracia intelectual. Pero el inconveniente reside en que esa misma aristocracia intelectual parece ser absolutamente no intelectual”.⁸ Una de las caras del legado de Vallejo es, precisamente, la experiencia democrática del hombre común en tanto que prójimo en estado de indigencia desde la pobreza a la enfermedad, un circuito semiótico del cuerpo acompañado de una posición anti-intelectualista del artista frente a una sociedad sostenida en el egoísmo burgués. Los tiempos cambiaron respecto de la ola moderno-simbolista a la manera de Verlaine: aun cuando se parta de la misma comprobación (*La sociedad, bajo el régimen político que sea, no está hecha para glorificar a los poetas*, escribe el poeta francés y podríamos hacer extensiva la mención a los artistas en general) ya no hay otra identificación que con el otro que sufre la falta en sus múltiples aspectos. Pablo Guevara retoma el legado vallejiano, tal como podemos corroborarlo en su ensayo póstumo que

publicamos en este dossier, en el cual intenta “inventariar las desproporciones mínimas de carencias de los humanos pobres en gran proporción”, sumamente consciente de “las enormes distancias que separan a los beneficiarios de la sociedad moderna pudiente —por lo menos asegurada materialmente— de la de los Otros, esa vasta enormidad de seres que no tienen acceso al beneficio material de la modernidad mediana y/o máximamente desarrollada”. Como en la realidad, los hospitales son siempre públicos: no hay nada privado y todo es, en la lírica terminal, el culmen de la privación. Pero a diferencia de lo real, el poema despliega sus ardidés compensatorios al borde del límite inexorable: es hora de traducir el enunciado de Pablo Guevara *escribe o perece* a la lógica de la lírica terminal en otro enunciado más acorde con la necesidad: se escribe hasta que se perece, es decir se lleva la escritura hasta la extenuación definitiva del cuerpo. La muerte no hace más que interrumpir y la poesía, tenazmente combatiente, no hace más que irrumpir: la ruptura es algo de lo cual la lengua ha obtenido experiencia muchas veces, antes de la gran ruptura de la que sí no podrá predicar.

III.

Los hospitales de la poesía son, como leemos en Vallejo, *las casas del dolor*, o, como en Alvaro Mutis, un inventario de calamidades o, como veremos en Pablo Guevara, un *barco*. Pero, antes que todo, los hospitales albergan a los huéspedes de la muerte como un asilo forzoso, a veces temporario, a veces definitivo. Pero en la lírica terminal la dirección no es otra que *hacia el final*, tal el título del libro con el que Guevara homenajea a Ezra Pound. El hospital deviene barco y en esa metamorfosis figural la experiencia es una instancia que se embarca hacia ese rumbo cierto más que incierto aun cuando desconozca los términos del fin. El fin es, además, un término en un doble sentido. La alegoría del hospital como barco articula, en el caso de Pablo Guevara, el movimiento oscilante entre lo moderno y lo arcaico: se trata de un barco de guerra, un barco-hospital que, de un lado,

⁷ También constatamos una concepción del amor, tanto en Vallejo como en Guevara, que presenta resabios petrarquistas, trovadorescos con sus consabidas vinculaciones al amor cortés. El reconocido crítico peruano Ricardo González Vigil recuerda que en su tesis sobre *El romanticismo en la poesía castellana*, César Vallejo explica “la idea del Amor según el alegorismo florentino de Dante y Petrarca”. En el caso de la poesía de Pablo Guevara leemos esas huellas en todos sus libros pero sobre todo en *Crónicas contra los bribones* de 1965 pues en éste aparece la mujer como centro solar del universo, si bien nunca desligada del curso de la historia entendida ésta como sucesión de épocas, es decir, de diversas mentalidades como modo de escandir las inflexiones del sujeto humano. Esta misma vertiente se mantuvo, bajo diversas variantes, a lo largo del trayecto y gravita de un modo significativo en uno de sus últimos poemarios, esto es, *Hacia el final. Homenaje a Pound (1992-2001)* una de cuyas secciones lleva por título “Provenzale”. Además en este libro, en su particular sociología de la ciudad de Lima, la cual, como sabemos, deviene Ciudad-Gotha, leemos lo siguiente: *la ciudad cada día no cesa de ser más medieval que el día anterior* (p. 62).

⁸ Se trata del ensayo “The Common Man” que citamos de la traducción de Ana María Díaz del libro de G. K. Chesterton *El hombre común y otros ensayos sobre la modernidad*, Buenos Aires, Lohlé-Lumen, 1996.

surca las aguas del capitalismo tardío y, del otro, subyace a él una travesía por mar que recuerda las circunnavegaciones trasatlánticas. El acápito del inicio que reza *salida al mar* yuxtapone distintos niveles de sentido de la alegórisis: el viaje de Colón que cruza el Atlántico, la mítica Atlántida de la que hablaba Platón en un mar plagado de fantasías y de monstruos marinos (el poemario habla de un *animal poderoso portentoso mitológico furioso*) y la reescritura manriqueña de que “todos los ríos van a dar a la mar/ que es el morir”. Es en este aspecto que la travesía marítima tiene reminiscencias medievales y barrocas de Indias: las primeras porque diseñan alegóricamente una desembocadura, una *salida al mar*, asociada a la imagen de la bahía del sueño del sujeto hablante que, como un *locus amoenus*, equivale a una suerte de paraíso poético; las segundas porque el barco se inscribe en la lírica barroca española dedicada a la navegación y el mercantilismo que, durante el siglo XVII, comienza a desarrollar una autocritica basada en la empresa de la conquista en tanto que negocio de ilegítimo enriquecimiento, el cual sentará las bases para el afianzamiento del sistema capitalista.

Hospital de Pablo Guevara no sólo no olvida este tramo de la Historia sino que lo reactualiza para inscribirlo, por cierto, en una nueva fase del capitalismo, ya que la alegoría del barco le permite a su vez apelar a otras referencias: los tripulantes reproducen a bordo las mismas estratificaciones sociales pues funcionan al igual que los conventos coloniales en cuyo interior se repetía el mismo sistema jerárquico de la estática sociedad barroca. Sin embargo, un barco-hospital revela de manera implícita la existencia de una Guerra que el poemario no duda en atribuirle, en identificarla con el capitalismo bajo la impronta ezipoundiana de la usurocracia de la modernidad: *el usurero dice basta y cobra al instante y punto // y lo hace siempre en un recinto de vivos muertos todavía frescos*⁹, esta figura es una suerte de Caronte *agiotista de torva mirada bien ladino que cuenta y*

recuenta los minutos. La alusión mitológica se resignifica en clave económica para dar lugar a la crítica mordaz, por esta razón la alegoría del barco-hospital permite una doble planimetría: la guerra no solamente se juega en el ámbito de lo económico y la injusticia social sino también lo que el mismo poema denomina en latín el *campus belli* para referir a esa otra lucha o batalla que se establece en los *ejércitos aguerridos de un lado y del otro —los vivos y los muertos luchando a muerte cada quien por sus más frescas presas*.¹⁰ La imagen tan frecuente de lo fresco en la prosa de Pablo Guevara adquiere una suerte de valor aspectual incoativo, esto es, un atributo signifiante de comienzo que podemos leer como una constante de la figuración poética, en el sentido que toma la concepción de la muerte. El latín repercute en el poemario como una lengua teológico-política (*inferno, absolvo, campus belli, locus solus*), como técnico-científica (*circus, rigor mortis, rara avis*) y hasta como expresiones circunstanciales que inculcan al contexto una precisión coyuntural pero no menos relevante (*per se, sine qua non*). Sin embargo, en contacto con ese universo lingüístico cuya densidad semántica implosiona en diversos niveles de lengua (desde vocablos arcaizantes y cultos al habla popular callejera)¹¹, el latín se escribe en cursiva y potencia en el sintagma un contraste tipográfico, como si todo fomentara su propio curso precipitándose hacia el final.

Ese final resulta, en verdad, una negación del final. La imagen del barco-hospital es un trasatlántico que parece ser imbatible a las tormentas y no como el Titanic¹², que termina hundiéndose en alta mar. Se trata de un barco de guerra o en guerra en alta mar de un sujeto mariner o contramaestre, o polizone, un sujeto navegante que deberá enfrentar nada menos que *la inminente tormenta de la ajenidad o alteridad*.

El poemario recorre un itinerario que va, como en las enumeraciones barrocas, de la vida a la muerte, y en este caso desde el

⁹ Hacemos la advertencia de que usamos la doble barra no para indicar una estrofa ya que estrictamente hablando no lo es (el poema está escrito en prosa). La doble barra quiere indicar que hay un blanco que separa dos párrafos. Se trata del cuarto fragmento de *Hospital* (p.19).

¹⁰ Esta cita pertenece al fragmento 4 a.

¹¹ Esta tensión lingüística entre la lengua culta y popular nos recuerda la voz de otro gran poeta barroco de fines del siglo XVII, Juan del Valle y Caviedes. El doble registro (triple, cuádruple) no se debe sino al espesor y la opacidad con que la lengua opera en una textura que se concibe por capas, por pliegues del sentido. De allí que *Hospital* se construya a partir de la figura de la alegoría que recurre en principio al doble plano o más, una coartada perfecta para la ambigüedad o la dilogía constantes. Gilles Deleuze en su libro *El pliegue. Leibniz y el barroco* define al barroco no como una esencia sino como un atributo, un arabesco, un pliegue infinito. La poesía de Pablo Guevara es, en este aspecto, un barroco de múltiples plegamientos del espacio urbano. De hecho la imagen del barco-hospital se construye como un análogo del espacio urbano, su espacio sucedáneo, su otra cara jánica.

¹² Su libro *Un iceberg llamado Poesía* centra su atención, recurrentemente, en el hundimiento del Titanic y la máquina crítica que el poemario despliega es análoga a la que Guevara emplea en *Hospital*, esto es, incorpora una mirada corrosiva, orientada siempre al polo de lo social. En este libro leemos: *Y ese nombre tan ostentoso tan emblemático: el Titanic/de una sociedad que pretendía ser titánica/ no por nada menudeaban las libras esterlinas/ ¡un tesoro de barco! ¡un tesoro! decía una linda señora*.

momento del zarpar del barco¹³ al cadáver, como si dijéramos: de la cuna a la sepultura, de la acción incoativa a la acción inerte, de la partida a la consumación material del viaje. A través de la cita de la película *El gran Pez* de Tim Burton, el devenir-peze del hombre contradice el cadáver con el que se clausura el poemario. Más allá de los datos que nos ofrecen los editores sobre la anécdota acerca de la palabra cadáver¹⁴, es su potencial imaginario lo que más cuenta para el lector ante lo que esa palabra suscita en el marco de la tradición lírica de lengua española. Admitamos que se trata de una composición barroca que no olvida el *rigor mortis* del cuerpo caído, semióticamente situado en el extremo final del texto. Pero este cierre está impregnado de la cita de otro texto, en este caso cinematográfico, el cual socava lo que pareciera estar a la vista como un imponderable de lo real. Este procedimiento se llama anamorfosis y se trata de un ardid de la mirada que, a través de un cambio del sujeto respecto de su propia perspectiva, transforma lo real y le devuelve la faz oculta. Si el poemario culmina con lo real del cadáver, la visión fulgurante del sueño le gana la partida y termina imponiéndose sobre él. Hay un devenir-peze de lo humano en el otro final (el del texto de Burton) que el poema se autotransfiere como compensación imaginaria: imaginarse un fin de película pero no como evasión sino como acceso a lo simbólico. El

poema lo dice en forma directa: *puede ser un escualo una mantarraya silenciosa*. Además el final es, en verdad, un principio, por lo tanto, no es un final. La imagen del pez hace remontar este último libro *Hospital* hacia el primero, significativamente titulado *Retorno a la creatura*. En éste, hay un poema “Dos monarcas” que parece anticipar la última escena de la vida en coincidencia con la última escena del libro: *Amo el pescado, el plateado monarca/ que se agita en mis manos. Yo lo escucho/ y lo miro vibrante en mis sentidos, tal vez/ como en las costas libres de alguna gran bahía/ donde no hay pescadores que sumerjan sus redes. Fabulosa materia que me intriga los ojos./ dínos ¿fue feliz este espacio de aleteos dorsales?/ Surcador de los sodios, ¿fue feliz este estado del ser/ temblando en la ansiedad, pero que nunca supe si es que huía/ o partía hacia costas o límites? Oh, habitante del mar,/ —otro reino que el mío—, oh, querido, necesito saberlo.*

Esta dimensión simbólica, implícita en la visión de Tim Burton, presenta una inflexión que opera en *Hospital* como cifra de su metatexto lírico. Ed Wood, su protagonista, es un fabulador, un narrador de historias maravillosas, para quien es más importante y vital la fantasía que la verosimilitud de su relato. En la película queda claro que la potencialidad de la imaginación se sobrepone a la crasa realidad. Podríamos condensarlo en una ecuación: quien fabula, confabula contra lo real de la muerte.

¹³ Nuestra interpretación de *Hospital* parte del hecho de que “la salida al mar” significa el momento en el que zarpa el barco desde la costa como la gran acción incoativa del poemario, con resonancias en la lírica española medieval a través de las imágenes de los ríos y el mar. De todos modos, el alta mar del libro es metafórico más que referencial, ya que no podemos deducir del texto de que ese mar sea el océano Pacífico, si bien hay referencias puntuales a zonas, barrios y calles de Lima. Pero con respecto al mar, la máquina metafórica de *Hospital* desplaza los datos referenciales en aras de una construcción alegórica del sentido.

¹⁴ Gladis Flores, una de las editoras de *Hospital*, relata: “Confieras cómo rodaste del primer simulacro de la muerte. Aquel espeluznante enunciado es un síntoma de tu humor negro, es el testimonio de una experiencia cruel para cualquiera y sin embargo para ti, sabrosa: Cuando entraste por primera vez a la sala de emergencia del hospital Rebagliatti, cuando todavía no te había seducido la leucemia, pusieron en tu ficha médica por error: *llegó cadáver*”. Esta frase es el cierre del libro.

 ANTOLOGÍA

HOSPITAL¹**salida al mar**

otra vez aparece un trasatlántico en
mi vida... herido de muerte acaso...
(lo veo acoderado entre las avenidas
Salaverry y Arenales aunque no logro
saber cuál es la proa cuál la popa...
desconozco estos inciertos muelles y
la carta de navegación distrital de
Jesús María)

y tronaban como Júpiter

(1)

primeras incoherencias 1 a.m. la habitación
cueva de al lado rebasaba de aullidos...
parecían los de un animal poderoso portentoso
mitológico furioso... de repente se trocó en
juvenil voz de mujer muy entristecida que
decía sollozando entrecortadamente...:

“por qué tengo que tener los zapatos más feos
de este lugar... no sé”...—y sonó como una
gran explosión— y otra vez esos aullidos
salvajes aun peor que antes...

(4)

ignoran los que llegan a esta inmensa ciudad
que aquí también llegan como emigrantes...
todos somos pasajeros de paso por la tierra...
(al mundo nos lo prestan como una pelota por
unos instantes y como un agiotista de torva
mirada bien ladino cuenta y recuenta las horas
minutos y segundos...de nada servirá
presentarle nuestro más bello cuerpo o
magníficas obras por hacer o terminar... el
usurero dice basta y cobra al instante y punto...)

y lo hace siempre en un recinto de vivos
muertos todavía frescos (por eso es que
sospechándolo se siente un escozor un algo
extraño o una comezón un cierto aguijonazo
una cierta cargazón o desazón un no se sabe

bien qué) esta extensión enorme a mi
alrededor no es una extensión amiga ni mucho
menos y definitivamente es un territorio
enemigo *campus belli* o un lugar donde si no
presentamos batalla desde el primer minuto
estaremos perdidos para siempre

(4a)

es decir un lugar para los CUERPOS VIVOS
que todavía andan por ahí y no han ido al
camposanto —ejércitos aguerridos de un lado
y del otro— los vivos y los muertos luchando
a muerte cada quien por sus más frescas
presas...

(4b)

para otros esta ciudad es otra poblada más
—otro hacinamiento humano o región sin
límites turgurizada que conocen bien por la
que tendrán que pasar necesariamente— el
lugar es devastador —el no lugar o *locus
solus*— espacio natural de las desfavorecidas
gentes de álgidas vidas llenas de sobresaltos
sobre las que tira cuentas el usurero agiotista
prestamista /tanto tienes... tanto debes...
paga... y con sangre incluida... no caben aquí
cuentos ingleses/ los ojos se le desorbitan
porque algunas acreencias desde cualquier
punto de vista impagables están al rojo

(10)

nunca pude oír a pesar de mis esfuerzos la
marcha armoniosa del navío...no hay paso del
Ecuador... la comida aunque la llamen dieta
es de lo peor que he probado en mi vida...
pero me resigno porque este navío es un barco
de guerra antes que nada y yo apenas un
marinero cualquiera o un polizone tal vez un
contra maestre pero por nada del mundo un
barco pasajeros o de paz (con carta a la mesa
y orquesta de cámara a pedidos) mejor
llamémosle lo que es o dice ser: un barco-
hospital...

¹ *Hospital*, Editorial San Marcos, Perú, diciembre de 2006 (primera edición). ISBN 9972-34-744-3.

(12)

santo santo santo que sufres yo te *absolvo*
figlio en tu urna de cristal imaginaria... acaso
sea todo finalmente como lo quiso Tim Burton
en *El gran pez*...

(13)

descendía por una cuesta y giré $\frac{3}{4}$ la cabeza
casi como atraído de repente... y creí percibir
arriba coronando la cuesta una casa mi casa
de seguro... y enderecé entonces la cabeza
y vi una enorme bahía inmensa inmensa
inmensa frente a mis ojos desconocida
totalmente para mí... era una enorme
inmensidad gris en parte encapotada en parte
con claridades en parte con nubes negras o
nubarrones y lo que más me atraía
enormemente era toda esa diversidad de luces
matizadas algo de verdad fascinante... al
parecer superior a cualquier otra fuerza

estaba andando de regreso por la vereda de
una especie de malecón muy largo cuando
de pronto reparé en algo que se movió a mi
costado como viniendo a mí hacia mí...
saliendo del mismo muro o parapeto que era
como arena mojada y se puso de pie al pasar
intentó acercarse y yo voltee a recibirlo —era
arena mojada semioscura y moldeada como
gente en ciernes sin rasgos o en proceso de
serlo— arena amiga o amistosa a todas
luces... porque pugnaba a su vez por
desprenderse del parapeto y saludarme... yo
me sobrepasé de inmediato... y el sueño al
instante se desvaneció

no se lo que entró por emergencia herido no
se qué...

puede ser un escualo una mantarraya
silenciosa...

por decirlo caminando con nuestros propios
pies

como proa o con crespones negros pies por
delante

¡y siempre el mar! ¡el mar! ¡el mar!

y llegó cadáver

PABLO GUEVARA (1930/ 1-11-2006)

BIBLIOGRAFÍA

1957 *Retorno a la creatura* (Madrid, Cooperación
Intelectual)

1963 *Los habitantes* (Lima, La rama florida)

1965 *Crónicas contra los bribones* (Lima, Milla
Batres)

1971 *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú*
(Lima, Instituto Nacional de Cultura)

1998 *Un iceberg llamado Poesía* (Lima, Copé)

1999 La colisión, Opera marítima en 5 actos.
Acto primero: *Un iceberg llamado Poesía*.
Acto segundo: *En el bosque de los hielos*.
Acto tercero: *A los ataúdes, a los ataúdes*.
Acto cuarto: *Cariátides*. Acto quinto:
Quadernas, quadernas, quadernas. (Lima,
Copé)

2006 *Hospital* (Lima, San Marcos, 1era edic.
diciembre)

2007 *Hacia el final. Homenaje a Ezra Pound*
(1992-2001) (Lima, Editorial de San
Marcos, 1era edic, Noviembre)

Este dossier presenta, en primer lugar, un ensayo
inédito del peruano Pablo Guevara sobre César Vallejo,
introducido por Bernardo Massoia quien destaca el
vínculo de la obra de Guevara con Vallejo. Luego
Enrique Foffani en "El poeta en el hospital" trabaja la
noción de la muerte y de *lírica terminal* de Tamara
Kamenszain para analizar *Hospital* de Pablo Guevara,
publicado en diciembre de 2006, un mes más tarde de
la muerte del escritor peruano. Por último se publican
una antología de este libro de Guevara y una bibliografía
del autor.

Palabras clave: Pablo Guevara- César Vallejo- *lírica*
terminal- *Hospital*

This dossier presents, first, an unpublished essay by
peruvian Pablo Guevara about César Vallejo,
introduced by Bernardo Massoia who highlights the
link between Guevara's work and Vallejo. Afterwards,
Enrique Foffani in "The poet in hospital" works the
notion of death and of *terminal poetry* by Tamara
Kamenszain to analyze *Hospital* by Pablo Guevara,
published in December 2006, a month after the death
of the peruvian writer. Finally, an anthology of this
book by Guevara and a bibliography of the author are
published.

Key Words: Pablo Guevara- César Vallejo- *terminal*
poetry- *Hospital*

Argumentos

LA MEMORIA DEL FUTURO
A PARTIR DE *POSTALES DEL PORVENIR. LA LITERATURA DE ANTICIPACIÓN
EN LA ARGENTINA NEOLIBERAL (1985-1999)* DE FERNANDO REATI
Miriam Chiani*

Continuidades

El recorrido crítico realizado por Reati, desde *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina 1975-1985 a Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, sigue y delinea, sobre la continuidad cronológica de la producción narrativa argentina —del '75 al '85, en el primer texto, y del '85 al '99, en el último—, un desplazamiento genérico, que el mismo crítico señala en *Postales*: el auge de la novela histórica durante los '80, es sucedido en la década siguiente, tanto por su versión degradada, —que abandona el impulso crítico inicial, la reflexión sobre los orígenes y continuidad del autoritarismo y la violencia de la guerra sucia, para caer en el chisme histórico de la vida cotidiana e íntima de personajes célebres del pasado—, como por la aparición de un número significativo de textos de anticipación en los que el impulso crítico se dirige hacia el presente del neoliberalismo y la globalización: “Se trata de un desplazamiento cronológico que nos lleva hacia el porvenir y nos hace ver el mundo real reflejado en el espejo levemente deformante de futuros hipotéticos para producir un comentario irónico sobre el presente”.

Un mismo, entonces, recorrido, crítico y narrativo, —desde el terror del estado al horror del mercado neoliberal—, donde se siguen leyendo huellas, más o menos ocultas, de procesos históricos, políticos y sociales. Y si bien ese desplazamiento genérico, puede considerarse excesivamente unidireccional, al no contemplarse otras tendencias o variantes

narrativas en los '90,¹ *Postales* tiene el mérito de verificar en el período tratado, una constelación de textos futuristas, bastante inusual en la literatura argentina, de la que se propone un corpus conformado por *Manuel de historia* de Marco Denevi (1985), *La reina del Plata*, de Abel Posse (1988), *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano (1990), *Las repúblicas* de Angélica Gorosdicher (1991), *No somos una banda*, de Orlando Espósito (1991), *El aire* de Sergio Chejfec (1992), *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia (1992), *Los misterios de Rosario*, de César Aira (1994), *La muerte como efecto secundario*, de Ana María Shua (1997), *El oído absoluto* de Marcelo Cohen (1989; versión corregida de 1997), *Cruz diablo*, de Eduardo Blaustein (1997), *Planet* de Sergio Bizzio (1998), *2058, en la corte de Eutopía*, de Pablo Urbanyi (1997). Aunque puedan observarse en el conjunto algunas diferencias o matices, en cuanto a la especie genérica y a la actitud ideológica, Reati no se propone establecer en detalle peculiaridades de género en las llamadas novelas de anticipación, engloba bajo esa rúbrica, ciencia ficción especulativa, política ficción, antiutopía y distopía; variantes todas en las que identifica lecturas del futuro en clave de presente neoliberal, anticipaciones de posibles rumbos de la historia nacional, ilustraciones conscientes o inconscientes, intencionales o no, “de las maneras en que las transformaciones del país en esa década y media de neoliberalismo y globalización impactaron en el inconsciente colectivo y sus producciones culturales”.²

* Es Investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literarias, y Profesora de Teoría literaria en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Es Directora del Proyecto “Tensiones realismo/antirrealismo en la literatura argentina de los '70 a los '80 y '90”, y sus principales investigaciones abordan diversos aspectos del campo literario argentino de las últimas décadas. Actualmente prepara la edición del libro *De Realismos y fantásticos en la literatura argentina*, con artículos de diversos especialistas en el tema.

¹ Algunas de estas variantes aparecen sin embargo en la compilación de Adriana Bergero y Fernando Reati, *Memoria colectiva y Políticas del olvido. Argentina y Uruguay 1970-1990*, cuyo objetivo es reflexionar sobre la perduración del conflicto entre la memoria colectiva y las sucesivas políticas de olvido que se han impulsado en los últimos veinte años en Argentina y Uruguay. Por otra parte, en *Postales* la sucesión novela histórica/novela futurista se justifica teóricamente a partir de las reflexiones de Fredric Jameson en “Nostalgia for the present” donde la ciencia ficción se define como una “especie de forma distorsionada de mapeo cognitivo, una proyección inconsciente y figurativa de algún relato de nuestra situación más realista” que desde sus orígenes “sostiene una relación dialéctica y estructural con la novela histórica, una relación de parentesco e inversión a la vez, de oposición y de homología”. Si la novela histórica, según Jameson, correspondió a la emergencia de la historicidad, la ciencia ficción, en cambio, a su mengua o bloqueo.

² Como Reati reconoce, por ejemplo, en *Una sombra ya pronto serás* no se presentan en sentido estricto elementos futuristas, sin embargo, y a través fundamentalmente del examen de la hipérbole, la novela se considera *anticipatoria*. De todos modos, cuando se trata cada texto en particular, se lo encuadra en relación a la literatura futurista universal, a la vez que se subrayan sus peculiaridades genéricas.

Por otra parte, en el interior del corpus reaparece refractada en superposición, esa continuidad entre períodos, señalada al principio, con respecto al movimiento del discurso crítico y al desplazamiento de la narrativa, ya que en casi todos los textos incluidos se van advirtiendo alusiones al terrorismo de estado junto a, (en) las visiones del futuro neoliberal; una textualidad de mezcla que plantea o percibe justamente una continuidad estructural, una articulación, entre la violencia política de los años '70 y las exclusiones sociales del neoliberalismo. Así, por ejemplo, en *Manuel de historia*, que “si va y viene entre el pasado, el presente y el porvenir, la perduración en “1996” (título de uno de los capítulos) de un graffiti político de los '70 establece un nexo entre la violencia de aquellos años y las marginaciones sociales de la Argentina globalizada dos décadas más tarde”, o *No somos una banda* que “recurre a la misma superposición intencional entre lo que fue y lo que será que se observa en otras novelas de anticipación –la confusión de tiempos y narradores en *Manuel de historia*; la alusión a la época de oro de Marcelo T. de Alvear en la Buenos Aires futura de *La reina del Plata*, las guerras civiles del siglo XIX emparentadas con las del porvenir en *Las repúblicas* y *Cruz diablo*– para señalar la coherencia que existe entre las estructuras del estado autoritario del pasado y las del estado globalizado presente y futuro”. De ahí que de algunas de las novelas seleccionadas se infiera la idea de una historia nacional girando en círculos, y repitiendo eternamente los mismos debates y problemas.

Esa mezcla de referencias a los '70 y los '90, se sostiene a la vez en términos de una continuidad histórica, ya que el menemismo es interpretado como culminación de dos grandes procesos económicos previos que preparan el terreno para el desarrollo del neoliberalismo de los '90: la dictadura militar de los '70 y la hiperinflación de fines de los '80. El argumento, explicaría, además, que el recorte temporal establecido por Reati se inicie antes de la asunción de Menem, o sea que los primeros textos que describen el futuro en clave de presente neoliberal se hayan publicado con anterioridad a su gobierno y que en todos, aún en aquéllos, que generalmente se han interpretado en relación a la dictadura –*Una sombra ya pronto serás*, o *La ciudad ausente*–, se identifiquen, incluso se remarquen más, por aparente fuerza histórica, las señales futuristas del presente de su escritura. Fuerte matriz con la que se

interpretan los textos de anticipación argentinos: Terror/Neoliberalismo; continuidad histórica que, a la vez, encierra los mismos términos superpuestos en cada período: el terror es neoliberalista y el neoliberalismo, terror. Los textos intuirían esa articulación histórica, esa contigüidad, que por momentos, Reati, lee incluso como semejanza.³

Después de una síntesis del desarrollo de la narrativa que imagina futuros, originada con los textos hebreos y cristianos apocalípticos, en la que se destaca el pasaje del optimismo al pesimismo, –con el reemplazo de la utopía por la distopía a comienzos del siglo XX–, Reati alude al carácter político de toda obra distópica, cualquiera sea la forma que ésta adopte (ciencia ficción, alegoría o sátira política) en tanto extrapola rasgos presentes al futuro y propone sistemas sociales imaginarios negativos que implican una crítica al estado actual de cosas o al presente. Desde este punto de vista, unifica la serie propuesta al considerar todas las novelas de anticipación tratadas como “distopías de variado signo que transcurren en un futuro (cercano o lejano) que refleja directa o indirectamente el presente de un país neoliberal y globalizado”.

Posiciones

Una revisión de diversas posturas frente a la globalización y al neoliberalismo, precede la interpretación de los textos, que, en tanto distopías, van a contradecir ciertos tópicos presentes en las retóricas entusiastas de ambos procesos. Con Monsiváis, Saxe Fernández, Brügger Bourgeois, Ianni, Borón y otros, Reati pondrá de manifiesto la realidad oculta tras esas retóricas, particularmente en Latinoamérica y Argentina, para caracterizar el marco “bajo cuya influencia se escribieron los textos futuristas argentinos”.

Así, primero, contra el mito de que la globalización supone la desaparición de los estados nacionales, se insiste en que implica la desarticulación y reconversión de estados nacionales pobres, periféricos, semi-desarrollados, los que se ven compelidos a practicar el libre comercio, a diferencia de los países centrales y ricos que fortalecen sus conexiones con lo estatal y lo corporativo, y practican el proteccionismo. Con lo cual, el inmenso flujo internacional de capitales, información, bienes culturales y materiales, no supone que las corporaciones se hayan desnacionalizado, todo lo contrario, dependen de los estados centrales para expandirse.

³ Esto se ve sobre todo en el análisis de *La muerte como efecto secundario*: “La metáfora médico organicista de la sociedad argentina se muestra en su mayor crudeza en este hospital a través de la virtual tortura en que se convierte el tratamiento de los pacientes, como si la “medicina” aplicada en la Argentina imaginaria del futuro no fuera muy distinta de la empleada durante el terrorismo de Estado”.

Contra el mito neoliberalista de la aldea global, conectada por redes informáticas, que supuestamente democratiza el acceso a la información y permite el avance científico/tecnológico, se afirma que tal progreso no se traduce necesariamente en la reducción de la desigualdad social entre grupos, clases, colectividades o pueblos.

Contra el mito neoliberalista de una autorregulación del mercado, de carácter antiestatista, se reconoce que en América Latina, en los '80 y '90, la intervención estatal, más que disminuir o desaparecer, cambia de signo, se aplica, no ya a nacionalizar, sino a financiar y organizar la privatización.

Finalmente, Reati, afirma, como se adelantó a propósito del corpus, que el neoliberalismo en la Argentina, aunque se lo identifique con el gobierno menemista, se origina con las políticas económicas de Martínez de Hoz durante la dictadura, se mantiene en forma latente bajo el gobierno de Alfonsín, y se desarrolla ostensiblemente con las reformas estatales de Menem quien completa la tarea de fragmentación y segregación social, iniciada por el régimen militar en los '70.

Los Textos como contradiscursos

Estas precisiones le permiten contextualizar y organizar los capítulos del libro en base a cuatro zonas en las que se condensan las críticas al presente, haciendo de las distopías, contradiscursos de las tendencias características del período: nación, ciudad, política y lengua; porque en la mayoría de los textos ese enclave del presente en el futuro imaginado, lleva para Reati en general la marca de un duelo ante la desaparición o la mutación de ejes colectivos identitarios (fronteras nacionales e íconos y símbolos de la nación, formas tradicionales de la comunicación política, ciudad como espacio familiar, lengua propia).

Así, los capítulos introducen nuevos comentarios sobre las particulares formas de implantación del neoliberalismo y la globalización en Argentina que afectaron cada zona en términos de despojo y violenta transformación: el ataque contra el estado, propio de la ideología neoliberalista, se tradujo en la Argentina, en la generalizada "sensación de que la identidad nacional y el sentido de pertenencia a una comunidad tendían naturalmente a desaparecer"; la polarización social del neoliberalismo da término a la Buenos Aires clasemediera y europeizada, para reproducirse en una polarización espacial que testimonia una ciudad fragmentada en "sectores territoriales cada vez más incomunicados, guetos urbanos definidos por

su ubicación en el sistema excluyente del mercado"; el fenómeno, acelerado con Menem, de la farandulización de la política provoca "la transformación del acto político en show, en espectáculo, en pura imagen mediática"; y un nuevo arsenal lingüístico neoliberal –"Reforma del estado", "primermundialización", "perfil alto y bajo", "privatización" y "leyes del mercado"– demuestra los efectos en el habla de los profundos cambios políticos y sociales en la Argentina.

A partir de estas referencias, en cada capítulo Reati concentra y analiza en detalle las novelas que más significativamente trabajan la pérdida y el cambio de una zona en particular. El primero nuclea *Manuel de Historia*, *La reina del Plata*, *Una sombra ya pronto serás*, *No somos una banda*, *Las repúblicas* y *Cruz diablo*, textos que coinciden en representar, con resignación y/o melancolía, un futuro en el que el Estado está en vías de desaparición, las fronteras nacionales se diluyen o recortan, los territorios que componían el país están atomizados, en guerra, o subordinados al control de autoridades supranacionales. En el segundo, se presentan distintas versiones de las crisis, colapsos o catástrofes urbanas que destierran el sentido de ciudad como comunidad homogénea y proyecto colectivo, como locus de identidad y memoria donde el rasgo recurrente es la fragmentación, traducida en divisiones espaciales y de clases. La ciudad "guetoizada" de *La muerte como efecto secundario*, dominada por una violencia ubicua, la crisis social, el miedo, la anomia y la inseguridad, y dividida en islas urbanas, –la de los ricos protegidos, la perteneciente antes a la clase media, invadida por los pobres, y la de la tierra de nadie. Las ciudades internacionalizadas de *Manuel de Historia* y *La reina del Plata*, construidas, según Reati, con el modelo del colonialismo británico decimonónico, la primera, y con el del apartheid en la Sudáfrica de los boroos, la segunda. La ciudad "mutante" de *El aire* donde se impone progresivamente la invasión de lo extraño: nuevos ranchos sobre los edificios, o el reemplazo del vidrio por el dinero como moneda de cambio. También se incluyen aquí, las ciudades destruidas por el desastre ecológico de *Los misterios de Rosario* y *Las repúblicas*, la ciudad "posapocalíptica" de *No somos una banda* y la "panóptica" de *La ciudad ausente*. Es en la representación de la ciudad donde Reati ve la cifra del carácter distópico de los textos, y el punto de mayor coincidencia entre ellos. *El oído absoluto*, *Planet* y *La muerte como efecto secundario* son las novelas que más explícitamente

refieren al fenómeno de la farandulización de la política. En la novela de Cohen, se subraya cómo “la política se desdibuja al convertirse en un objeto de consumo más» o desaparece, ahogada por una ideología directamente apolítica del sentimentalismo; en *Planet*, la creación de un mundo literalmente televisivo, en el que la realidad virtual ha reemplazado a la material y la guerra de telenovelas al debate político. *La muerte como efecto secundario* también alude a la política espectáculo, a través de la figura de un telepresidente, que mengua la falta de mensaje político con “actos circenses” para “los espectadores votantes en que se han transformado los ciudadanos”.

En el último capítulo se trata otro de los motivos que junto con el de la catástrofe urbana, es recurrente en la literatura de anticipación universal, la función del lenguaje, que en los textos futuristas generalmente es doble: por un lado, el lenguaje es objeto de manipulación y transformación por parte de los sistemas de poder imaginarios, por otro, suele convertirse en lo contrario, es arma de lucha contra esos sistemas, el lugar donde se concentra lo subversivo. Esta doble función del lenguaje y de sus sucedáneos, los relatos o el canto, es analizada en *La ciudad ausente*, *El oído absoluto* y *Cruz diablo*. Los otros textos aquí incluidos, más que a la lucha entre actos verbales de opresión y de resistencia, aluden a los procesos de

pérdida, cambios y falencias del lenguaje propio: el fin del castellano con el dominio del “arginglés” en *Manuel de historia*, las mutaciones del habla cotidiana en *El aire*, un lenguaje que ya no comunica en *Una sombra ya pronto serás*. *2.058 en la corte de Eutopía*, en cambio, apunta a la crítica del sistema y de la producción cultural en el marco de la globalización, fundamentalmente del sometimiento a los efectos culturales de un modelo transnacional.

En *Postales del porvenir* se reafirma una fuerte subjetividad crítica cuyas marcas sobresalientes son: la contemporaneidad – el intento por seguir el desarrollo de la producción argentina actual; el crítico atravesado por la situación histórica-; la construcción de mapas, líneas, imágenes de la literatura de un período, al que ésta responde; el privilegio de la comunicación y la transparencia, sin pérdida de la especificidad de lenguaje técnico; una especie de memoria crítica, que da cuenta, en este caso, a través del análisis de novelas de anticipación que refieren al presente y no dejan de mirar al pasado, cómo la literatura, después de nombrar lo innombrable, tematiza los hondos vasos comunicantes que trazan la continuidad entre dictadura y democracia, no sólo en lo que hace al sistema económico y represivo, sino también al régimen discursivo, cultural y mediático.

En este comentario sobre *Postales del porvenir*. *La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* de Fernando Reati, Miriam Chiani propone una síntesis de los núcleos significativos del texto en la que subraya la configuración de una subjetividad crítica que sigue explorando los vínculos entre política y literatura al diseñar una línea de narrativa futurista donde la lectura del futuro en clave de presente neoliberal no abandona la memoria de la dictadura. Palabras claves: globalización, neoliberalismo, literatura de anticipación, memoria.

In this commentary on *Postales del porvenir*. *La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* by Fernando Reati, Miriam Chiani offers a synthesis of the most significant cores in the text, stressing the configuration of a critical subjectivity that continues exploring the links between politics and literature by designing a futurist narrative in which the reading of the future in the light of a neoliberal present does not abandon the memory of the dictatorship. Key Words: globalization, neoliberalism, anticipation literature, memory.

Querellas

ESTUDIOS CULTURALES, POSCOLONIALISMO Y DE(CON)STRUCCIÓN DEL ARIELISMO A PROPÓSITO DE *CANIBALIA* DE CARLOS JÁUREGUI

Florencia Bonfiglio*

Muerte y transfiguración de Calibán

A pesar de las anunciadas muertes de Calibán por la crítica latinoamericana de los últimos tiempos, Calibán aún vive. El libro de Carlos Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, de reciente reedición¹, confirma la buena salud del monstruo de cara al siglo XXI e ilumina una nueva constelación de figuras² que a partir del caníbal del *Diario* de Colón, las crónicas de Indias y los mapas renacentistas, abarca, entre muchas otras apropiaciones, la del Calibán del Modernismo hispanoamericano y el Antropófago del Modernismo brasileño, la del Caliban caribeño y el sujeto consumidor posmoderno en el discurso cultural, y entre éstas, y sin contornos precisos, la de una variedad de figuras contiguas. El vampiro, el (buen) salvaje, el tirano, la mujer demoníaca, el esclavo negro o el obrero permiten a Jáuregui exponer la riqueza semántica del caníbal en su circulación por la *Canibalia* y explicar el modo en que, desde la Conquista y hasta el presente, la variedad de tropos y figuras han sido articulados con las experiencias del (neo)colonialismo, la apropiación de la diferencia cultural, la construcción de identidades híbridas y la crítica de la globalización y el consumismo en América Latina.

Jáuregui reacciona contra las lecturas posmodernas ("Este trabajo es fatalmente posterior a la crisis de los meta-relatos", dice en la Introducción (2005: 23)) al no identificar lo posmoderno con lo pos-utópico siguiendo la línea de crítica marxista de autores como Fredric Jameson. La restitución de la Ideología y el Inconsciente político, y de la Historia como gran relato, no contradice, como se sabe, la incorporación de los aportes del posmodernismo y el postestructuralismo. *Canibalia* plantea, en efecto, las problemáticas

centrales de los Estudios Culturales "post", especialmente de los Estudios Poscoloniales: la deconstrucción de tropos y figuras "occidentalistas" que exceden el ámbito de la literatura para analizar variadas *textualidades* y, derivado de lo anterior, la deconstrucción del espacio americano según se desprende del llamado "giro espacial" y las teorías de la alteridad. Jáuregui nos recuerda que América fue inventada y, en la línea trazada por Peter Hulme en *Colonial Encounters* (1986), que el Caníbal es un constructo central entre los inventados discursos sobre (y desde) América, la cual deviene una sugerente *Canibalia*. Desde una mirada posesencialista de la identidad, el canibal se muestra como una metáfora de la fragilidad del cuerpo y la inestabilidad de la subjetividad y de la cultura, como modelo de constitución y sustitución de identidades, como un tropo fronterizo. La frontera, el borde, el límite, es un tema recurrente de los Estudios Culturales; el interés en desestabilizar o deconstruir todo tipo de territorio, material o simbólico, se observa en la labilidad que adquiere el tropo del canibal en el libro de Jáuregui. Éste le permite articular la escritura de una historia cultural que tiene el mérito (como toda buena historia cultural) de mantener una dosis saludable de amplitud y virtualidad.

Canibalia es un texto ambicioso, lo cual es motivo de festejo ante el monotema del desencanto posmoderno: el lábil Caníbal no renuncia a la posibilidad de narración y resistencia, no renuncia a la Historia de los vencidos, y como el mismo Jáuregui confiesa, el libro arriesga una cartografía política. Lo más interesante de este acercamiento a la historia cultural latinoamericana es atribuible a su enfoque, en tanto uno de los mayores logros de los *Cultural Studies* ha sido la interdisciplinariedad, la observación de

* Es Profesora en Letras y en Lengua y Literatura Inglesas de la Universidad Nacional de La Plata, donde trabaja como Profesora Auxiliar de Literatura Latinoamericana II. Su tesis de Doctorado aborda las reescrituras de *La Tempestad* de Shakespeare en la literatura latinoamericana y caribeña. Ha publicado artículos sobre José Martí, José Enrique Rodó, Rubén Darío, Fernández Retamar, Leopoldo Brizuela, etc.

¹ Jáuregui, Carlos, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. (Ensayos de Teoría Cultural, 1), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2008. Fue Premio Casa de las Américas 2005 en la categoría de ensayo artístico-literario, y publicado por el Fondo Casa de las Américas (Córdova (España), 2005). Dadas las limitadas condiciones de distribución de Casa de las Américas, ha tenido escasa recepción, por lo menos hasta su publicación por Iberoamericana-Vervuert. De aquí en más cito de la primera edición.

² Aludo aquí al libro *Constellation Caliban: Figurings of a Character*, de Nadia Lie y Theo D'haen (eds.) (Amsterdam and Atlanta, Georgia, Rodopi, 1997), que constituye una aproximación previa (entre otras) a la figura de Calibán en la historia literaria y cultural occidental.

variadas textualidades no reductibles al ámbito literario, el comparatismo que impulsa el estudio de fenómenos culturales superando barreras lingüísticas y nacionales. Estas preocupaciones, que también están presentes en los “Estudios Culturales latinoamericanos” en la tradición comparatista vernácula de críticos como Rama, Cândido, Schwarz o Pizarro, revierten en el enriquecimiento de la historiografía literaria latinoamericana. Según se asentaba en 1983 en el libro *La literatura latinoamericana como proceso* (1983), la crítica historiográfica de la región reclamaba (y sigue reclamando) la búsqueda de parámetros tendientes a (re)construir la unidad que —trágicamente— subyace a la heterogeneidad latinoamericana. La tarea que se proponían los latinoamericanistas reunidos para la ocasión que dio origen al libro de 1983 era la diseñar una literatura abierta a la diversidad cultural y a la pluralidad de sistemas literarios en diversas lenguas. Desde una perspectiva de semántica cultural, y sin descartar variables lingüísticas o geográficas, se trataba de construir parámetros integradores entre regiones incomunicadas, nexos para articular el universo del Caribe con la producción latinoamericana, comprendiendo temporalidades y modulaciones diversas, diferentes medios de plasmación, ya sea orales o escritos. Ante la variedad de factores desintegradores (por la desvinculación horizontal entre las distintas áreas, los procesos inmigratorios de distintos grupos culturales, el legado africano, etc.), el desafío era la búsqueda de “religaciones”, o, en la metáfora de Rama, la construcción de ese *cañamazo mínimo* que permitiera unificar las obras porque “si la crítica no construye obras, sí construye una literatura” (1985: 18). Ese afán latinoamericanista visto hoy —por algunos— con desconfianza y por otros con nostalgia o persistente compromiso, es el que sustenta *Canibalia* sin que Jáuregui lo explicita, sin que —quizá— sea consciente de él, en tanto los *Cultural Studies* parecen haber opacado aspectos clave de la tradición de crítica historiográfica vernácula (que distaba de mantener una visión estrecha o esencialista, o de limitarse a una visión “elitista” de la literatura o la cultura).

El libro de Jáuregui hace un aporte valioso, entonces, al estudio de las “religaciones”. El canibal es un tropo vinculante que atraviesa las fronteras de la lengua y de la nación, proyectado en una multiplicidad de artefactos culturales y modulado por variantes espaciales e históricas específicas. Una de las contribuciones más importantes de su visión comparatista, es que articula la producción cultural brasileña con la

hispanoamericana (en sus distintas versiones, rioplatense, andina, antillana) y ambas se religan con la del Caribe francés e inglés. La lectura de este libro de casi mil páginas y otras tantas notas al pie (que lejos de constituir citas bibliográficas funcionan casi como los “capítulos adicionales” del *Contrapunteo* de Fernando Ortiz, completando y agregando información) implica el repaso por una amplísima cantidad de personajes de relevancia en la construcción del imaginario *canibólico* latinoamericano: desde cronistas, cartógrafos, ilustradores y etnógrafos a escritores, críticos, cineastas, historiadores.... Junto con la revisión de temas y problemas centrales de la crítica hispanoamericana (el heterogéneo archivo europeo —clásico y medieval— puesto en funcionamiento en el discurso colonial, la crítica al *ego conquiro* en Las Casas, la emergente agencia criolla en Sor Juana, las literaturas nacionales de la independencia, la oposición civilización-barbarie en el Romanticismo rioplatense, el anti-imperialismo martiano, el arielismo modernista, el negrismo, el Calibanismo cubano, el testimonio y la subalternidad, entre otros) encontramos una variedad de autores y textualidades poco estudiados comparativamente fuera de marcos nacionales o poco accesibles a lectores hispanos. Para mencionar solo algunos: los relatos de Hans Staden, André Thevet y Jean de Léry, las versiones dominicanas —letradas o populares— sobre “El Comegente”, autores como José María Vargas Vila o Díez de Medina, la Revista de Antropofagia en diálogo con el Regionalismo, el “Verdeamarelismo” y el Anta, el Movimiento Tropicália y el Cinema Novo, los caribeños C.L.R. James, George Lamming, Aimé Césaire o Nancy Morejón. El canibal de Jáuregui no tiene límites; su labilidad es directamente proporcional a la cantidad de autores, textos, leyes, mapas, grabados, películas, datos y rumores recopilados.

El tropo canibal y la retórica de la colonialidad

Si la amplitud de *Canibalia* no revierte en una lectura dispersiva es porque está guiada por un fuerte afán teórico-crítico: el de demostrar, primero, que el canibal es central al archivo de metáforas identitarias latinoamericanas y, luego, que el canibalismo, como *heterotropía*, articula y/o desafía la retórica de la *colonialidad* (imperial, colonial, nacional, neocolonial y global). La palabra “canibal” —dice Jáuregui— es, además de un malentendido del discurso colombino, un neologismo producido por Europa, y “el significante maestro para la alteridad colonial”

(2005: 12). Caníbal, podríamos resumir, no viene más que de colonialismo.

Canibalia se inscribe, en el panorama del ensayo latinoamericano actual, en la línea académica de los *Cultural Studies* en su versión poscolonialista, incorporando el aporte del marxismo jamesoniano y el concepto clave de *ciudad letrada* de Rama. De ese cruce provienen, quizá, sus mayores aciertos pero también algunas cuestiones debatibles. El libro, por un lado, al reintroducir la Historia y la crítica cultural en sentido fuerte, escapa hábilmente de muchas flaquezas de los Estudios Culturales en su pasaje de Birmingham a la Academia norteamericana, sobre todo visibles en cantidad de “papers” que implican, como afirmaba Eduardo Grüner, “una cómoda manera de sacar patente de radicalismo ideológico-cultural desprovisto del malestar de una crítica de conjunto a lo que solía llamarse el “sistema” (1998: 27). Por otro lado, sin embargo, el horizonte de totalización de Jáuregui, la *retórica de la colonialidad* que sigue el concepto de “colonialidad” de A. Quijano (como modelo global hegemónico que desde la conquista articula nociones de raza —y diferencia— con la explotación del trabajo), revierte en algunos casos en el análisis homogeneizante de textos y autores en los que, podríamos decir, la lectura del “Inconsciente colonial” termina simplificando cuestiones más complejas o desplazando aspectos más determinantes que merecen evaluarse con rigurosidad. El problema puede atribuirse a la imposibilidad de complejizar hipótesis siendo el objetivo principal otro, esto es, el de “cartografiar” las articulaciones del Caníbal y no el de estudiar, por ejemplo, ciertos autores o períodos en profundidad. Pero aún así, es poco plausible que, de ese modo, el “relato” de la cultura latinoamericana pierda en especificidad y rigor histórico.

Los capítulos del libro dedicados al período de la Conquista y la Colonia aciertan en destacar los modos en que funciona la máquina discursiva del colonialismo y Jáuregui —profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Vanderbilt, pero también Licenciado en Leyes— deconstruye con sagacidad y gran erudición la *textura jurídica* de esta *Canibalia* que autoriza el imperialismo; también es innegable la aporía que observa en el hecho de que, en estas etapas, las críticas contracolonias articulen el universalismo imperial de cuyas consecuencias prácticas se lamentan; más adelante, en los discursos de emancipación, destacará la “colonialidad medular de las formaciones nacionales” (2005: 431) en una situación que, bajo la apariencia de la independencia política, se muestra neocolonial. Pero el examen del “Inconsciente

colonial” se vuelve más problemático cuando se emprende el análisis de textualidades posteriores, ya en el marco de los procesos de autonomización literaria, a partir del Modernismo. Sobre el problema de aplicar el análisis del “orientalismo” según el modelo de Said a este tipo de producciones culturales (ciertamente tensionadas) de sociedades nacionales constituidas antes de la emergencia del sistema estrictamente imperialista y neocolonial, ha alertado el ya citado Eduardo Grüner.

Jáuregui no se equivoca cuando describe el campo discursivo del latinoamericanismo modernista como “simultáneamente occidentalista y periférico” (2005: 488). Pero de esto no se deriva necesariamente que la lectura de Calibán que hace el Modernismo (en Groussac, Darío o Rodó) continúe proponiendo su desciframiento en términos de relato identitario nacionalista —como antes hizo el Romanticismo rioplatense o el Indianismo brasileño con respecto al salvaje (bueno o caníbal)—, ni que su función central sea, además de la de servir al anti-imperialismo norteamericano, la de silenciar “las heterogeneidades étnicas y de clase intranacionales” (2005: 489). Jáuregui no lee el Modernismo con justeza al afirmar sin más que “el discurso elitista de la *crisis finisecular* no pensó la época fuera del antipragmático y aristocrático manifiesto de la *latinidad*” o al decir tajantemente que “se definió *contra* los sectores populares y proletarios” (2005: 499, la cursiva es mía). No se trata de negar el “elitismo” del Modernismo, ni de pretender atenuar sus conflictivos latinismo e hispanismo, ni su aprehensión por las masas, sino de destacar, para no caer en simplificaciones homogeneizantes, el papel que cumple la figura de Calibán (o Ariel) en relación con la estrategia central y las especificidades de los textos en cuestión, en el marco del sentimiento de crisis finisecular y de acuerdo con las modulaciones de la escritura modernista y el tensionado lugar de enunciación de cada autor. En palabras de Grüner, se trata de observar “las singularidades irreductibles del estilo” o, adornianamente, “las *particularidades* que determinan su autonomía específica respecto de la *totalidad* ‘poscolonial’” (1998: 62). Esto implica que mientras que el franco-argentino Groussac puede ser enjuiciado por sus ojos imperiales, racistas y elitistas, en tanto su lugar de enunciación, y su autorización en el latinismo occidentalista, son claves en la lectura de textos como *Del Plata al Niágara* (en los que su repugnancia por la alteridad indígena o su desconfianza en la democracia son centrales) no puede decirse lo mismo de Darío, o de

Rodó. Tampoco es exacto afirmar sin más que Darío en “El triunfo de Calibán” “hacía causa común con la política exterior española” (2005: 503), que *Ariel* es una “pedagogía disciplinaria de control social” o que Rodó fue un escritor reaccionario. Calibán o Ariel, en estos escritores, no funcionan —al menos, repito, como estrategia central— como personajes articuladores de un discurso identitario normalizador, ni son, como dice Jáuregui, meros significantes de la oposición sarmientina de “civilización y barbarie”.

Jáuregui destaca atinadamente que en el Romanticismo criollo, a diferencia de que lo que sucede en el Romanticismo europeo, el tropo del monstruo no expresa una reacción contra el desorden de “lo natural” que la civilización moderna introduce, sino que celebra la ciudad en desmedro de la naturaleza. Pues bien, el modernismo es fatalmente posterior a esa celebración. El Modernismo (nuestro verdadero Romanticismo, dirá Octavio Paz) expresa a través de la apropiación de Ariel y Calibán el pesimismo frente a la Modernidad capitalista que deja a los poetas sin función, y que reconoce en el modelo norteamericano —aunque no tenga, claro, ni las herramientas conceptuales, ni el perspectivismo histórico, ni el interés, de analizar el imperialismo o el neocolonialismo en sus verdaderas dimensiones. Los escritores modernistas son anti-imperialistas menos por nacionalismo que por anti-utilitarismo, éste último expresión del rechazo a un sistema, a una economía dineraria que los deja desprovistos de valor. Como en el tan transitado “Rey burgués” de Darío, este sistema los convierte, a los ojos de los poderosos, en una *rara avis* muy cercana, por cierto, a los caníbales enjaulados que entretienen a los mismos poderosos en las “exposiciones universales” de la época. La figuración en *Ariel* (una *avis sacra*), el elitismo, el aristocratismo, la defensa del espíritu, son —podríamos decir— tretas del débil, estrategias de autorización discursiva, significantes del occidentalismo (políticamente incorrecto sin duda) que en la versión vernácula articulan los desencuentros del escritor latinoamericano con la Modernidad. La teoría poscolonial, que sin renunciar al análisis de la ideología restituya la pregunta por la Historia en la acepción de Jameson de *modo de producción*, no puede obviar los aportes de la Escuela de Frankfurt ni la sociología de la literatura, y requiere de una visión del poder más compleja, atenta a las especificidades de las antiguas “superestructuras”. El modo de producción, que incluye las relaciones de producción —la lucha de clases que Jáuregui extrae del

Inconsciente de los textos que analiza— está atravesada por variadas instancias relativamente autónomas. Jáuregui parece no encontrar resquicios ni microfísica en el poder colonial, sino una gran red que deja a la literatura en el incómodo lugar del oportunismo, la ceguera, o la condescendencia.

El arielismo y la ciudad letrada

Quizá no se deba sólo a la aplicación de la teoría poscolonial la impugnación que Jáuregui efectúa al “arielismo” en bloque, donde al enfatizar la lectura identitaria y normalizadora no distingue demasiado al “ambiguo magisterio de Ariel” del *Ariel* mismo ni a Rodó del conservador ultracatólico que fue Manuel Gálvez. Si en cierta forma esta crítica parece ser la versión local del ataque de Said a las humanidades y consecuencia del análisis unilateral del poder observable en algunos “estudios culturales”, debemos también reconocer allí una línea vernácula que tiene su origen en *La ciudad letrada* de Rama. De hecho, en *Canibalia*, los términos de *arielismo* y *ciudad letrada* son intercambiables la mayoría de las veces, y su uso inflacionario en el libro parece confirmar una tendencia generalizada en la crítica de los últimos tiempos. Jáuregui primero admite que el arielismo fue un credo flexible, pero destaca de éste las siguientes posiciones políticas: “del anticolonialismo al panamericano, de definiciones más o menos occidentalistas de la identidad nacional al populismo nacionalista, y del demo-liberalismo al proto-fascismo.” Este puñado de tendencias le sirven para destacar las reescrituras autoritarias de *La Tempestad* y también algunas críticas a la “semántica anti-popular del arielismo”. Lo que a Jáuregui le interesa es destacar que aún los alineamientos anti-arielistas están regidos por la *ley arielista*:

La matriz discursiva del arielismo de la vuelta de siglo (privilegio de las letras, definición magistral del intelectual, apelación a esencialismos culturales y tendencia al sincretismo nacionalista, clasista o étnico) persistirá con variada intensidad y será la constante trampa en que caerán los detractores de Rodó de la izquierda y de la derecha, indigenistas, populistas, marxistas y “poscoloniales”. (Jáuregui 2005: 44)

Es esta “ley arielista” la que asocia constantemente con la noción de “ciudad letrada”, como si con ella Rama hubiera efectuado, además de una crítica a la cooptación de los intelectuales por el poder, un enjuiciamiento a la literatura o al magisterio intelectual *per se*. Si en Rama hay un cues-

tionamiento muchas veces injusto —sólo por generalizado— a los intelectuales como reproductores de hegemonía y legitimadores del orden social, no deja de haber nunca el reconocimiento de la disidencia que puede manifestarse en los márgenes de la *ciudad letrada* especialmente a partir del fin de siglo XIX. Toda la obra de Rama destaca el papel fundamental de la literatura en la gesta de descolonización cultural, el uruguayo se encargó de destacar la crítica social del Modernismo sacándolo del lugar de “evasión elitista” en que se lo había puesto, y de recordar que, por ejemplo, “los miembros menos asiduos de la *ciudad letrada* han sido y son los poetas y que aun incorporados a la órbita del poder, siempre resultaron desubicados o incongruentes” (Rama 1995: 80). Tampoco en Rama el concepto de “ciudad letrada” borraba la heterogeneidad del campo intelectual latinoamericano. Él mismo advertía, por ejemplo, sobre las diferencias insoslayables entre la *ciudad letrada* mexicana y la rioplatense, lo que aclararía por supuesto las diferentes modulaciones del discurso identitario y normalizador en estas regiones.

Aún así, como se sabe, la crítica por parte del uruguayo a la tradición intelectual latinoamericana ha tenido sus revisiones. Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989) corrigió la definición de “letrado” que usara Rama para casos como el de Rodó haciendo un justo aporte al análisis del campo literario finisecular en vías de autonomización. Rodó —aclaró Ramos—, en tanto escritor modernista, actuó desde un campo discursivo específicamente estético y en contra de los discursos racionalizadores estatales, aunque cumpliendo una función ideologizante; mientras tanto, existiría una figura opuesta a ésta, la del “intelectual orgánico” al servicio del Estado y cercano a la categoría de letrado de Rama. Más recientemente Miguel Dalmaroni, en *Una república de las letras* (2006)³, profundiza y complejiza el análisis de Ramos y aclara que la figura del “escritor autónomo” en este período no se opone diametralmente a la del que cumple funciones político-estatales; de hecho ambas pudieron darse en simultáneo. La fórmula correspondiente al nuevo vínculo entre intelectuales y política —el cual, como bien destaca Dalmaroni, no es residual aunque puede calificarse de transitorio— es la siguiente: debido a la autonomía relativa del campo literario, la literatura se autoriza en lo político y propone “soluciones a enigmas que rebasan los límites del campo literario institucional”: “La nueva politicidad de estos

escritores puede pensarse, así, como la búsqueda de una autorización heterónoma para la ansiada autonomía” (Dalmaroni 2006: 36). Esta definición que Dalmaroni propone para el caso argentino pero supone aplicable también a otros países latinoamericanos resulta de suma operatividad para explicar tanto la obra y la acción de Rodó en la otra orilla del Río de la Plata como la heterogénea influencia de *Ariel* sobre el conjunto de la intelectualidad latinoamericana. La escritura del uruguayo estuvo ciertamente tensionada por la política, pero Rodó no fue un “pedagogo del Estado” sino un defensor de la autonomía de la literatura, ésta última nunca exenta, sin embargo, de una función social. El “ambiguo magisterio de Ariel” y sus reescrituras autoritarias deberían atribuirse, menos que al sermón de Próspero, a su *recepción desigual*, signada por la *modernización desigual de la literatura latinoamericana en el período de su emergencia*, una situación histórica en que el Estado recluta y coopta a intelectuales sin otra vía para la modernización, y en que éstos autorizan su función en la educación de la ciudadanía, coincidiendo con los intereses del Estado. Por otro lado, Dalmaroni atinadamente destaca un aspecto importante de esta nueva generación de políticos e intelectuales: la educación se dirigía no sólo a las masas subalternas sino también a las clases superiores entregadas al materialismo, al mercantilismo y al sentimiento oligárquico. Hace unos pocos años, Hugo Achugar se preguntaba si la lectura de *Ariel* “como un discurso que construye y justifica al intelectual elitista conservador al servicio del orden hegemónico” era el único modo válido de leer a Rodó (2004: 83). Quizá es más válido leer *Ariel* como un discurso que construye y justifica al joven intelectual (que se sueña) autónomo, quien prefiere ponerse al frente de las nuevas clases medias y bajas en ascenso para relevar a las clases superiores entregadas al materialismo, al mercantilismo y al sentimiento oligárquico. Esta *otra* lectura clasista, no relevada en *Canibalia*, es seguramente la que guió a los jóvenes de la Reforma Universitaria, y la que permite pensar *también* al arielismo por fuera de la estricta “ciudad letrada”.

Se trata, al fin y al cabo, del uso de la categoría de mediación y del descuido no sólo de las productivas categorías adornianas y las especificidades del texto literario, sino también del estudio sociológico de la cultura y los intelectuales en general. El mismo Jameson en *The Political Unconscious* —que inspira a Jáuregui— destaca que entre los

³ Dalmaroni, Miguel, *Una república de las letras*. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

códigos de mediación que ha ofrecido la crítica marxista no debe privilegiarse el más clásico de clase social en desmedro de otros de gran productividad como el de racionalización de Weber o reificación de Luckács, el de mercantilización, o el de las variadas ideologías de la otredad (sexo, raza, etc). (Jameson 2002: 214). Su propia crítica de la literatura del siglo XIX y de las vanguardias hace uso de categorías como la de reificación, o del estudio del valor y de la religión de Weber. Estos contribuyen al estudio de la resistencia a la revolución cultural burguesa del Capitalismo y permiten observar la complejidad de ciertos momentos transicionales de ésta que no son sino el pasaje a superficie de un proceso permanente de las sociedades humanas, que es la lucha entre los modos de producción coexistentes.

Probablemente sea la visión omnimoda del poder colonial y el análisis clasista del “intelectual arielista” el que lleve a Jáuregui a socavar casi todas las respuestas de la inteligencia latinoamericana. Su valioso y erudito acercamiento al Modernismo brasileño también insiste en la razón colonial que terminaría sometiendo al Movimiento. El autor impugna la *Poesía Pau Brasil* desde la misma perspectiva que la de Oswald una vez convertido al comunismo y arrepentido de sus vínculos con la oligarquía: viendo el “sarampión antropofágico” como una operación imperialista semejante a la de la valorización del café en la economía exportadora paulista de los años veinte, y sin estimar allí ningún intento de descolonización cultural. En el “Manifiesto Pau Brasil” (1924), donde el tropo maestro no es el caníbal sino la mercancía colonial como “tropo de la *brasilidade* para la exportación y el consumo en el mercado global de las identidades modernas” observa sólo la represión de los productos mercantiles, el azúcar o el café “(que pagaba las fiestas modernistas)” y afirma que “la relación entre la estética nacional (moderna) y la economía capitalista del Brasil es periférica y (neo) colonial como sus metáforas culturales” (2005: 590). Pero aquí podría verse, en el tipo de negociación entre la tradición y lo moderno, y en lugar de la identidad nacional como “mercancía exportable” subordinada al occidentalismo, el rechazo de Latinoamérica a la economía colonial que rige el reparto internacional de bienes: exportar *Poesía Pau Brasil*, y no sólo café o azúcar, es exportar valor y “manufactura” e invertir la lógica del “vacío cultural” latinoamericano que desde la Conquista colocaba a Brasil en el lugar de mero productor de materia prima e importador de conocimiento. El deseo de “exportar poesía” de Oswald que luego retomará

Haroldo de Campos de hecho anticipaba las ideas de la Teoría de la Dependencia o el Desarrollismo al cuestionar justamente los términos de intercambio del capitalismo mundial (anticipaba, también, la “nueva narrativa” de los sesenta, la cual — pese a los debates que ha generado el “Boom” — fue índice de un pensamiento contra-colonial). A pesar de que Jáuregui destaca en un texto como “A “Descida” Antropófaga” de Oswald Costa (de la primera “dentición” de la *Revista de Antropofagia*) un pensamiento “descolonizador”, aclara que “La tensión de *Antropofagia* con el colonialismo es culturalista, no poscolonial, mucho menos contracolonial” y que “La Antropofagia ocurre en el espacio restringido de una esfera pública burguesa y dentro del marco de los campos discursivos del vanguardismo estético y el nacionalismo” (2005: 629). Así, sólo puede ver “una paradoja colonial” en el hecho de que el caníbal — “marcador del tiempo salvaje americano frente al tiempo de la Modernidad eurocéntrica y occidentalista” — haga de su apetito por el mundo “la clave de autorización estética y cultural *para entrar* en la Modernidad” (2005: 47, la cursiva es mía). Por el contrario, podría verse aquí también una tensión con el colonialismo que, desde un discurso culturalista si se quiere, cuestiona la lógica económica y política del capitalismo neocolonial. Ese caníbal que, en inferioridad de condiciones, *ya entró* en la Modernidad de modo violento y desigual, resiste ante el modo de intercambio y el reparto de funciones, defendiendo un pensamiento local. No se trata, como alerta Jáuregui, de que queramos colocar a Oswald en la línea poscolonial de Fanon (sus contextos y urgencias son obviamente otros). Pero Jáuregui se niega a otorgar cualquier tipo de valor a los discursos literarios cuando no parecen tener una incidencia directa en lo social, y califica al Modernismo de “vanguardia arielista”. Si en su momento condenó al arielismo de Rodó por su influencia nociva sobre la historia política latinoamericana, aquí por el contrario niega todo efecto al arielismo vanguardista que constituiría un discurso de élite sin proyecciones sobre el imaginario social. El problema, una vez más, parece deberse a una visión condenatoria de la escritura estética como práctica letrada, desestimando los alcances del pensamiento que cita del mismo Oswald, según el cual: “No fundo de cada utopia não há somente um sonho, há também um protesto”.

¿Tenemos maestros en Nuestra América?

En 1941, el peruano Luis Alberto Sánchez, como bien reseña Jáuregui, acusaba “la complicidad de la pluma mercenaria

arielista con las dictaduras y el fascismo". El libro de Sánchez, *¿Tuvimos maestros en Nuestra América? Balance y liquidación del Novecientos*, expresaba la condena al arielismo desde una postura marxista-aprista que cuestionaba el idealismo desinteresado en la acción y la tendencia elitista del Modernismo y sus discípulos. Contemporáneamente, el marxista argentino Aníbal Ponce, en "Ariel o la agonía de una obstinada ilusión" (1938) reclamaba de manera positiva a Calibán como el proletario rebelde. Esta tendencia, que llevó a la condena de Rodó en el *Calibán* (1971) de Fernández Retamar, es la que origina la reformulación de la "cartografía arielista" al convertir al monstruo colonizado en símbolo de identidad caribeña y latinoamericana en el contexto de los movimientos de descolonización. Jáuregui, sin embargo, quien en muchos aspectos suscribiría muchos de los enunciados de Sánchez, Ponce, o Fernández Retamar sobre Rodó, termina cuestionando el punto que cree central: "El propio marxismo latinoamericano al invertir el paradigma arielista (calibanismo), no seguirá a Mariátegui sino a Rodó" (2005: 540). Así, por ejemplo, las flaquezas del pensamiento de Sánchez se deben a que no es discípulo de Marx ni de Mariátegui, sino de Rodó y Haya de la Torre, y las de Ponce a que "antes que un calibanismo revolucionario lo que plantea es un arielismo políticamente reformado hacia la izquierda" (2005: 541). Tampoco se salva Fernández Retamar de la calificación negativa de "arielista" en tanto "el calibanismo caníbal del ensayo, así como su latinoamericanismo, no es ajeno al arielismo que impugna" (2005: 52). Jáuregui efectúa por un lado críticas semejantes a las que se hizo el mismo Fernández Retamar a sí mismo en los sucesivos retornos a su ensayo, sobre todo en lo que se refiere a la cuestión del mestizaje y la disolución sincretista de la heterogeneidad étnica. Además de esto, lo cual revela un racismo inconsciente y constitutivo de la razón colonial, y que como política de Estado —aclara Jáuregui— no puede endilgársele a la Revolución,⁴ el autor cuestiona, ya no el arielismo "de derecha" en que pensaba Retamar (y sobre el cual luego se rectificó, recuperando a Rodó, o a Borges) sino, nuevamente, el arielismo que sostiene la "institución burguesa del intelectual", con la cual la Revolución no acabó. Es el problema de la jerarquía arielista y de la violencia simbólica en la representación

política, el problema que consiste en que los líderes políticos y los hombres de letras sean más representativos de Calibán. Pero es también, según Jáuregui, el problema de que "la idea de progreso-desarrollo —que recorre la Ilustración, el pensamiento liberal y el marxismo, y perdura aún en medio de los desencantos de la posmodernidad— es el *a priori* que define la imaginación política de la Revolución y el discurso de Retamar" (2005: 728). La debilidad del ensayo sería entonces el "desarrollismo marxista", incompatible con una posición anticolonial radical. Calibán asume el proyecto de la Modernidad occidentalista y es cómplice involuntario de los proyectos de Próspero (cristianización, civilización, modernización, etc.). Cito a Jáuregui:

El régimen cubano decidió industrializar la economía, desarrollarla para liberarla de la dependencia, producir diez millones de toneladas de azúcar en una zafra. Calibán en el Estado trágicamente habla la lengua de Próspero en la medida que no abandona el proyecto ilustrado ni el horizonte de desarrollo. Éste es el problema y la tragedia íntima de la inversión semántica de "Calibán" y del proyecto político revolucionario cubano. (2005: 729)

Podríamos preguntarnos si, verdaderamente, la tragedia íntima del proyecto revolucionario fue su impulso desarrollista o el bloqueo norteamericano, pero más me interesa destacar aquí el modo de lectura de Jáuregui, que no deja de cuestionar todo atisbo de colonialismo mientras condena, en primer término, al intelectual, ya sea autónomo u orgánico como sería el caso de Fernández Retamar, sin analizar, una vez más, las complejas relaciones entre autonomía y poder que definen a un ensayo como *Calibán*, y sin considerar que la ruptura con la colonialidad (si es que algo así puede existir, en los términos no negociables en que la plantea Jáuregui) no implica necesariamente hablar una lengua propia y no la de Próspero, sino autorizar el lugar de enunciación desde el cual esa lengua se rearticula. Pero el problema, aún así, persistiría para Jáuregui, pues es el de la relación entre intelectuales y representación política, que reproduce la colonialidad del poder: "¿En dónde quedan los propios oprimidos si no es fuera del reparto simbólico de la identidad?" (2005: 731). De este problema no se salva el marxismo de

⁴ En cualquier caso, difícil sería encontrar una crítica profunda a la Revolución Cubana en un texto que fue premiado por Casa de las Américas. Es de destacar, sin embargo, el acercamiento serio a problemas que atañeron a la política cultural de la Revolución y a la misma Casa de las Américas, como el conocido Caso Padilla. Sobre éste afirma que fue un "síntoma trágico de rigidez disciplinaria, hipersensibilidad e intolerancia político-literaria", incluyendo la reacción de la Casa de las Américas. (Jáuregui 2005: 741)

Retamar, ni se salvaría el que siguiese a Mariátegui antes que a Haya de la Torre, ni se salvaría tampoco el propio Marx.

Siguiendo el pensamiento de Jáuregui, la inversión semántica anti-colonial del *calibanismo*, al dejar a menudo intactas sus *estructuras coloniales profundas*, no podría proveer modelos de magisterio, a menos que haga más audibles los relatos. Otros y desmitifique el liberalismo humanista colonial, a menos que desmitifique —podríamos agregar— la misma noción de magisterio. Tendríamos más seguros legados, entonces, en autores como el trinitense C.L.R. James, quien en su trabajo historiográfico *The Black Jacobins* (1938) recupera la tradición emancipatoria de los “negros caníbales” del Caribe, o en el martiniqueño Aimé Césaire, o en el barbadense George Lamming, quien en *The Pleasures of Exile* (1950) ensaya por primera vez una apropiación de *The Tempest* como drama colonial. Me interesa detenerme aquí porque Jáuregui explica que Calibán le sirve a Lamming como *artefacto de enunciación para la descolonización cultural, para concebir un horizonte de inteligibilidad de la identidad escindida e híbrida del intelectual periférico, caníbal que habla el lenguaje de Próspero, prisión y herramienta de descolonización cultural* (2005: 51) y aclara: “El problema del lenguaje —tan importante para un escritor como Lamming— es metonímico de la cultura y de las prácticas civilizadoras coloniales” (2005: 698). Pero ¿para qué escritor con una conciencia crítica sobre la lengua heredada ésta no es un problema? Jáuregui parece interesarse por la condena de Calibán “a la servidumbre mímica” sólo si ésta aparece explícitamente relacionada con el problema del poscolonialismo, enunciada por la minoría negra en la metrópolis colonizadora. Sin embargo Darío, por ejemplo —claro que en otro contexto, y desde una posición más hegemónica que la de Lamming, pero subordinada también a la metrópolis (¿o deberíamos decir *las* metrópolis, la española y la norteamericana que acecha?)—, se enfrentó a la lengua del mismo modo que Lamming, viéndola como un *artefacto de descolonización cultural para concebir un horizonte de inteligibilidad de la identidad escindida e híbrida del intelectual periférico...* (etc.). Darío luchó por rebatir toda idea de servidumbre lingüística, literaria o cultural, y lo mismo hizo también el Modernismo “arielista” brasileño. Jáuregui se equivoca cuando cree que el problema de hablar la lengua del amo no implicaba para Darío más que lo estrictamente lingüístico (2005: 727): “El clisé verbal —decía el nicaragüense en las “Dilucidaciones” de *El canto errante*— es

dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad.” Y al preguntarse “¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?” —obviemos la incorrección política que no incluye a las mujeres— alertaba sobre *el imperio de una episteme* que avanzaría (aún más) sobre Latinoamérica. Para Jáuregui sin embargo, ni Darío, ni Rodó, ni los Andrade, ni Retamar, podrían figurar entre los maestros de Nuestra América: “han sido —a su pesar— leales a la colonialidad, la hipóstasis de la alta cultura, el paternalismo, la misoginia, etc.” (2005: 53). De hecho, es la noción misma de magisterio la que está, en *Canibalia*, en el ojo de *la tempestad*.

Intelectuales vs. subalternos, o el populismo en los Estudios Culturales

En “Sobre los Estudios Culturales”, Fredric Jameson encuentra entre las afirmaciones antimarxistas habituales más torpes la de que el marxismo es antifeminista o excluye a las mujeres. Podríamos agregar quizá la sospecha de que el marxismo es anti-subalternista, pero conocemos de todos modos la pregunta de Spivak: ¿Puede hablar el subalterno?

Jáuregui parece llegar a la aporía planteada por Spivak cuando, luego de afirmar la incapacidad de las metáforas nacionalistas y latinoamericanistas de concebir las identidades heterogéneas, aborda la propuesta de García Canclini en *Culturas híbridas* (1989) y *Consumidores y ciudadanos* (1995). Ésta, que considera básicamente una visita posmoderna a la transculturación de Rama y la antropofagia brasileña, opera sin embargo mediante una razón comunicativa diferente, en una nueva esfera que reemplaza las formas liberales clásicas de la política y las maneras de ejercicio de la ciudadanía, escapando a las definiciones letradas, verticalistas y elitistas de la cultura. García Canclini desvanece lo nacional en la hibridez e insiste en la capacidad de la cultura popular de apropiarse del capital cultural. Pese a ello, Jáuregui opone objeciones a “la celebración del consumo como abracadabra de las identidades posmodernas”, en tanto el mercado, primero, tiene una lógica guiada por la maximización de la utilidad y no por “relaciones de solidaridad” (según Martín Barbero, “el mercado no puede sedimentar tradiciones ya que todo lo que produce se evapora en el aire”); y luego, secunda el fetichismo de las mercancías y las injusticias y exclusiones del mercado capitalista (2005: 850). Aquí Jáuregui incorpora la crítica frankfurtiana en la línea de Beatriz Sarlo y condena la mercantilización de la cultura, el

control y dominación de los medios masivos y el consumismo, afirmando que el neoliberalismo ha capitalizado la crisis de los metarrelatos de forma tal que él mismo ha sobrevivido a esa crisis. Así, no queda más que *un relato maestro*, el del Capitalismo transnacional, frente al cual Jáuregui expresa su pesimismo: en el consumo persisten asimetrías y estructuras coloniales y de apropiación de la diferencia. La cultura del consumo puede ser una “cultura caníbal” (2005: 848).

Ante el colonialismo presente en sus renovadas formas de racismo, marginación económica y explotación laboral, sexual y biomédica, sólo parece quedar para la crítica la función de destacar el valor simbólico de, por ejemplo, ciertas narrativas urbanas (como los rumores sobre la desposesión del cuerpo) que articulan protestas frente a la modernización y deshumanización del capitalismo en su era global, y en que retornan los miedos a ser comido con los que se inaugura la modernidad latinoamericana (2005: 879). Estas textualidades serían “alegatos calibánicos en un registro no letrado” contra la colonialización de la persona, y es por eso que, podríamos suponer, merecen su estudio. Lo interesante es que en este caso la crítica frankfurtiana le ha servido a Jáuregui para analizar la cultura popular, de lo que se desprende que es sólo la desconfianza en la cultura “alta” *per se*, y no en la productividad de otros códigos de mediación —es decir, en la protesta ante “la colonización de la persona” que la crítica frankfurtiana permite extraer— lo que lo conduce al pesimismo con respecto a los intelectuales. Si por un lado *Canibalia* revitaliza la crítica de la cultura con el abordaje de lo popular y el borramiento de las jerarquías alto y bajo, por el otro la consideración de la cultura popular y la letrada como esferas monolíticas y el privilegio de la primera por sobre la segunda simplifican la complejidad de las relaciones de los textos (“altos” o “bajos”, y de éstos entre sí) con la totalidad histórica.

El mismo Jameson ha destacado, en este sentido, la actitud populista que se puede observar en la impugnación a los intelectuales: “el síntoma negativo del populismo es precisamente el odio y el rechazo hacia los intelectuales como tales (o hacia la academia, la cual, actualmente, se ha transformado en un sinónimo de ellos).” De allí el intento del intelectual por reprimir su condición y negar la realidad de su vida, ante lo cual Jameson recomienda mantener la “perspectiva sociológica”, según la cual el renunciamento al compromiso respecto de lo social es condición del conocimiento del sociólogo. La exclusión de toda participación activista en

lo social (cualquier compromiso político en el sentido habitual) a riesgo de perder la lucidez y el poder de desmitificación —lo que constituye una versión pre-marxista o burguesa de la cuestión— expresa para Jameson “la convicción de una verdad real”: la del status del intelectual como observador, status que se interpone entre el objeto de conocimiento y al acto de conocer. Así, el renunciamento al compromiso y el pesimismo acerca de la posibilidad de acción en el mundo aparecen como actos de expiación del estructural pecado original (ser intelectuales). *Canibalia*, después de condenar a los intelectuales, termina con las siguientes palabras de Jáuregui:

Sé que en tiempos de los medios de comunicación, del pos-esencialismo posmoderno y de la identidad y ciudadanía por el consumo, parecería que no hay mucho espacio cultural para un pos-Calibán. Quisiera, sin embargo, insistir, no en la salud de una metáfora, sino en la utilidad del Calibán-caníbal como dispositivo anticipatorio de la imaginación política, como una forma de imaginar las otredades indecibles que esperan su hora desde algún lugar oscurecido para el tipo de análisis que hacemos y de la institucionalidad de nuestro trabajo. El Calibán-caníbal, en tanto Otro — con toda su carga de peligro— no está en la universidad; es exterior al Estado y a las instituciones del saber. Por eso, después de fatigar las cartografías de la Canibalia, fatalmente se nos escapa. Lo imagino como un amenazador ñam ñam... en la exterioridad que la posmodernidad niega, en las resistencias no sistémicas al capitalismo, como formas de alteridad inasible [...] El caníbal-Calibán que imaginamos es apenas una manera en que nosotros, moscas-Arieles en medio del desencanto, cortejamos el esquivo lugar de la utopía. (2005: 880-881)

El intelectual, como aclara Jameson, está necesaria y constitutivamente a cierta distancia, no sólo de su propia clase de origen, sino de la filiación de clase que ha elegido, y también de los grupos sociales. Desde la pregunta de Spivak —desde que la cuestión del intelectual se ha reescrito como el problema de la representación— existe un generalizado consenso de que ésta no es posible ni deseable. Jameson prefiere la sugerencia de Sartre: “cuando no se puede resolver una contradicción, lo mejor y más auténtico es mantenerse en la autoconciencia desgarrada, preferible a la construcción de buena conciencia” (1998: 115).

El problema de la valoración de Rodó, cincuenta años más tarde...

Si por un lado es de celebrar el que Jáuregui no claudique en su vocación utópica, es innegable que su caníbal, como “dispositivo anticipatorio de la imaginación política” conduce a cierta aporía: ¿desde dónde y cómo imaginarlo? La pregunta revela cierta contradicción (Jáuregui es un académico, y el Caníbal es exterior a la Universidad) pero nos conduce a terrenos más seguros. Si las otredades indecibles e inasibles solo pueden ser *imaginadas*, la literatura, entre otras instituciones, tendría un lugar para reclamar en la construcción del imaginario. “Proponer una imagen es constituir un objeto al margen de la totalidad de lo real; es, pues, tener a lo real a distancia, liberarse de ello; en una palabra, negarlo” —afirma Sartre en *Lo imaginario* (1964: 271). Proponer la imagen como una “nada” en relación con el mundo, lejos de ser una evasión elitista es una negación de lo real, un intento de *superar lo real para hacer un mundo de ello* (Sartre 1964: 273). ¿Cómo pensar un afuera al Capitalismo transnacional sin recurrir a la imaginación, y cómo obviar la imbricación problemática de ésta última con la memoria y la tradición? Si las identidades posmodernas no pueden construirse en el consumo porque lo que el mercado produce “se evapora en el aire” y no puede sedimentar tradiciones, ¿no será necesario volver la mirada a otras instituciones cuya lógica no esté (por lo menos únicamente) guiada por la maximización de la utilidad? No parece oportuno negar la capacidad de la literatura, aunque ésta sea hoy menor que la de otras instituciones (los nuevos grupos sociales, pero también “el Estado y las instituciones del saber”), para crear esas “relaciones de solidaridad” que Jáuregui siguiendo a Martín Barbero considera esenciales para la construcción identitaria. A este respecto, Jameson ha resaltado los dos movimientos necesarios para un análisis marxista de la cultura: además de la función hermenéutica esencialmente negativa (la vocación desmitificadora que sirve para demostrar los modos en que un artefacto cultural cumple una función ideológica —ideología en sentido estrecho—), el simultáneo reconocimiento de las funciones utópicas e ideológicas del texto, su afirmación simbólica de una forma de unidad colectiva (2002: 281). No se trata de plantear una historia heroica de la cultura latinoamericana para ocultar sus miserias e injusticias, pero Jáuregui, pese a su declarado objetivo de superar el desencanto posmoderno, no capitaliza el potencial utópico de sus lecturas cuando ejerce un procesamiento a la literatura o a

los intelectuales sin observar sus propuestas concretas para imaginar, no al subalterno (lo que de todos modos sería indeseable) sino a formas de unidad colectiva *que nieguen al Capitalismo para superarlo*.

En las apropiaciones del tropo caníbal del Arielismo, la Antropofagia y la Revolución Cubana, en la religión del Arte del Modernismo hispanoamericano, en el latinoamericanismo sesentista, en la misma visión del consumo como “rito vinculante” en García Canclini, se imaginan símbolos comunitarios en los cuales resuena el origen del canibalismo, su manifestación como rito eucarístico re-ligador de los fragmentos resultantes del proceso de secularización. Jáuregui considera que no hay entre los variados tropos “un relevo propiamente dicho sino una superposición palimpséstica; tampoco hay divisiones tajantes entre un significante y otro, sino que aparecen como segmentos *entretnejidos por la historia*” (2005: 794, la cursiva es mía). Su énfasis en una Historia que entretene *por sobre* los sujetos determina también que privilegie la lectura clasista y subalternista y minimice la de la recepción creativa y los diálogos intertextuales y religadores promovidos por los sujetos en sus *tejidos* de los tropos a través del tiempo. Éstos, en muchos casos, sí fueron imaginados como relevos y pre-textos para discutir y reconfigurar sociabilidades, y sí contribuyeron, muchas veces conscientemente, a la creación de una tradición de pensamiento independiente y de ese “cañamazo mínimo” cuya búsqueda alentaba Rama en la crítica latinoamericanista. Un análisis que examine los modos efectivos en que escritores, artistas, intelectuales y críticos acudieron al caníbal (o al antropófago, o a Ariel o a Calibán), para pensar lugares de enunciación comunes o alternativos, haría evidente lo que se desprende de la lectura de *Canibalia*: que el tropo vincula la multiplicidad cultural de Latinoamérica, y aglutina a los sujetos en proyectos que se imaginan colectivos.

La valoración de *Ariel*, y del arielismo, no debería repetir hoy las impugnaciones que signan la historia de su recepción, sino iluminar el potencial utópico que marca su revisión sistemática a través del tiempo. Hace cincuenta años, Carlos Real de Azúa publicaba para el primer número de los *Cuadernos de Marcha* “El problema de la valoración de Rodó”, con motivo del cincuentenario de la muerte del uruguayo en 1917. Allí corregía diversas lecturas condenatorias y destacaba la importancia de la “Generación del 45” uruguayo para una valoración de Rodó superadora de la lógica de las vigencias y revisiones. Es difícil valorar

a Rodó —dice Real de Azúa— sin considerar su triple calidad de artista y pensador, estilista y escritor de ideas, y promotor de actitudes y conductas. Un necesario *deslinde* permitiría observar que fue, sobre todo, un “cuidadoso repensador de ideas ya pensadas” (1967: 74). Así, el interés de armar “el par de docenas de ingredientes que puede contener el ideal arielista”, es superado por el de “rastrear su refracción concreta en conductas y decisiones a través de todo el continente”, las que vitalizarían o absolverían ciertas significaciones de Rodó: del uruguayo, destaca Real de Azúa, no derivaron las teorías pesimistas sobre el continente racial hispanoamericano, como acusó, por ejemplo, Luis Alberto Sánchez (1967: 75) o como parece desprenderse de *Canibalia*.

En la historia de las ideas en Latinoamérica, Rodó ocupa un lugar representativo de la línea fundacional de la inteligencia americana caracterizada por la avidez inquisitiva, el eclecticismo y el sincretismo ante “la presión importadora canalizada al consumo que toda sociedad subdesarrollada soporta” (Real de Azúa 1967: 78), y que no es otra que la colonialidad de Jáuregui. Ante ésta, la respuesta de Rodó fue la de imaginar otros lugares de enunciación, promoviendo la conexión de áreas incomunicadas por los efectos del colonialismo, creando esas “relaciones de solidaridad” que Jáuregui reclama para la formación de identidades posmodernas. *Ariel*, como tropo religador, sirvió a la formación de una *comunidad imaginaria* que encontró en el latinoamericanismo una vía para pensar las problemáticas de la Modernización y el avance del modelo capitalista imperialista, afirmando simbólicamente una unidad colectiva sobre la cual se imaginarían luego, en otros contextos y con variadas urgencias, nuevas utopías (las de la derecha nacionalista, pero también la de la Reforma Universitaria, la Revolución Cubana, o la misma crítica latinoamericana). Para Jáuregui la de *Ariel* fue una *utopía letrada en el umbral del desastre* que cierra una época en agonía (2005: 493). *Ariel*, sin embargo, como afirma Achugar, fue el discurso de la derrota pero también el de la

resistencia a la *nordomanía*, primer nombre de la globalización, el de la resistencia de “la memoria de una lengua local frente a la *lingua franca* de la globalización” (2004: 93). Una imaginación posmoderna que, como quiere Jáuregui, no renuncie a la Utopía, tiene en el legado de Rodó un modelo de apropiación de energías colectivas para resistir a la colonialidad de la persona, para articular no sólo un sueño, sino también, como en la Utopía de Oswald, una protesta.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo (2004). “¿Quién es Enjolrás? *Ariel* atrapado entre Víctor Hugo y *Star Trek*” en *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*, Montevideo, Trilce. Pp. 81-93.
- DALMARONI, Miguel (2006). *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- GRÜNER, Eduardo (1998). “Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek” en Jameson, Fredric y Slavoj Zizek, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Eduardo Gruner (ed.), Moira Irigoyen (trad.), Buenos Aires, Paidós. Pp. 11-64.
- JAMESON, Fredric (2002) [1981]. *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. London/ New York: Routledge.
- JAMESON, Fredric (1998). “Sobre los ‘Estudios Culturales’”, en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Eduardo Gruner (ed.), Moira Irigoyen (trad.), Buenos Aires, Paidós. Pp. 69-136.
- RAMA, Ángel (1995). *La ciudad letrada*, prólogo de Hugo Achugar, Montevideo, Arca.
- RAMOS, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1967) “El problema de la valoración de Rodó”, *Cuadernos de Marcha*, N° 1, mayo de 1967. Pp. 71-80.
- SARTRE, Jean-Paul (1964). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Manuel Lamana (trad.), Buenos Aires, Losada.

El artículo destaca el aporte del ensayo *Canibalia*, de Carlos Jáuregui, por su amplio enfoque comparatista e interdisciplinario del “tropo caníbal” en Latinoamérica, y discute algunas de sus conclusiones en relación con los Estudios Culturales y Poscoloniales latinoamericanos.

Palabras clave: caníbal- estudios poscoloniales- arielismo-ciudad letrada.

The article highlights the contribution made by the essay *Canibalia*, by Carlos Jáuregui, for its wide, comparatist and interdisciplinary approach to the “cannibal trope” in Latin America, and discusses some of its conclusions in connection with Latin American Postcolonial and Cultural Studies.

Key Words: cannibal-postcolonial studies- arielism-lettered city.

Asteriscos

* Martín Lienhard. *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*, Madrid, Iberoamericana, 2008, 163 p.

En la misma línea de trabajo que llevó a *La voz y su huella* (1990) y *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas* (1992), Martín Lienhard reúne en *Disidentes, rebeldes, insurgentes* sus últimos ensayos en torno al tema de las rebeliones de indios y negros esclavos en la América Colonial. La categoría de *resistencia* elaborada en *La voz y su huella* para referir a la respuesta cultural del colonizado, se diversifica aquí en tres figuras explícitas en el título del libro, *disidentes, rebeldes, insurgentes*, en una gradación que pretende abarcar las distintas posiciones de los sujetos subalternos ante las condiciones de colonialismo, sumisión y esclavitud.

Lienhard enmarca su trabajo en la *historia testimonial* que recurre a los principios de la *historia oral*, es decir, al uso de las fuentes orales ante la carencia de fuentes escritas. Pero como muy bien advierte desde un comienzo, la historia oral o testimonial presupone un testigo presencial que otorgue legitimidad a sus dichos, mientras que en los casos analizados sólo se cuenta con documentos procedentes, en su mayor parte, de actas judiciales, donde la voz de los sujetos está sometida a la distorsión de la traducción, la enmienda, o la llana supresión, situación además afectada por la asimetría de poderes entre los agentes que intervienen, trátase de denunciantes, testigos, reos o autoridades. Una sola excepción se abre en este corpus, la *Autobiografía* de Francisco Manzano, pero el texto está subordinado a otras situaciones no menos conflictivas. ¿Cómo reconstruir, entonces, las estrategias de los rebeldes, ofuscados por la misma escritura que los perpetúa? Si en *La voz y su huella* Lienhard usó una metáfora que unía la efímera oralidad con la impronta o huella que aún la recuerda, en este libro recurre a la figura del fuego y el humo. Se trata de leer en el humo, o a través del humo, el fuego de los disidentes. Avivar la chispa agostada por el tiempo, pero aún latente, es el propósito que se vuelve icónico en la portada del libro, un cuadro que representa el incendio de las plantaciones de Santo Domingo, como respuesta de los esclavos a los colonos blancos contrarrevolucionarios. Para esta operación de restitución elige el *close-up* por sobre la panorámica, ya que sólo esta perspectiva garantiza la emergencia de la trama sumergida.

Si bien Lienhard señala su negativa a “novelizar” los casos que entrará a relatar, la disposición de los materiales, dosificados y tensionados de modo impecable, impone un sesgo dramático y atrapante a los diferentes capítulos del volumen. La primera historia es ejemplar de este procedimiento. Se trata del juicio inquisitorial de 1539 llevado a cabo en la Nueva España contra Don Carlos Ometochtzin Chichimecatecuhtli, descendiente de los reyes de Tezcoco, condenado a la pena capital por haberse burlado de las procesiones y rogativas de la Iglesia para propiciar la llegada de la lluvia. En el análisis de los registros documentales, que van creciendo a medida que crece también la necesidad de fundamentar la condena, Lienhard demuestra cómo, a falta de evidencias, se va construyendo el carácter subversivo del *discurso* de Don Carlos a partir de las palabras que le son atribuidas por testigos. Así, se le imputa el uso del *sarcasmo* contra la religión católica, el *tono* exaltado, la *apología* de la poligamia, la atribución de facultades *proféticas* a los antepasados, y hasta el uso del género *huehuetlatolli*, la amonestación de los viejos a los jóvenes, expresión del malestar de los mayores frente a la docilidad manifiesta hacia los conquistadores. Todo lleva a pensar que los cargos son puramente retóricos: se lo condena por lo que pretendidamente “dice” y no por lo que hace. Pero su eliminación se hace necesaria para evitar el renacer de un sentimiento restauracionista al que Don Carlos, como señor y descendiente de reyes, puede inducir con sus actitudes altaneras. Motivación semejante recorre el siguiente caso, el levantamiento de Juan Santos Atahualpa (1742-1755), que lidera sublevaciones en las provincias de Jauja, Tarma y Huanuco en el Perú. Por la absoluta carencia de datos acerca de Juan Santos, Lienhard trabaja con la figura del fantasma que se refleja en los múltiples epítetos con que se alude a este personaje en los textos analizados: Indio, taita Inca, Rebelde de la Montaña, Enemigo, Chuncho, el Levantado. Postula entonces que su condición fantasmagórica no es ajena a una premeditada estrategia para la conducción y captación de las voluntades de sus paisanos. Los distintos informantes en el acta judicial componen un cuadro contradictorio del personaje, del cual se predica que su propósito es recobrar la corona sustraída por Pizarro ya

que “a los españoles se les acabó su tiempo” e imponer una nueva religión sincrética de cristianismo y tradición incaica, en la cual pretende ocupar el lugar de un nuevo Mesías. Lienhard concluye que el mesianismo de Juan Santos se apoya en la noción del pachakuti o “revolución cósmico-social” que produciría un nuevo vuelco a favor de los Incas, de acuerdo al mito del Incariy. Paralela a la rebelión de Juan Santos, las pretensiones de la nobleza indígena peruana se hacían sentir en los centros urbanos, pero los documentos demuestran que el grupo neoinca se separa del Levantado. Tupac Amaru, representante de la nobleza incaica “institucional”, no apeló al mesianismo ni se apartó del cristianismo. La gradación entre *disidentes*, *rebeldes* e *insurgentes* se hace explícita en estos momentos del texto.

Los capítulos siguientes se ocupan del cimarronaje, en sus diversas manifestaciones, el de *ruptura* (la huida al monte), el *intermitente* (esporádicas salidas y regresos) y el *encubierto*, ligado a prácticas clandestinas de los esclavos en el régimen de las plantaciones. El *close-up* o *close reading* en este caso se acerca a la historia de Luis y Enrique, cimarrones negros de Movila, Luisiana española, en hechos que se remontan a 1789. El suceso, sin lugar a dudas minúsculo, refiere a la fuga de los dos esclavos, la vuelta para buscar a la mujer de Luis, la resistencia que oponen a ser apresados, y las distintas narraciones del hecho por parte de los actores y testigos. A partir de estos registros, a Lienhard le interesa colocar en evidencia la existencia de lo que llama una *black community*. En efecto, Luis y Enrique ejercen un *cimarronaje encubierto* que se manifiesta en las numerosas prácticas disidentes evidenciadas en sus declaraciones, como son las incursiones al estero o *bayous* (lugar de fiestas), o los robos frecuentes al almacén de alimentos. En suma, reflejan la existencia de una vida secreta, pasajera y preparatoria de la huida definitiva, el *cimarronaje de ruptura*. A este caso, se suma el análisis de las relaciones y diarios sobre el Maniel de Nieva, en Santo Domingo (1785-1794), focalizado esta vez en una comunidad cimarrona, el *quilombo*, *mocambo*, *cumbe*, *rochela*, *palenque* o *maniel*. El Maniel de Nieva fue una de las comunidades cimarronas más longevas y poderosas del Caribe que llegó a plantear su autonomía y a negociar en calidad de paridad con los españoles, además de ser uno de los pocos espacios documentados que permiten reconstruir las formas sociales y políticas elaboradas en estas sociedades diaspóricas y resistentes. En este conjunto, el caso de Juan Francisco Manzano, autor de su *Autobiografía* además de poesía y obra dramática, es excepcional, sobre todo por poder acceder a la palabra escrita del propio protagonista de la historia. Manzano centra su crítica en el señalamiento de la perversión de la esclavitud doméstica, asentada en la ambigüedad de las relaciones de sumisión y afectividad, de favores y rigores, que producen un sujeto melancólico, cuyo único destino será volverse también un cimarrón. En el último capítulo, Lienhard se pregunta por las bases ideológico-culturales que sustentaron la rebelión de los esclavos en América entre 1790 y 1840, en las plantaciones del Caribe y del Brasil, más allá de la incidencia de las ideas ilustradas a las que pocos esclavos letrados pudieron tener acceso. Retomando la categoría de *diglosia* introducida en *La voz y su huella*, Lienhard habla de una *diglosia cultural* que, imperante en la colonia, perduró en la etapa pos-independentista, cuando los criollos discriminaron y reprimieron a indios y negros. Si las prácticas religiosas de estas comunidades responden a una bifurcación que conjuga el catolicismo y el fetichismo de sus creencias ancestrales, del mismo modo, la rebeldía de los esclavos estuvo asentada sobre una *diglosia ideológica*: la ideología restauracionista (el retorno a África) por un lado y el pensamiento jacobino por otro. *Disidentes*, *rebeldes*, *insurgentes* repasa los constituyentes mixtos de varias rebeldías donde, junto a los saberes occidentales, destaca la incidencia de otros factores, como la “utopía negra”, la aspiración de constituir una sociedad africana o “tierra de negros”, la brujería o el vudú.

Lienhard asume en todo momento el rol de *historiador* de los hechos, que va reanudando los hilos más sutiles de estos relatos, designados a lo largo del texto como “mínimos”, “peripecias irrelevantes”, “episodio de una historia mayor”, “insignificantes”. La referencia a Carlo Ginzburg al comienzo del ensayo deja su marca en el espíritu de este libro, atento a cómo los sucesos minúsculos revelan los grandes procesos históricos. Podemos decir que Lienhard cede el lugar de autoridad que previamente le había otorgado a la antropología, para volcarse ahora a la aventura de la *microhistoria*, una herramienta adecuada para leer los discursos inscriptos en la memoria y yacentes en los archivos. El libro es un ejemplo de método, imaginación y sensibilidad para develar los restos de un pasado que, bien interrogado, aún tiene mucho para decirnos.

Beatriz Colombi

* Mabel Moraña y Javier Campos (eds.). *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, Biblioteca de América, 2006, 423 p.

Las relaciones entre cultura y derechos humanos, el testimonio, la hibridez cultural, la modernidad, el mestizaje, las culturas nacionales, la identidad social, la memoria colectiva y la historiografía literaria latinoamericana son los problemas que vienen organizando la producción de Hernán Vidal, y recorren de diferente manera los artículos recopilados en este libro homenaje.

Hernán Vidal ha desarrollado, a lo largo de más de treinta años, una prolífica obra intelectual y pedagógica. Desde su cátedra del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Minnesota, el intelectual chileno viene reflexionando en torno a variados campos del saber en relación con problemas estéticos, éticos, políticos e ideológicos propios de las culturas latinoamericanas, desde la colonia hasta la actualidad. En su "Introducción" al homenaje ("Hernán Vidal: misión crítica, intervención teórica e interpelación cultural"), Mabel Moraña señala en la producción de Vidal un "ejercicio de la crítica entendida como praxis militante, como desafío a las historias oficiales y como exploración de alternativas para la acción social y para el desarrollo del conocimiento" (8). El pensamiento de Vidal ha marcado los estudios latinoamericanos del último cuarto del siglo XX al organizar etapas y debates, posiciones y proyectos en torno de "la resistencia política de los años setenta y el restablecimiento democrático en el Cono Sur, el desarrollo y ulterior fracaso de los proyectos de izquierda y los procesos más recientes de recomposición de la trama social en diversos puntos de América Latina" (8). Buena parte de este trabajo se concentró alrededor del Instituto de Ideologías y Literatura, de cuyas reuniones surgieron libros importantes para la reconstrucción cultural en los procesos dictatoriales del Cono Sur.

Atravesada por el materialismo histórico, el psicoanálisis y el post-estructuralismo, la obra de Hernán Vidal recorre "una de las épocas más álgidas de la historia política contemporánea —la que corresponde a la asimilación del impacto de la Revolución Cubana en el sub-continente, a la articulación de movimientos de liberación nacional y a la resistencia popular contra los regímenes autoritarios en el Cono Sur" (9). Hay, además, en Vidal una clara marca de época que se actualiza en la totalidad de su producción y lo define como intelectual: "una práctica política y social concebida como *interpelación* directa de agentes, instituciones y protocolos disciplinarios y como *intervención* en los procesos de acción y de interpretación cultural" (9-10).

La obra de Vidal dialoga con las tradiciones hermenéuticas y teórico-críticas que, a lo largo del siglo XX, han propuesto una perspectiva materialista para la interpretación cultural, y en esto pueden leerse algunas de sus operaciones para la construcción de una agenda teórica, pero también "el itinerario en el que se van marcando las etapas de un campo de estudio siempre atravesado por conflictos interiores a las sociedades y culturas analizadas y por la tensa relación Norte/Sur, presente en toda la historia moderna de América Latina" (12).

La voluntad transdisciplinaria de la propuesta crítica de Vidal quedó bien establecida en sus dos primeros libros (*José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*, de 1972, y *María Luisa Bombal: La feminidad enajenada*, de 1976), que abordan escrituras ya consagradas en el canon de la literatura chilena desde un conjunto de interrogantes que recorta "el lugar —teórico, ideológico, político— desde el cual se lo formula: un lugar que privilegiará la representación artística en tanto dramatización y ritualización discursiva de luchas en las que se dirime la legitimidad y alcances de la hegemonía y la acción de proyectos emancipatorios destinados a revertirla" (13).

Desde su obra más temprana Vidal señaló —en el contexto de un horizonte teórico en el que el post-estructuralismo francés iluminaba la escena— "la necesidad de ir más allá de las tendencias analíticas estrictamente formalistas y deconstructivistas que relegaban a un segundo plano el sustrato social que ubica y da sentido a toda obra literaria." (Sanjinés C., 222). Así, en *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis* (1976) demostró que el nexo entre el librecambismo del siglo XIX y el liberalismo del XX es el mismo que une el romanticismo hispanoamericano con la narrativa del *boom*, y que en ambos casos se trataba de manifestaciones culturales de la dependencia haciendo un uso parecido de la materia literaria: "el 'lugar de enunciación' de la socio-crítica de Hernán Vidal fue el de la crítica del liberalismo introducida por la teoría de la dependencia, la 'perspectiva' desde la cual construyó su proyecto fue la de las culturas letradas del Cono Sur. Así, el cuestionamiento de la literatura hispanoamericana como fenómeno histórico le permitió a Vidal abrir dos áreas

de investigación: una de tipo gnoseológico y otra que obligaba a una comprensión global de la cultura como producción social” (222). Vidal ve en el *boom* una renovación de la ilusión burguesa que imagina al escritor como la máxima expresión de la libertad individual. Si bien expresan los problemas de la dependencia, los textos del *boom* no pueden sustraerse a sus propias estructuras dependientes: “la nueva novela se convierte en un vehículo de mediación para la transición entre los proyectos de modernización pasados y las fases más recientes de la dependencia latinoamericana” (Zimmerman, 370). Este libro colocó a Vidal a la vanguardia de la socio-crítica literaria latinoamericana, junto a Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, Jaime Concha, Antonio Cornejo Polar, entre otros; y constituye —en la línea del *Calibán* de Fernández Retamar— una defensa del marxismo ortodoxo como reacción al caso Padilla. Si bien el libro de Vidal convoca a un análisis literario históricamente más profundo, también es cierto que anticipa la condena a la literatura por su alianza con el poder que John Beverley formulara en *Against Literature*: “una cierta desafección o desilusión con la Literatura como una instrumentalidad que es transformada de un modo colonial de poder discursivo a un modo nacionalista, centrado en los proyectos de modernización liberal a expensas a amplios sectores que sólo pudieron mejorar su condición vital con una ruptura profunda del orden social” (370).

Este corrimiento de la Literatura llevó a Vidal a articular un plan de trabajo “post-dependientista”, indagando “las literaturas ‘subalternas’ o ‘marginales’ y, sobre todo, las cuestiones referentes a los discursos autoritarios y específicamente militares.” (371). En esta etapa (que se inaugura poco después de la caída de Allende) ingresa en la reflexión de Vidal el problema de los Derechos Humanos. En esta zona, Zimmerman ve una de las “contradicciones de la producción crítica” de Vidal: “el marxista leninista que había atacado al liberalismo latinoamericano no obstante que se había apropiado de la teoría de la dependencia, subsecuentemente tomó y desarrolló una aproximación a la Literatura basada en uno de los pilares del iluminismo que caracterizaron al humanismo moderno y al liberalismo.” (371-372). Pero, en rigor, la operación de Vidal era más compleja, e involucraba la apertura de un campo de negociación de saberes entre la crítica literaria y la antropología cultural. Vidal retoma una línea que se insinuaba en su libro sobre Bombal (influido por Malinowski y Mead) y que lo llevará a la antropología simbólica. Durante la década de 1980 su trabajo se orientó hacia la exploración de una “sacralidad secular” que, por medio de rituales comunitarios, enfrentan y resisten al poder político. En esta línea, la lectura de textos es vista como “un ritual simbólico —un “ceremonial de reconocimiento”— que confiere al autor una suerte de autoridad pública como productor de saberes que se someten a la recepción colectiva.” (Moraña, 21). Vidal presta especial atención a lo que llama “lecturas inversas” y a la “reconstrucción” y “apropiación simbólica del horizonte social”. En 1985 aparece uno de sus libros más importantes: *Socio-historia de la literatura hispanoamericana colonial: tres lecturas orgánicas*, donde Vidal intenta la articulación de una idea de historia que dimensione el protagonismo social de los oprimidos y el lugar de la acción colonizadora en el proyecto de expansión imperial. Vidal propone “un enfoque que sigue la pista a la pragmática de los discursos y a su significación política y social” (Moraña, 22). También dentro de su propuesta para la historiografía literaria se inscribe *Poética de la población marginal: fundamentos materiales para una historiografía estética* (1988), que reacciona contra las operaciones de la historiografía liberal y propone “una ‘historiografía predictiva’ de carácter experimental, basada en una ‘antropología de las sensibilidades sociales’, la cual permitiría reconocer las poéticas sociales antes de que éstas lleguen a formarse en obras artísticas concretas” (Moraña, 22).

La problemática de los Derechos Humanos es una de las preocupaciones más fuertes de Vidal desde la década de 1980, ante los crímenes de los regímenes dictatoriales en el Cono Sur. Desde “La crítica literaria feminista latinoamericana como problemática de defensa de los Derechos Humanos” (1984) “explicita la necesidad de conectar agendas específicas definidas desde diversas alas de la crítica, con paradigmas universales de mayor trascendencia.” (25). Los proyectos emancipatorios deben desarrollarse en resistencia a las operaciones de los aparatos ideológicos del Estado, y como expresión de deseos y derechos colectivos: “Éstos entroncan, a su vez, con una concepción de sujeto universal, en la que los determinantes histórico-culturales particulares articulan con valores que atañen al individuo en tanto ser humano con derecho a la vida y al ejercicio de derechos esenciales que es función de la sociedad civil defender a través de una acción coordinada” (26). Hay aquí un punto importante de diferencia con el grupo latinoamericano de estudios subalternos, que “propuso superar la noción ‘nación’ como categoría para entender la producción cultural latinoamericana y algunos de sus miembros se propusieron firmemente cuestionar, también, la literatura misma, en tanto productora y reproductora de subalternidad en el contexto latinoamericano” (Verdesio, 347). En rigor, Vidal se mostró al menos dubitativo respecto de las propuestas de Walter

Mignolo y Patricia Seed en el sentido de adoptar desarrollos de las teorías poscoloniales a los procesos latinoamericanos. Según Zimmerman, “la persistente búsqueda de Vidal de la dimensión política y su adherencia a ésta con respecto al cuestionamiento de los Derechos Humanos, lo convirtieron en un paradójico defensor habermasiano de la inacabada revolución de la Modernidad” (376), lo cual lo distanció también del proyecto de la *Revista de crítica cultural* de Nelly Richards. En 1998 Vidal dicta una conferencia en la Universidad de Pittsburg en la que “explora y deplora la indeterminación epistemológica del campo de los estudios culturales, poscoloniales y subalternos latinoamericanos, y propone su propia orientación a cuestiones de Derechos Humanos como la manera más recomendable para “restaurar” el aspecto político de estos campos” (376). La creciente influencia de la academia estadounidense en el ámbito latinoamericanista “en una etapa de expansión del español y una contracción de la literatura, ha conducido a la elaboración y hegemonía relativa de ‘imputaciones analíticas e interpretativas’, incluyendo los conceptos de posmodernidad, poscolonialismo y subalternidad” (377). Como contrapartida Vidal reclama una hermenéutica cultural basada en el Derecho Internacional de Derechos Humanos, que coincidiría con los fundamentos de los estudios literarios y culturales. Verdesio rescata algunas zonas de contacto entre el conglomerado de los estudios culturales y la propuesta de Vidal. En primer término señala que la idea de nación que Vidal articula es un espacio polifónico: “no está proponiendo una narrativa de la nación que aplane a las colectividades y sujetos que no se avengan a las reglas de juego propuestas e impuestas por el estado burgués, sino una que incluya a las voces silenciadas no sólo por las dictaduras sino por las democracias formales” (348). También hay cercanía en las ideas respecto de que el intelectual debe trascender las fronteras de la universidad y de su propia disciplina para entrar en contacto con los problemas importantes de las culturas. Es en esa dirección que Vidal propone “dejar que la orientación de la investigación esté a cargo del grupo de contacto, o si se prefiere, del grupo local, es decir, latinoamericano, que pasa así de ser objeto de estudio a productor de conocimiento” (348). Moraña destaca que se adelantó en varias décadas a la propuesta transdisciplinaria de los *cultural studies*: “el foco principal de la obra de Hernán Vidal ha estado principalmente constituido por el análisis de la articulación que vincula las prácticas, teorías y sujetos que han formado parte del escenario político, social y cultural de América Latina, y particularmente de Chile, en las últimas décadas del siglo XX, con énfasis en la cultura del autoritarismo, la suspensión de los derechos individuales y los pactos de la reapertura democrática” (35).

El libro reúne variados artículos sobre diferentes problemas culturales; entre los ya citados de Moraña, Sanjinés C., Verdesio y Zimmerman, se destacan además los trabajos de Nicholas Spadaccini: “Reflexiones sobre el barroco español: literatura, teatralidad y vida urbana”; Russell Hamilton: “Gabriela se encuentra con Olodum: paradojas de la hibridez, la identidad racial y la conciencia negra en el Brasil contemporáneo”; Juan Eppe: “La nación ausente en la nueva narrativa femenina chilena”; Gustavo Remedi: “De *Juan Moreira* a *Un oso rojo*: crisis del modelo neoliberal y estética neogauchesca”; Neil Larsen: “¿Fin de la historia, o una historia de fines? Hacia un ‘segundo historicismo’ en la crítica latinoamerican(ist)a”; John Beverley: “El latinoamericanismo después de ‘9/11’”; Stacey Alba D. Skar: “Relecturas del testimonio contemporáneo en Chile”; Javier Campos: “Literatura, testimonio, cine y derechos humanos en los tiempos del neoliberalismo global”; Juliet Lynd: “Memoria y el obstinado problema de la complicidad: estéticas, políticas y Hernán Vidal”; e Ignacio Sánchez Prado: “La última utopía de la Modernidad: reflexiones en torno a *La literatura en la historia de las emancipaciones latinoamericanas* de Hernán Vidal”, entre otros. Pero, sin duda, su valor radica en la relectura de la obra de Vidal en un contexto donde las agendas de los estudios latinoamericanos comienzan a proponer revisar críticamente el último tercio del siglo XX.

Gonzalo Oyola

* Enrique Foffani (comp.). *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío, 1905-2005*, Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2007, 244 p.

A poco de dar a conocer en Madrid sus *Cantos de vida y esperanza*, Rubén Darío afirmaba que en Francia todo animaba la canción. Los hijos improvisados de Orfeo, cuenta el poeta en *La caravana pasa* (1903), arrastran sus tonadas por las calles parisinas y la canción “vive en el *cabaret*, va al campo, ocupa su puesto en el periódico”. Pero ocurre que esa tradición lírica, en la estela de la poética verlainiana —“de la musique avant toute chose”—, es decir la musicalidad

elixir de la palabra poética en la concepción órfica del poeta nicaragüense aún degenera, se corrompe, cuando sale a la calle. Pues aunque ese fenómeno castalio-periodístico resulte “útil a la economía de las musas”, el tibio tono festivo en la prosa de Darío cede finalmente a la dialéctica opositiva del poeta modernista para recluirse y resguardarse del “embotellamiento”: “la vieja lira – escribe– se ha vuelto un instrumento que hay que poseer a escondidas”.

El volumen compilado por Enrique Foffani recupera esa tensión –esa compleja economía– y lo hace centrándose en un momento decisivo de la estética dariana: aquel que va de *Prosas profanas* a sus *Cantos...*, aquel en el que la lira abandona su escondite y sale a la calle, revestida de una singularidad que compromete la palabra empeñada y la marca con el símbolo de una enseña: su protesta queda escrita, dice el poeta en su prólogo, sobre las alas de los inmaculados cisnes. Sobre esa coyuntura particular, *La protesta de los cisnes* –cuyo título replica la paradoja del legado dariano– ofrece una serie de rigurosas lecturas de destacados críticos y profesores de Argentina, México y Uruguay, presentadas en un Coloquio realizado en Buenos Aires en homenaje al centenario de la publicación del memorable libro de Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes y otros poemas* (1905). Estructuradas en cuatro ejes (sobre el presente, sobre el poema liminar, sobre la otredad, sobre la temporalidad) a las lecturas convocadas para esa ocasión especial se suman una indispensable introducción, un dossier que reproduce los agudos ensayos sobre el poeta nicaragüense que en distintas oportunidades escribieron Sylvia Molloy (“Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*”), Rafael Gutiérrez Girardot (“Rubén Darío y Madrid”) y Hervé Le Corre (“Darío y la ruptura: el ejemplo de *Cantos de vida y esperanza*”) y una exhaustiva bibliografía de y sobre el libro de Darío elaborada por Melina Gardella. El volumen constituye así un aporte significativo tanto al estudio específico de la poética rubendariana –en especial de sus *Cantos de vida y esperanza*– como al campo más amplio de los estudios sobre el modernismo y el arte modernista.

La introducción, escrita especialmente por Foffani para la edición del volumen, despliega una exégesis panorámica de rigurosa tesitura tanto sobre la poesía rubendariana como sobre el arte modernista y las vertientes críticas más significativas sobre el modernismo. Fundamental en varios sentidos –entre los cuales no es menor el de una escritura precisa que sabe descoyuntar su objeto con densidad crítica–, esta introducción se afianza justamente en el aspecto medular de la poesía dariana: el trabajo minucioso con la lengua. Ese es el aspecto que permite iluminar con justeza aquella sentencia de Pedro Henríquez Ureña cuando sostuvo que de todo poema en español podía indicarse si fue escrito antes o después del nicaragüense. Es en esa conciencia crítica donde radica el hecho singular de que el canto de (y en) Darío tenga una suficiencia diacrónica: la “sonoridad desbocada” que señala Foffani como marca de una trascendencia y al mismo tiempo como anticipo de la experiencia vanguardista (28). En este sentido, si es verdad que el legado dariano se constituye por fuerza de “la hora”, no menos cierto es que se hallaba *in nuce* en la propia concepción de la poesía del nicaragüense, tal como sugiere Foffani al indagar en *El rey burgués*, relato en el cual la figura del poeta y la del cisne se imbrican en una composición de sentido que permite despuntar con más precisión la reapertura que provoca Darío a partir de sus *Cantos* (41). La diacronía de ese gesto se imprime en una frase cuyo poder sintético acompaña todos los trabajos del volumen: “al entregarse a la lengua –escribe Foffani–, Darío se entrega a su dimensión social” (20).

Ese legado es puesto en perspectiva por Hugo Achugar en su trabajo titulado “Leer *Cantos de vida y esperanza* en el siglo XXI”. Achugar retoma y reformula la pregunta de Rama: no ya –o no sólo– por qué sigue cantando, sino “cómo leer” el poemario del nicaragüense desde una perspectiva que no es –no puede ser– la del lector inocente: hay un archivo, acierta el crítico, que construye esas lecturas. De este modo, el punto central en esta lectura reside en pensar –o repensar– al modernismo inscripto en el fenómeno de una modernidad periférica pero cuyo contexto geopolítico es el de la globalización: de allí que puedan verse contenidos en el modernismo “de modo más que potencial algunos de los planteamientos estéticos que se desarrollarían a lo largo del siglo XX” (56). Agudamente, Achugar opta por inscribir su lectura en el marco de las discusiones sobre la llamada mundialización de la literatura –apelando a la problemática “internacionalización” pergeñada por Casanova en *La República mundial de las letras*, los trabajos de Moretti publicados en la *New Left Review*, y las polémicas que recupera el volumen *América Latina en la “literatura mundial”* (Pittsburg, 2006)– para mostrar que el punto álgido de esos debates ya se encontraba en “la obra poética dariana” puesto que se inscribió “dentro de las tensiones que presentaba la globalización de su época” (58). Mediante una sagaz confrontación que lleva a revisar la “universalidad humanista” de Darío, la lectura del crítico uruguayo señala en una doble dirección el problema central de todo modelo: “la fabricación del sistema de la literatura mundial –también del cosmopolitismo modernista–

parte de un lugar de enunciación que presupone un ‘a priori estético’ donde existe lo ‘auténticamente universal’ y aquello que no lo es” (59).

El arduo problema de los paradigmas modélicos que bien discierne Achugar, aparece tratado en los trabajos de César Núñez y Marcela Zanin dedicados a los aspectos controversiales del hispanismo dariano. Pues tanto las ideas tópicas sobre España que serán reasimiladas por el hispanismo peninsular –como muestra Núñez– como el diálogo abierto con la cultura hispánica en afán de afianzar una política de la lengua frente al avance lingüístico del imperio sajón –como plantea Zanin– ofrecen las dos caras de una misma moneda: la problemática ideología del hispanismo. El capital simbólico adquirido por Darío permite el reaprovechamiento de sus ideas hispanistas por parte de los escritores españoles ligados a la derecha nacionalista, así como una forma de resistencia cuyo magisterio Darío donaría a los jóvenes poetas peninsulares en resguardo de un capital cultural, el de la lengua materna.

Los trabajos de David Lagmanovich, Florencia Bonfiglio y Gabriela Mogillansky indagan, por su parte, algunos de los aspectos más significativos del poema liminar. El primero rastrea un “mapa de significaciones” que apuntan a superar una lectura lineal, o meramente temática, para demostrar, entre otras cosas, que el poema que abre el libro no puede ser considerado un *ars poetica*, ya que en él confluyen varios planos –temporales y espaciales– de la concepción dariana sobre la poesía, embebida de la doctrina pitagórica de la música que Darío manejaba a través de sus vastas lecturas, entre ellas las que remiten a la difusión del ocultismo a fines de siglo. Los núcleos de significación analizados allí prueban que en la vasta gama de los símbolos musicales de la estética dariana confluyen lo pánico y lo apolíneo, una resolución que aunque estructura el poema de apertura de sus *Cantos* muestra más bien el desarrollo de una concepción estética que atraviesa todo el libro, y aun, como sugiere Lagmanovich, toda su obra. Florencia Bonfiglio, partiendo de los argumentos de George Steiner en *Lecciones de los maestros*, analiza “una de las tensiones que afectaron al Modernismo latinoamericano: el problema de la pedagogía en una época en que las jóvenes naciones necesitaban de conductores espirituales” (86). La disputa entre comunicación y aislamiento –entre el *intérieur* del poeta y la condición de guía intelectual– es lo que, a raíz del conocido opúsculo de Rodó a *Prosas profanas*, Bonfiglio subraya en el poema liminar del libro, leyendo allí –más que una corrección de esa lectura– una respuesta dirigida a canalizar el reclamo del autor del *Ariel*. A diferencia de Molloy, Bonfiglio sugiere que Darío ha incorporado el mandato magisterial que, a distancia ya de la función letrada decimonónica, supone sin embargo el reaseguro de la estética en su función pedagógica, tal como podríamos pensarlo en Lugones para el caso argentino. La interesante hipótesis de Bonfiglio habilita a leer otra “respuesta” por parte de Darío: la asunción de otorgar su magisterio al formalizar su “experiencia de cultura” (aunque la idea de despersonalización del sujeto poético, tal como la plantea Molloy, parecería no desdeñar sino reforzar la posibilidad de transmisión “sincera” supeditada por el comentario de Rodó).

Esa “sinceridad” es leída por Mogillansky como estilo, apelando a algunas de las crónicas en las que Darío discurre sobre ese motivo para aclarar la forma que cobra en el poema liminar: la del actor, la del “yo poético y teatral”. El trabajo de Mogillansky se aproxima así a la senda abierta por Julio Ramos al incorporar en su reflexión el material de las crónicas periodísticas y su cruce con el testamento poético dariano. Siguiendo a Barthes, Mogillansky resalta el modo en que Darío sostiene un discurso por el cual “se exhibe una persistencia (...) una intención de ser” (105): “Mi literatura es mía en mí”, sería la forma en que Darío resuelve –y sostiene– un discurso inscripto en la escisión del sujeto moderno: el ser (“sincero”) y el decir que se busca en lo formal, ya que la Verdad resulta “inaccesible”.

Mónica Bernabé y Laura Pollastri ingresan a los *Cantos* darianos desde lo “otro”. Lo “otro” que es también aquello sobre lo que la crítica no ha desmenuzado todas sus posibilidades de sentido. La pregunta irritante que formula Bernabé ha molestado indefinidamente a la crítica desde la temprana regencia que apuntaló Rodó: si el “reino interior” –el sujeto poético que allí habita– se deshace a partir de *Cantos de vida y esperanza*, la pregunta entonces calibra ahora la imponderable relación del yo con el mundo –su “vida cotidiana”–: qué hay detrás de las “máscaras de una afectada sinceridad”, “¿qué queda entonces de la relación entre poeta y la experiencia de vida?” (115). Esta indagación recorre –como dice la autora– la historia de las lecturas sobre Rubén Darío: algunas señalan un quiebre con lo que vendrá, otras afianzan la idea del umbral que permitirá la ruptura vanguardista. Acudiendo a Agamben, Mónica Bernabé muestra el desajuste –o habría que decir más bien la interpenetración– entre el yo poético y “el otro” –el de la “inquerida bohemia”–, que ingresa al espacio del poema para encastrarle a esa “armonía de las esferas celestes” “la dimensión temporal de la condición humana” (118).

En el caso de Pollastri, ese desajuste es leído en “De otoño”, poema en donde el sujeto lírico asume una confrontación con su propio decir –el “yo soy aquel...” que abre el

poemario—; confrontación que Pollastri subraya como un momento de extrema conciencia de lo real y que se deja ver en la “dura sonoridad” del poema, en el cual el corte de verso y los encabalgamientos obturan la dicción musical propia de la poesía más representativa del nicaragüense. Esa obturación, además, se indica con la caída de la H mayúscula a la que recurre Darío en poemas anteriores para hablar de lo musical en sentido pitagórico: Harmonía. Lo que los otros no saben, como está dicho en el poema —“la obra profunda de la hora”—, es justamente lo que lleva a la “deslocalización del yo”, esto es, “las tribulaciones de una subjetividad que comienza a mostrar el espectáculo de su descomposición” (128).

No quisiera dejar de señalar un mérito particular de este volumen: *La protesta de los cisnes* resulta ser un texto dialógico. Dialogismo que se percibe no tanto por el fructífero contacto que las distintas lecturas establecen entre sí —aunque también esto es cierto— sino más bien en el carácter heurístico compartido por sus estrategias interpretativas, esto es, en los modos de abordar la apertura de lo simbólico a lo que Fredric Jameson llamaría su *hors-texte* o subtexto: las contradicciones o dilemas que el ideario modernista plantea en el marco del proceso de modernización finisecular. Al hacerlo, el volumen postula una feliz constatación que no por ser tal debe ser desatendida: el refinamiento de las herramientas críticas para medir las aristas de ese roce siempre conflictivo entre arte y sociedad.

Hernán Pas

* Florencia Garramuño. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, 269 p.

Este volumen de Florencia Garramuño es un reciente aporte de la autora, reconocida estudiosa de la literatura y la cultura brasileñas, a los trabajos críticos que refundan una mirada inclusiva del Brasil en el ámbito de la literatura latinoamericana, y afianzan renovadoras líneas de investigación que superan tradiciones críticas más sectarias. Dividido en una “Introducción”, dos partes que retoman el eficaz oxímoron del título (“Primitivismos” y “Modernidades”) y un breve apéndice, el texto organiza un derrotero crítico sobre la cultura latinoamericana desde un interrogante paradójico, sintomático: ¿Cómo dos tipos musicales, como el tango y el samba, se constituyeron en símbolos de “identidades nacionales” —la argentina y la brasileña—, mediante el complejo proceso de recuperación de rasgos culturales *primitivistas*, durante el contexto de *modernización* latinoamericana de fines de siglo XIX y principios del XX? Desentrañar el modo polivalente en que dichas oposiciones conceptuales instituyeron a los dos fenómenos musicales estudiados como verdaderos “productos anfibios”, donde se conciliaba lo primitivo originario y lo moderno contemporáneo, constituye el desafío de este libro.

En su “Introducción”, Garramuño explicita las preferencias teóricas y los utillajes metodológicos con los cuales se monitorean los sentidos hilvanados en su lectura crítica. Sobresale en este caso la elección de la noción de “cultura como campo de conflictos, como espacio de polémicas y luchas simbólicas” (27), que lleva a debatir con algunas concepciones teóricas homogeneizadoras de lo cultural, que disimulan el conflicto en función de la búsqueda de una supuesta “unidad expresiva”. Al privilegiar la disputa, como espacio más adecuado para pensar las prácticas culturales, se prioriza naturalmente la zona de contacto donde se articulan y debaten las diversas formas culturales. Esta persecución de un abordaje amplio concentra la mirada en los límites, pondera las intersecciones y revisa los ocultos dobles de los fenómenos culturales, apostando por una perspectiva interdisciplinaria, enriquecedora, que hace dialogar los discursos, las prácticas y los productos artísticos que ofrecen la música, la plástica, el cine, la literatura, el periodismo.

Es este convencimiento el que le permite a Garramuño debatir con visiones menos dinámicas para comprender, por ejemplo, las vinculaciones entre las formas culturales y su canonización como símbolos nacionales, como la que ofrece la muy determinista invención de la tradición, según los estudios de Hobsbawm y Ranger, donde, además, el proceso paralelo de construcción del Estado resulta relevante; una circunstancia que, trasladada al objeto de estudio del libro, no resulta operativa, pues el tango y el samba se constituyeron como músicas nacionales antes de la intervención estatal de los gobiernos de Vargas y Perón, durante las décadas de 1940 y 1950. En otro sentido, y para repensar el desatendido vínculo entre Brasil y el resto de Latinoamérica, ofrecerá sus objeciones a algunas líneas de investigación como los estudios de área, los estudios latinoamericanos y el comparatismo,

porque en distinta medida apostaron por una reflexión sobre la literatura latinoamericana excesivamente pendiente de realidades locales –que terminaron por homogeneizar las diferencias– o permanecieron cautivos de criterios foráneos derivados de los modelos europeos, bajo cuya sombra nunca dejó de pensarse la cultura latinoamericana como entidad apendicular. Con claridad expositiva, la autora propone entonces una mirada teórica alternativa que permita “desplazar la problemática de la identidad y de la diferencia por el estudio de la negociación de diferencias culturales, viendo en la nacionalización del tango y el samba [...] un proceso complejo de disputas culturales” (38).

La primera parte, “Primitivismos”, avanza sobre el proceso de “depuración” que el tango y el samba sufrieron, hacia fines del siglo XIX, a través de un itinerario donde conflúan el rechazo y la seducción por el mundo social adscripto al entorno sociocultural que ambos movilizaban. El tránsito desde lo primitivo, estigmatizado desde concepciones racistas –frente al inmigrante en Argentina y frente a la herencia africana en Brasil–, y desde censuras morales –frente a la sensualidad y el exhibicionismo de ambas formas musicales–, pudo alcanzar, mediante la “sofisticación” del tango y el “blanqueamiento” del samba, la “civilización” necesaria para tramarlos como símbolos nacionales. A través de una lectura cruzada, que no desaprovecha la riqueza iconográfica de la caricatura, los sutiles manejos tendenciosos de la publicidad o las representaciones socioculturales de las letras musicales, Garramuño reconstruye esta tarea de pulimento en función de la nacionalización. En este aspecto, quizás uno de los temas mejor analizados sea la ambigüedad, desde el rol de catalizadores, que ambas músicas gestaron en los propios escritores, una aporía que la autora analiza en el caso de *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo y *El cencerro de cristal* (1915) de Ricardo Güiraldes. El problema, a su vez, resulta relevante porque permite apreciar los matices que, a pesar del sostenido paralelismo que los propios fenómenos estudiados parecen imponer, apuntalan uno de los objetivos del texto: reconocer, y comprender, las diferencias culturales. Si en Azevedo la lente naturalista recluyó al samba como elemento de corrupción social; que funcionaba a contramano del proyecto “civilizador” de la nación, no pudo sin embargo evitar “ver” en ese “agente de contagio” (popular-sensual-retardatario) los rasgos más representativos que el proyecto edificador de la brasileñidad estaba buscando. Esta resolución frente al rechazo-fascinación que ocasionaba el primitivismo, se oponía a la más ambivalente ubicación de Güiraldes quien instituido en acusador de las falaces representaciones del tango parisino, reflotó sus imágenes pendencieras, contraponiendo así al valor homogeneizador que había descubierto Azevedo la marca de violencia y ruptura, que recién sería suturada durante la década de 1930, a través de un “acriollamiento” del tango.

Otro de los aspectos sustanciales de esta primera parte lo constituye la relectura del par cosmopolitismo-nacionalismo, que Garramuño emplea como eje vertebrador para deconstruir interpretaciones canónicas sobre la vanguardia latinoamericana. Apelando a la noción de modernismo de Peter Osborne, “como un concepto paradigmático en términos de una teoría transnacional de la cultura” (104), la autora redefine los posicionamientos de la vanguardia latinoamericana como un permanente bascular entre la necesidad de asimilar los modelos europeos y repensar lo propio, en un vaivén donde lo cosmopolita y lo nacional devienen figuras simbióticas, complementarias. Precisamente, las diferentes reactualizaciones que sufre, durante las vanguardias, uno de los conceptos espiralados que recorre el libro –el de primitivismo– permite apreciar las tensiones en disputa al momento de recuperar las imágenes del pasado nacional, vehiculizadas por el tango y el samba, en el marco de la urgencia por gestar formas artísticas que sintonizaran el arte latinoamericano en el registro de la modernidad. Para sustentar estas hipótesis, la autora apela, en principio, a la escritura de Borges y Mário de Andrade. Tanto en la recuperación, contradictoria, que hace Borges de la historia del tango –y más indirectamente de la gauchesca– en *Evaristo Carriego* (1930), como en el ambivalente posicionamiento de un yo poético distante, “etnógrafo”, aunque finalmente vencido por la efervescencia del baile, en la construcción de Andrade en “Carnaval carioca”, es posible advertir la ruptura más escandalosa de la vanguardia latinoamericana, a la que se refiere la autora. Pues la misma permite comprender cómo la urticante revalorización del otro primitivo, que las vanguardias encararon en su camino hacia la modernidad, resulta más compleja de explicar que el menos proteico desentendimiento que las vanguardias europeas emprendieron contra el pasado; en América Latina, la experiencia de los modernismos, obligaba a exorcizar el pasado, a readaptarlo para regenerar con ellos un nuevo horizonte de posibilidades y de discursos articulatorios sobre la nacionalidad. La otra vertiente que Garramuño emplea para analizar este particular fenómeno donde “lo primitivo se convierte en un vector de modernidad” (132) es la plástica. Las obras de Emiliano De Cavalcanti, Emilio Pettoruti y Cecília Meireles representaron escenas tangueras y sambistas, donde se alcanzaron innovaciones que

combinaban el empleo de referentes primitivos, que entrañaban lo nacional, y las distorsiones de los modelos académicos europeos. Las irónicas mujeres “amadonnadas” de De Cavalcanti, los arlequines cubistas y tangueros de Pettorutti y las bahiazas de figurín de moda de Meireles exhiben diferentes resoluciones artísticas para reciclar los significados de lo primitivo en un producto remozado, y ahora reconocido como legítimo.

La segunda parte del libro, “Modernidades”, selecciona tres elementos (el viaje, la narrativa y el cine) para continuar indagando el proceso cultural donde lo primitivo funcionó como una forma de modernización alternativa, en oposición a los direccionamientos monitoreados desde las metrópolis. A partir de los viajes de Gironde, Güiraldes, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Portinari, Xul Solar, Pettorutti, Garramuño recompone las variables que intervinieron en una nueva versión del viaje a Europa: el viaje de exportación. Además de permitir el aprendizaje disciplinar y el disfrute de la consagración, sobre todo para el tango y el samba, Europa ofrecía el encanto ante los nuevos funcionamientos mercantilizados de la cultura popular; dicha materia, con la cual trabajaban estos artistas, propició allí experiencias donde se les indicaba aquello que se esperaba de ellos, en tanto representantes del arte latinoamericano. El pensamiento embrionario sobre los rasgos identitarios nacionales se nutrió así de las imágenes que “el afuera” estaba construyendo sobre Latinoamérica, instaurando debates culturales donde la negociación se impuso como figura decisiva, y operando a veces algunas “fetichizaciones de la nación”, tal como se observa en ciertas letras de Cadícamo y en cuadros de Tarsila do Amaral, que se analizan en el libro.

Precisamente, el estudio de algunas novelas de principios del siglo XX, *Nacha Regules* (1919) e *Historia de Arrabal* (1922) de Manuel Gálvez, y *A estrela sobe* (1937) de Marques Rebelo, permite ahondar en la construcción de los estereotipos nacionales aportados por el tango y el samba (la milonguita arrabalera, el cafishio, la cantante de samba). La importancia de estos textos radica en la amplificación narrativa de historias que las letras de tango y samba estaban produciendo en sincronía. Las imágenes típicas de mujeres perdidas, la radiografía de las ciudades –socialmente compartimentadas y conflictivas– y la fuerte presencia del mundo tanguero y sambista aparecen enmarcados en relatos laxos, que se vuelven episódicos y nunca terminan de zanjar proximidades entre la novela y la crónica, alcanzando productos finales que no logran validarse por completo desde la estética del realismo que eligen los textos. Esta irresolución es interpretada por la autora como un índice significativo de las imposibilidades de narrar los símbolos nacionales, ya diseñados, en un relato cohesivo, totalizador; por este motivo, los textos exhiben así sus fisuras e incongruencias, mostrándose como productos liminares para la narración de la nación moderna, desde la periferia latinoamericana.

Alrededor de las figuras de Carmen Miranda y Carlos Gardel, Garramuño revisa la inserción del tango y el samba en los orígenes del cine de Brasil y Argentina. El cine permitió también una doble consagración de ambos tipos musicales, hacia el extranjero y hacia el interior de las propias naciones. Como emblema de la modernización, las películas prolongaron el debate sobre los adelantos de la vida urbana y las idealizadas recuperaciones de la vida rural, siguieron estilizando las zonas menos glamorosas del mundo tanguero (*Luces de Buenos Aires* –1931–, *Melodía de arrabal* –1932–) o generando montajes esquizofrénicos donde el samba “americanizado” se conjuga con las imágenes ultramodernas, y menos representativas, de Buenos Aires (*Down Argentine Way* –1940–); siempre en el horizonte de disputas previsibles, entre las demandas foráneas de las productoras extranjeras y las necesidades nacionalistas de las preferencias locales. Estas fricciones, que modularon la construcción de una industria cinematográfica nacional bajo las presiones de los grandes estudios, se vincula con el apéndice titulado “Salvajes primitivos”. Si bien el mismo se articula como una reflexión sobre la presencia del primitivismo en la literatura brasileña de comienzos del siglo XX, sus conclusiones son válidas como síntesis de algunos de los aspectos más relevantes debatidos a lo largo del volumen. Partiendo de ciertas relecturas de Oswald de Andrade, Gilberto Freyre y, sobre todo, *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, Garramuño insiste en la necesidad de una recuperación del primitivismo, que equilibre una necesaria distancia con la recuperación exotista y de ruptura con la tradición de las vanguardias europeas, y recupere el gesto de reapropiación estratégica que hizo la vanguardia latinoamericana de lo primitivo, como postulación de una modernidad nacional y alternativa. El relato de la leyenda indígena de la onça parda, rescatada en *Macunaíma*, donde el animal para huir de una tigresa huye de la selva a la ciudad, transformándose en el recorrido en un automóvil, funciona, dice Garramuño, como una metonimia de la modernidad, pero no de cualquier modernidad, sino de aquella que gestada en el seno de la propia tradición latinoamericana permite avanzar hacia el futuro.

Para finalizar, creemos que entre las virtudes del texto merecen destacarse tres aspectos.

En principio, debe subrayarse la elección del tango y el samba como objetos de estudio centrales para el análisis cultural latinoamericano que, superadas subestimaciones y lateralizaciones, gracias al análisis de Garramuño han sido reposicionados como ejes cuya reinterpretación implanta un nuevo cosmos con todo lo conocido. El estudio también resulta meritorio por el modo en que piensa estos fenómenos musicales, no como compartimentos estancos, evidenciando un esfuerzo por descubrir los vínculos que permitan abordar las interconexiones culturales –tan poco frecuentadas como porosas– entre Brasil y el resto de Latinoamérica. Por último, el libro imbrica en su razonamiento un gesto de interpretación de la cultura latinoamericana, en clave política, que debemos explicitar: las representaciones culturales de Latinoamérica no son sólo producto de imposiciones foráneas o reciclajes introspectivos, son el hallazgo tras una acalorada negociación que, aunque sea –o sobre todo– en términos culturales, desea pensarse equiparada con “el afuera”, para decidir cuál es su rostro más representativo y cuál el camino futuro a seguir.

Carlos Hernán Sosa

* Roberto Echavarren. *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, Buenos Aires, Losada, 2007, 183 p.

En 1896 Rubén Darío reúne y publica una serie de textos sobre escritores y personalidades que llaman poderosamente su atención: *Los raros*. Desfilan rutilantes los nombres de E. A. Poe, Paul Verlaine, Lautréamont, Max Nordau, Ibsen y José Martí entre otros. En la mayoría de estos casos, el estudio de la obra se mixtura decorosamente con el trajín de sus vivencias. Darío, acaso, trama así su ecléctica genealogía estético-literaria y reivindica para sí un espacio gozosamente ansiado, pautado ya desde lo novedoso de sus primeras producciones como el espacio de lo *inclasificable*.

En 2007 Roberto Echavarren rastrea personajes y procedimientos en ocho autores diferentes del siglo XIX y XX, contextualiza escrituras y experiencias y, finalmente, reactualiza nociones como género, sexo y performance. Isidore Ducasse/ Lautréamont, Nabokov, J. C. Onetti, F. García Lorca, J. Lezama Lima, Marosa Di Giorgio, G. Deleuze, y M. Foucault confluyen en los ensayos del escritor uruguayo y dejan ver –¿involuntariamente?– el trazado de una constante: sus obras no cuajan inmediatamente en los casilleros estandarizados para sus contemporáneos, se (des)encuentran *Fuera de género*.

Arriesgado desde el comienzo, en el primer texto “La sombra de Michel Foucault: Herculine Barbin y Lautréamont” Echavarren retoma el caso jurídico-médico investigado por Foucault sobre Herculine Barbin, horadando en esa investigación de diarios o memorias, textos médicos, legales y notas de prensa ocasionadas por su suicidio hasta vislumbrar una conexión con la muerte de Lautréamont. Este “misterioso hermafrodita” descrito por Foucault como “muchacho- muchacha, masculino- femenino de identidad imposible, no es nada más que aquello que ve y pasa, por la noche, en los sueños, los deseos, y los temores de cada uno” (19). Contemporáneamente Isidore Ducasse, bajo el seudónimo de Conde de Lautréamont, escribe *Los cantos de Maldoror* y muere arrojándose por una ventana dos años después que Barbin. La remitencia es descrita por el ensayista uruguayo de este modo: “el hermafrodita aparece en un episodio de los *Cantos*; podría haber sido Herculine, caso célebre, a causa de su suicidio, al tiempo en que Ducasse escribía” (27). Como resultado, para Echavarren Foucault modifica su proyecto de la *Historia de la sexualidad* y pasa “de su investigación de saberes y poderes (médico, jurídico) de las instituciones de vigilancia y castigo, de la clínica y la cárcel, a preguntarse cómo se ha constituido el sexo en la experiencia moral de los individuos. Entonces articula una genealogía del arbitrio moral” (33).

Vladimir Nabokov se configura como objeto de análisis en el segundo ensayo. Mediante un doble recorrido por biografía y bibliografía Echavarren, luego de transitar por el historial de “parientes homosexuales” y demás novelas del autor ruso, hace foco en su obra más reconocida, *Lolita*. Una vez aquí, sostiene la distinción nabokoviana entre los “dos sexos”: “Hay un abismo, entonces, entre esta criatura mágica, equívoca, sin género, amante refinado y superior, hermafrodita, que pone a Humbert ‘más allá de la felicidad’... y la madre de la niña, aburrido espécimen maduro: la femenina Charlotte, ya flácida y gorda, ensanchada, de inmensas caderas, asignación inequívoca de género” (51).

Humbert, ya no Nabokov, decide pagar el precio y costear “el sentido moral de los mortales” y elige a Lolita a quien “aunque entra en la etapa púber, su pelvis, sus caderas, todavía no se ensanchan, sus caderas de varón, o más bien, todavía sin género... Ella es un hermafrodita,

ese ‘pequeño Viernes’, es una criatura fuera de género, ‘de aire amuchachado’” (50).

El tercero de los escritos presta su título para el título del volumen, “Fuera de género: Juan Carlos Onetti”. El amplio espectro magistralmente analizado –desde *El pozo*, 1939, hasta “Jabón”, un cuento de 1986- da cuenta en Onetti del rechazo al “peso inercial de la tradición cristiana, y en general, de las tradiciones monoteístas, que consagra los sexos como esencias, las identidades de género como inamovibles, y la exclusiva justificación del coito en aras de la procreación” (57). Probablemente, desde este capítulo pareciera surgir una constante que atraviesa los posteriores y anteriores análisis de Echavarren: la configuración del ‘muchacho- muchacha’ adolescente de aire andrógino y deseos no marcados por el género, “un aire andrógino, que, siendo maldito, por prohibido, no deja de ser el imán oculto o expreso de un eros ambidextro” (62). Acaso también, en este apartado, a diferencia del resto, las filiaciones entre obra y vida del narrador uruguayo no se lleven a término por inexistentes o por no explicitadas.

En cuarto orden, “Federico García Lorca: decible e indecible” se ofrece para Echavarren como la posibilidad de ahondar en diversos registros de Lorca –lírico, teatral, cancioneril. Sopesando vicisitudes de la propia existencia del andaluz con argumentos de sus tragedias y comedias, revela suspicazmente un vaivén entre ambos registros: “el amor que no se atreve a decir su nombre no es sólo un tema ocasional en Lorca, sino el trasfondo permanente de su escritura. En conflicto con la moral de la época, la expresión abierta de ese amor se hará acreedora de castigo por parte de la policía, de la iglesia, del ejército, de la opinión, por su crimen contra las costumbres, culminando en el asesinato por odio” (68).

La estrategia del camuflaje –únicos términos en que la sociedad española consideraba digeribles sus ideas- se volverá recurrente como práctica de supervivencia artística, como en *La zapatera prodigiosa* que Echavarren consigna como “un combate abierto contra la murmuración (...) pues la obra plantea una vez más, pero en el terreno de la comedia, el infiernillo de vivir amándose entre diferentes, abocados a un medio intolerante. El marido [un maduro zapatero] es un hombre tímido que no quiere escándalos ni conflictos. Pero la muchacha [una vez más la muchacha] no se resigna, ni deja de ser coqueta, ni pierde su temperamento vivo, en otras palabras, no se doblega ante la presión normalizadora del grupo” (76).

“Discusión del eros en *Paradiso*” ocupa en quinto término una delicada auscultación de las voces de José Cemí y sus dos amigos en el capítulo IX de la novela de Lezama Lima. Luego de relatar la escena homosexual que da origen a la conversación, Echavarren exalta fragmentos de cada uno de los interlocutores. Encuentra la conclusión buscada: “Los sexos, o géneros, masculino y femenino –la máquina binaria, dicotómica- fue el ‘primer punto de apoyo’. Por hábito la unión heterosexual, de los divididos y contrarios, se volvió una práctica preferente, en gran medida obligatoria. Pero, considerada desde la dimensión primigenia de la vida, se anula en el andrógino previo, o la mezcla de lo masculino o femenino, o la ausencia de ambos, que precede al dualismo”, lo que le permite plantear si la “heterosexualidad no es –al fin y al cabo- un error de la costumbre, un mal hábito que sería cuestionable mantener” (86). Y como respuesta ante la unívoca sexualidad consuetudinaria propone una “manifiesta versión de estilo”, es decir, tantas sexualidades posibles como individuos las practiquen.

Entre los más logrados de este volumen, el sexto ensayo “Devenir intenso: Marosa Di Giorgio” introduce la línea femenina uruguaya de la poesía del siglo XX para dar de lleno en la praxis poética de esta autora. Echavarren desarrolla un estilo de una vehemencia inusitada con el cual alcanza a reflejar acertadamente el devenir aludido, y consciente de los descentramientos advierte que “poemas en prosa, viñetas, narraciones breves: el conjunto de la obra de Di Giorgio pertenece a un género dudoso” y valoriza de inmediato el uso de “una conciencia muy aguda del artificio, de la extravagancia, la burla y los disfraces. Lo familiar, en su obra, aparece como no familiar, anómalo y monstruoso” (98-99).

La errancia del sujeto lírico en diferentes devenires –animal, vegetal, mineral, seres u objetos indeterminados- es interpretada como “un antídoto contra la identidad forjada por las expectativas de la familia y el trabajo... el yo, en Di Giorgio, es la esquirla de una catástrofe” (106). En el plano erótico, entonces “el coito, cuando ocurre, suele ser autogoce y autofecundación, casada consigo misma... El caracol es el ‘señor y la señorita’, ‘Hermes y Afrodita’, una instancia dinámica que reúne dos sexos, mientras el lector recapitula la historia de las especies” (107).

“Gilles Deleuze y Michel Foucault: el diferendo”, el séptimo de los ensayos de Echavarren, contribuye sustanciosamente al espesor teórico de la cuestión genérica. A partir y en contra de la noción misma de identidad, lo que Deleuze denomina “la máquina binaria que dicotomiza”, se escanden diferencias y similitudes entre Foucault y Deleuze sobre conceptos como deseo, placer, acto, devenir, carencia, poder, ética, moral y otros. Para Echavarren, la principal inflexión

en común entre los pensadores franceses es la elaboración de “una crítica más allá de las categorías de la totalización marxista (lucha de clase, interés económico, dictadura del proletariado)” (123), lo que les permite visualizar nuevas variables tales como estilos de vida, efectos de las drogas, la música, la improvisación o el arte que desandarán sobre una ‘tercera línea’ (128).

Género, sexo y performance confluyen en los dos últimos escritos intitolados precisamente “Género y sexo” y “Género y performance”. En un registro escriturario diferente Echavarrren analiza la contemporaneidad posmoderna y postula la evidencia del género como invención cultural (no-natural) plausible de continuas y permanentes transformaciones. Intervenciones, prácticas, representaciones resignifican al género como “una performance cotidiana continua, que ejercitamos con mayor o menor éxito o convicción” (150) ya que “es antes que nada un sistema de símbolos, reglas, privilegios y castigos correspondientes a nuestro éxito o fracaso en aprenderlo” (158).

Al finalizar la lectura de los ensayos, a modo de Postdata, Adrián Cangí –profundo conocedor de la trayectoria de Echavarrren, ya ofició como compilador de otro de sus libros *Performance* (2000) y tuvo a su cargo el postfacio de *Centralasia* (2005)– articula un cabal “Elogio de la improvisación y la flexibilidad”. Tres apartados le bastan para relevar cómo “Echavarrren vuelve justas los residuos, las digresiones, las fuerzas en pugna que escapan a las operaciones codificadoras” (177) y cómo “*Fuera de género* desmonta toda idea de esencia y de lógica identitaria para que de la relación entre las fuerzas emerjan los nexos” (180). Esta ulterior colocación del estudio –Postdata– logra eludir, atinadamente, que la precisión de los argumentos de Cangí se anticipe a los protocolos de cualquier lectura.

Maximiliano Linares

* Jorge Bracamonte. *Los códigos de la Transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa Argentina*, Córdoba, Editorial F.F. y H., 2007, 682 p.

Ab initio del libro, su autor, Jorge Bracamonte, revela que quizá no resulte la relación literatura/política lo singularmente novedoso de su trabajo; sin embargo, es preciso tener en cuenta que las constantes reconfiguraciones que ha sufrido el sintagma *literatura/política* a través de la historia obligan a examinarlo y a volver continuamente sobre él. Este valioso trabajo entonces se encarga de interrogar, arduamente, desde la crítica literaria y cultural, lo que significó el impacto de la última dictadura vivida en la Argentina en 1976 y las marcas que dejó esta experiencia en el tejido social. La enorme investigación emprendida por Bracamonte, que ahora da sus frutos en este libro –que es al mismo tiempo su tesis doctoral–, se concentra en examinar la narrativa argentina que comprende el complejo período postdictatorial que va desde 1980 a 1995; allí se inserta su indagación acerca de la lengua literaria y lengua política, teniendo como ideal que su ensayo “se lea como una posible versión, razonada, de las múltiples representaciones en lo literario de los enlaces entre estética y política, en la literatura argentina contemporánea y, en ella, implícitamente, en la literatura en general como fenómeno tendiente a lo universal desde lo diversal, lo singular.” (19). Una pregunta entonces se vuelve dominante en este libro, se convierte en motivo central ¿qué relación existe entre las lenguas literarias y políticas y cómo puede ser pensada esta cuestión desde cada texto y desde cada contexto específico, por ejemplo, el de la cultura argentina contemporánea? En el afán de contestar a este interrogante, Bracamonte hace funcionar una enorme maquinaria crítica e intelectual fruto de su investigación. Reflexiona y organiza su argumentación sobre una idea conforme a la cual existiría, en ciertas condiciones y coyunturas históricas, una relación directa entre las configuraciones y re-configuraciones del campo literario y los regímenes políticos. Esta problematización en torno al vínculo literatura / política fue siempre crucial desde los inicios de nuestros estudios –recordemos los artículos críticos de Sarmiento, de Alberdi, de Juan María Gutiérrez– pero principalmente a partir de la creación de la cátedra “Literatura Argentina” en 1913 por Ricardo Rojas, dando inicio allí a este campo de estudio. Teniendo en cuenta este precedente fundamental, otro *leitmotiv* que constituye la reflexión alrededor de la cual se inscribe el pensamiento de Bracamonte se halla en la fundacional aserción de David Viñas, enunciada antaño en *Literatura argentina y realidad política*, según la cual: “La literatura y cultura argentina en su última y más profunda instancia es un asunto político.” Desde esta afirmación, que además Bracamonte considera válida no sólo para la producción de obras y la generación de poéticas por parte de artistas sino también para las

motivaciones que impulsaron casi desde los inicios la producción crítica del país (aunque esto no implica que haya sido enteramente asumida como tal en los discursos críticos ni que se haya hecho un uso reflexivo de sus categorías), el objetivo que nuclea este libro logra replantear el enfoque de la articulación literatura/política mediante una lectura que indaga los modos en que lo político incide –y también define– las dinámicas literarias y culturales. Ahora bien, la composición argumentativa del trabajo y la manera de estructurarlo –en tres grandes partes compuestas cada una por varios capítulos– permite ver con claridad que Bracamonte no busca, a modo especular, que lo político se refleje en los textos que analiza, sino que más bien pretende que su elucidación resulte efectiva en la decodificación o la captación del horizonte político. Para esto, utiliza un modo de argumentación tan agudo y sólido que a la hora de sostener sus hipótesis se vuelve una pieza esencial. Bracamonte, pues, particulariza cada uno de los textos que va a examinar, para luego abordarlos y leerlos a partir de los códigos internos que esos mismos textos proveen; de este modo, establece un cuadro general que respalda, a su vez, el enlace entre cada obra y su marco público para alcanzar así el horizonte último de interpretación de los textos en cuanto artefactos culturales.

Como señalé unas líneas más arriba, el trabajo está dispuesto en tres partes. En la primera, *Entre marcos históricos y críticos de larga, mediana y corta duración y la localización historiada*, Bracamonte traza una suerte de historización de la relación literatura/política en Argentina y América Latina mediante un diálogo sistemático con textos inaugurales y ya clásicos respecto de esta problemática (entre ellos, el de Jorge Laforgue compilado por Saúl Sosnowski en *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino; Ficción y política. La narrativa argentina durante la dictadura militar*, de Sarlo y otros; y trabajos posteriores como *Nombrar lo innombrable*, de Fernando Reati, o *Violence in Argentine Literature. Cultural responses to Tyranny*, de David William Foster), para luego repensar el siguiente supuesto: cómo la literatura de los setenta y los ochenta en Argentina necesita ser considerada, con similar intensidad a la que es abordada en su dominio específico, en relación con las continuidades, violentas rupturas y los cambios operados tanto en el dominio histórico-político como en el cultural. En consecuencia, y como bien señala María Elena Legaz en las primeras páginas que componen el libro, a guisa de obertura: “El trabajo revela entonces un conocimiento en profundidad de vastas zonas de la historia política, de los dominios ideológicos y de la producción narrativa de los escritores que analiza, entre ellos de Córdoba con escasa visibilidad para la crítica académica, como ocurre con Antonio Marimón, Fernando López o Lucio Yudicello” (14). Debo añadir a estos nombres, el de otros autores que también integran el corpus seleccionado por Bracamonte: Juan José Saer, Carlos Dámaso Martínez, Juan Martini, Jorge Riestra, Andrés Rivera, y en un artículo que compone el capítulo tercero, el último de esta primera parte, resuena *al bies* una coda sobre Rodolfo Walsh y David Viñas.

En la segunda parte, *Hacia una mirada sistemática del problema*, esa lista de autores se amplía mediante una sutil variación en la propuesta de trabajo: la puesta en serie de autores. Así, el primer capítulo lo integra la serie conformada por Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer; el segundo, por Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Fogwill y Abelardo Castillo. A partir de estas series, Bracamonte profundiza sobre la problemática de la violencia, de los exilios, sobre la importancia del testimonio y sobre los lugares de la memoria individual y colectiva. Para desarrollar estas preocupaciones, Bracamonte además considera a autores como César Aira, Jorge Asís, Eduardo Belgrano Rawson, Miguel Bonasso, Marcelo Cohen, Sergio Chejfec, Pablo Granado, Angélica Gorodischer, Luis Guzmán, Liliana Heker, Sylvia Iparraguirre, Alberto Laíseca, Tomás Eloy Martínez, Tununa Mercado, Alan Pauls, Manuel Puig, Matilde Sánchez, Osvaldo Soriano, Héctor Tizón y Luisa Valenzuela. Como puede advertirse a las claras, el libro pretende instalar un corpus de obras que evite la metonimia geográfica, que rehuya precisamente de los límites geopolíticos que constituye el tradicional mapa de estudio sobre el que la crítica suele reparar. Es preciso entonces subrayar este aspecto y resaltar que en la elección de ese corpus –descentralizador y recompositivo– se halla un valioso y saludable gesto; gesto que debe leerse, que debe decodificarse también como un *código de la transgresión* que ubica al autor en una zona consciente y comprometida dentro del ámbito cultural e intelectual.

Finalmente, en la tercera parte de su trabajo, *Regímenes políticos, sistemas literarios, códigos textuales: Hacia una reformulación de una propuesta crítica*, Bracamonte traza una serie de conclusiones sumamente importantes a las que arriba tras un arduo derrotero crítico y examinador, siempre concibiendo su idea central: la relación entre lengua literaria y lengua política. De esta juntura, se desprende en esta parte final una relevante reflexión que vuelve pragmática la nominación del libro a la vez que significativo el hecho de leer estratégicamente aquello que Bracamonte piensa como códigos: “(...) en la Argentina posdictatorial las relaciones

entre literatura y política se han vuelto más alusivas y mediadas, de aquí lo crucial de pensar dichas relaciones desde el entrecruzamiento crítico y polémico de los códigos cultural-literarios e histórico-políticos. Entonces, este es el espacio en el cual se cruzan y exponen los contrastes las lenguas literarias y políticas; el espacio donde se *define* de una manera destacada la consideración del problema” (648).

Aunque el análisis que propone el autor comienza en 1980, pues, como lo muestra su trabajo, es allí donde claramente se inicia la fractura del régimen militar, el texto cartografía un mapa de las diversas polémicas que se han ido produciendo históricamente en torno a la literatura y la crítica en América Latina, pero sobre todo en Argentina; dicho mapa se presenta como un territorio –muchas veces de disputa– sobre el que Bracamonte instala un diálogo constante con la tradición literaria, crítica y cultural. Considerar entonces –como lo hace el autor– la obra y escritura literaria en relación con un horizonte político ofrece la posibilidad de reflexionar acerca de las tensiones sociales que la conforman en tanto uso singular del código lingüístico. Entre estas tensiones central es el reconocimiento y el examen conjunto sobre las dicotomías que marcaron al siglo XIX y XX –lo particular y universal, lo local y lo global, por ejemplo– pues, son las que emergen y se restablecen durante la dictadura militar. Lo interesante de la tesis es que estas oposiciones no son retomadas una y otra vez acríticamente o aceptadas mecánicamente en el análisis contextual de lo literario sino que son (re)visadas en su uso tradicional, deconstruidas y reconfiguradas “desde su articulación necesaria con el horizonte político de hermenéutica cultural, aquel que, según Fredric Jameson, define el sentido último de un texto literario-cultural” (624). Junto a esa concepción, Bracamonte, además, postula desarrollar un examen que supere el trabajo con dicotomías conceptuales, colocando el acento en las interrelaciones dinámicas entre la producción textual y la producción social política. Enorme ejercicio crítico que resulta de un constante ir y venir y arribar a síntesis precisas que se manifiestan en ajustadas condensaciones conceptuales. Asimismo, las relaciones dialógicas, que elabora y reelabora cuidadosamente Bracamonte entre textos literarios, crítica y teoría, se vuelven sumamente beneficiosas en cuanto al dinamismo que estas reelaboraciones conceden: dinámicas, entonces, estas tres dimensiones entrelazadas en la práctica crítica, permiten que su autor formalice un consecuente trabajo epistemológico con ellas.

La intención, por último, de este por demás estimable trabajo crítico es la de incorporar a la perspectiva necesariamente atenta al discurso social y a la historización, la relevancia del análisis de los códigos literarios y culturales como un punto de partida vital para el abordaje del crítico literario y cultural. Jorge Bracamonte asume por tanto la tarea de rastrear las confrontaciones entre lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea a través de un abordaje ecléctico, aunque riguroso, desde una perspectiva crítica articulada en la confluencia de un amplio espectro multidisciplinar: formulaciones teóricas como las de Roland Barthes –en especial S/Z– y Mijail Bajtín –a partir de las cuales construye una base de legitimidad para su enfoque– se hacen compatibles con la lectura dentro de un campo intelectual y en relación directa con el campo de poder, tal como lo entiende Pierre Bourdieu. En este sentido, en *Los códigos de la Transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa Argentina*, se concibe a la perspectiva política no como un método suplementario o acaso un auxiliar optativo de otros métodos de interpretación corrientes hoy sino más bien como el horizonte absoluto de toda lectura y de toda interpretación. Pues, como escribe el mismo Bracamonte: “Se puede decir, por lo pronto, que la literatura brinda posibilidades de revisar y reorganizar imaginaria y simbólicamente la historia de la sociedad” (649).

Diego Línquiz

* Adriana Rodríguez Pérsico. *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2008, 528 p.

Aunque Nietzsche ya señalara el carácter ficticio de todo pensamiento, probablemente haya sido Frank Kermode el primero en fundamentar con claridad meridiana hasta qué punto el tejido de las ficciones sostiene toda la mole del conocimiento humano, como los elefantes al mundo en la cosmogonía hindú. Asediados por el caos, sólo contamos con nuestras ficciones de concordancia para coexistir con él, para entenderlo, es decir, pautarlo. En consecuencia, *si pensamos a la literatura como una gran máquina trituradora que deglute, convierte en alimento y recicla todo tipo de materiales, podemos concluir que una época entera puede caber en los hilos de una trama ficcional*, advierte la autora

en los prolegómenos de su ensayo.

Tal vez de manera más contundente que en los registros historiográficos, una época queda impresa en sus relatos y poemas, en tanto testimonios involuntarios que *cuentan procesos culturales, políticos, sociales, históricos y describen sus marchas y contramarchas*. Tal es la hipótesis de la que parte este libro que se ocupa de las transformaciones operadas en los sistemas simbólicos, y en particular en la literatura latinoamericana, en consonancia con los procesos y conflictos de nuestra modernización periférica. Desde un corpus pluralista que oscila entre el modernismo y la vanguardia, pasando por los “raros” o atípicos, los diversos registros de la utopía y las articulaciones nacionalistas, puede seguirse el variado derrotero de las inquietudes estéticas, filosóficas, políticas y sociológicas de todo un continente, dado que *la literatura busca imprimir su lógica en todas las esferas, al tiempo que interroga la práctica específica, detectando y desmenuzando momentos de autorrepresentación*.

Una de las virtudes de este ensayo es la de prescindir de un desarrollo lineal y causalista —lo que implicaría un orden jerárquico—, por el contrario, organiza la diversidad del material en torno a problemas o núcleos específicos, como pueden serlo el nacionalismo o la figura de la mujer. Recordemos que las ideas de evolución y progreso —introducidas por el Iluminismo— dependen directamente de una concepción del tiempo sucesivo e irreversible, surgida en la sociedad medieval. Si tenemos en cuenta, entonces, que la modernidad es un acontecimiento exclusivamente occidental —al punto que este fenómeno resulta impensable en civilizaciones que responden a diferentes concepciones temporales—, resulta interesante esta propuesta de pensar que es competencia de la literatura hacer su propia construcción a contrapelo de esta linealidad progresiva y *reponer la historia de forma oblicua y lateral*; (así como) *proponer modos de resistir a la aceleración de la modernidad*.

En un primer movimiento —o capítulo, como se quiera: “I. Época y relato”— se consigna un bagaje de aproximaciones teóricas a la idea de modernidad, distinguiendo los aspectos socioeconómicos del modernismo cultural. En la senda de Ángel Rama, la autora evidencia la asincronía entre ambas esferas del proceso latinoamericano en la superposición y convivencia de estéticas y tiempos disímiles, a diferencia del desarrollo europeo. Soslayando lugares comunes respecto de la estética modernista, se rescata la capacidad sintetizadora de lo real que el cubano José Martí asignara a la literatura y que se continúa en los planteos de su discípulo nicaragüense, el poeta Rubén Darío, en diálogo con el *ariélismo* que el uruguayo José Enrique Rodó opusiera a la figura de Calibán, encarnación del espíritu mercantilista norteamericano. Hacia fines de la década del 80 el esteticismo novedoso y libertario estaba constituido. En esa época conviven las reflexiones sobre la ambigüedad del sujeto moderno que ha perdido las certezas —*éste es el tiempo de las vallas rotas*, decía Martí—, el corte drástico del modelo intelectual riguroso, austero de Darío y las utopías modernizadoras a la manera de Holmberg, que abraza con igual fervor la doble vocación científica y literaria.

“II. Los relatos de la comunidad” está articulado en torno al Centenario, ese núcleo ideológico cuando en los discursos empieza a cristalizar la idea de nación como emergencia; el nacionalismo como el gesto previo a la consolidación institucional —esto es a la organización productiva del Estado bajo un estricto sistema jurídico-legal—, imprescindible una vez alcanzado cierto desarrollo tecnológico y económico. Estas inflexiones maximalistas y grandilocuentes de la nación engendran valores y tradiciones cohesivas: *una lengua nacional y una literatura nacional (...) la institucionalización funda un sistema de jerarquías no bien entroniza a una lengua y una literatura en detrimento de otras*. Aparecen los momentos esencialistas destinados a soldar la memoria colectiva y excluir todo aquello que socave o disgregue este movimiento aglutinante y la idea de patria se desgaja en múltiples tonos acordes a los distintos grados de maduración del pensamiento latinoamericano: la retórica exasperada de Lugones, con su galería de héroes y su apropiación épica del gaucho y, con otros matices, la identidad nacional en Joaquín V. González, en Rojas, en Gálvez; abusando de analogías biologicistas el positivismo criollo aflora en el discurso higienista de Ramos Mejía, amalgamando enfermedad, política y delito, en prevención de las primeras organizaciones anarquistas del movimiento obrero; y en las antípodas ideológicas se manifiesta la fusión de lo latino y lo americano desde el espacio que se abre en Brasil con Machado de Assis, un modelo que prefigura las articulaciones que habría de desarrollar el antropólogo cubano Fernando Ortiz en su teoría de la transculturación; o en las inflexiones del mexicano José de Vasconcelos, con su utopía continental del mestizaje como síntesis superadora de todas las razas.

Pero el ordenamiento no es lineal ni consecutivo, ya lo hemos dicho, y “III. Las miradas de la ciencia” ilumina la proliferación de escritura ensayística y de ficciones en torno a la divulgación de los avances científicos y tecnológicos: en la cumbre de la pirámide social, la ciencia parece estar dictando las matrices del arte. Las fructíferas relaciones entre las diversas

disciplinas, el organicismo y la literatura, los hilos que unen al positivismo con el naturalismo filosófico y el afán científico de los discursos socialistas, resultan relevados en los textos de Monteiro Lobato, Antonio Argerich, José Ingenieros y Jean Jaurès, entre otros. En consonancia con el darwinismo de *La evolución de las especies* y como reacción contra el positivismo étnico —ya sea que bregara por la pureza o por el mestizaje— retorna lo reprimido, los orígenes simiescos, la metempsicosis: lo esotérico configurando el revés de trama del cientificismo. Ahí están: *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones, seres artificiales como autómatas y humanoides conjurándose en los folletines de Eduardo Holmberg y de Horacio Quiroga, además de los cuentos de éste último sobre la locura, reencarnaciones y perversiones con monos como protagonistas.

Dedicado a las pasiones, el cuarto y último capítulo parte del *Tratado del amor*, un ensayo póstumo de José Ingenieros, que oscila entre el instinto de continuidad de la especie y el amor como una experiencia irreductible al control racional; para deslizarse luego a algunos motivos líricos en dos mujeres, dos poetas: María Eugenia Vaz Ferreira y Alfonsina Storni. Con un análisis inteligente y seductor el ensayo se interna en el carácter fantasmático del deseo, cuyo objeto no puede ser jamás alcanzado: quizás por esa condición de imposibilidad de la pasión, Quiroga descubre la veta fantástica en el cine, una relación vampírica entre el arte y la vida, a la vez que *el espacio propicio para representar ciertos temores colectivos*. Otro es el registro del melodrama de Amado Nervo, que reivindica la trascendencia doméstica y el misterio contra el positivismo, o cuando se estudia la dimensión esotérica en *El ángel de la sombra* de Lugones y Rodríguez Pérsico, al tiempo que señala la presencia de elementos residuales, hace dialogar a Simmel y Canetti en torno a los protocolos del secreto y sus vinculaciones con el poder.

Los tonos desaforados de las polémicas uruguayas entre Armando Vasseur y Roberto de las Carreras dan paso a la caracterización —siempre a partir de sus propios textos— del dandismo de éste último y su erotismo trasgresor de las convenciones sociales anticipándose en décadas a los planteos de George Bataille, para detenerse luego en el ensayo *Los nuevos charrúas* de Herrera y Reissig, el gran renovador de la literatura oriental, donde la parodia de tipologías y taxonomías de cuño spenceriano asume la figura de la hipérbole, buscando provocar *la risotada y el gesto pantagruélico*. Tras las huellas de los conflictos urbanos se releva el uso del melodrama para expresar reclamos políticos y sociales, como sucede en *Flor de fango* del colombiano Vargas Vilas, y en su reverso, *La maestra normal* de Gálvez, con sus críticas al sistema educativo. El tratamiento de la prostitución en *Santa* del mexicano Federico Gamboa o en *La Nacha Regules* del propio Gálvez, las huellas de Sade y la atracción por las patologías amorosas en la narrativa de Gómez Carrillo, así como la reivindicación de la sexualidad femenina en los versos audaces de Delmira Agustini, configuran algunos de los múltiples registros donde la literatura incorpora y se adueña de los vórtices pasionales de una época.

Para finalizar, digamos que *Relatos de época* se nos presenta como un gigantesco mosaico donde los múltiples relatos conforman las distintas facetas o *topos* de una cartografía —anunciada desde el subtítulo— tanto desde la complementariedad como desde la confrontación, operando con una rigurosa erudición que se manifiesta en las abundantes notas o entradas de la teoría estética, la crítica literaria, la sociología, la filosofía de la historia, la antropología o testimoniales varias, es decir, provisto de una caja de herramientas pluralista y actualizada, entablando relaciones interdisciplinarias con los diversos problemas derivados del impacto modernizador. Pero además, y esto no es un dato menor, resulta ejemplar la apertura y generosidad intelectual de la autora, evidente en la inclusión de los distintos aportes de sus colegas, en diálogo permanente con otras lecturas o enfoques de la crítica contemporánea.

Gustavo Lespada

* Reinaldo Laddaga. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, 160 p.

Reinaldo Laddaga es profesor en la Universidad de Pennsylvania y es autor de los ensayos: *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock (2000) y *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes* (2006); y de la novela *La euforia de Baltasar Brum* (1999). También es autor de notas sobre música electroacústica y contemporánea en la revista de crítica cultural *Las ranas*. El año pasado publicó *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas*

dos décadas. Este estudio se articula con las ideas que Laddaga trabajó en *Estética de la emergencia*, las que sostuvieron grupos artísticos de principios del siglo XXI que llevaron a cabo pequeños proyectos colectivos como práctica social. Ambos trabajos “son parte complementaria de la misma interrogación”, sostiene Laddaga en el final de su introducción al ensayo de 2007.

I.

Espectáculos de realidad se instala –como advierte Sandra Contreras en el dossier del número 5 de esta revista– en la discusión sobre la transformación del estatuto mismo de la literatura hoy, de su concepto y de los valores a él asociados; y se interroga sobre “la tensión, medular cuando se trata del presente inmediato, entre las instancias del pasado y las líneas de fuga hacia el futuro”. Laddaga propone leer obras latinoamericanas –cuyo marco temporal se extenderá desde los años ’80 hasta nuestros días– como productos de una auto-exposición desde la cual los narradores crean verdaderos espectáculos de realidad, libros como plataformas donde realizan sus *performances* veloces de escritura y donde construyen “dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo”. Su propósito es formular algunos elementos por medio de los cuales se comience con el tramado de un imaginario en formación de las artes verbales.

Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Fernando Vallejo, João Gilberto Noll, Osvaldo Lamborghini, César Aira y Mario Bellatin son quienes suscriben a este modo, es decir, suscriben a un modo de literatura como experiencia del presente. Ellos montan escenas en las cuales se exhiben “en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales”. Y asimismo, son quienes le permiten a Laddaga mostrar el contorno de un panorama dinámico que define “el presente de las letras latinoamericanas”.

Estas escrituras se encuentran intervenidas por el movimiento permanente de formatos que, antes de tomar como modelo la larga tradición de las letras –por caso, la postulación de la realidad que propone Jorge Luis Borges o el concepto de imagen que elabora José Lezama Lima–, revelan la breve tradición de las artes contemporáneas donde la tendencia mostrará un proceso de creación en curso, cuya pulsión quedará cifrada en la continua transformación, en la perenne fugacidad, en la simulación de la realidad o en el “primero publicar, después escribir”. Creación que lleva imbricada la figura de un lector enfrentado a la idea de una literatura que está en proceso de escritura permanente. Formatos que, por supuesto, marchan en una economía social y cultural modificada. Laddaga piensa a estas escrituras como una “discreta variación” de la fórmula inventada por Walter Pater, aquella que decía: “*all art aspires to the condition of music*” y que ahora la propone como: “toda la literatura aspira a la condición del arte contemporáneo”.

“Se trata de libros del final del libro, libros de la época en que lo impreso es un medio entre otros de transporte de la palabra escrita”. Laddaga sostiene que estos narradores escriben construcciones veloces de lenguaje que se publican sin correcciones. Escritores que publican libros en los que la palabra escrita transporta esbozos, bloques imperfectos e irregulares fieles a la mera improvisación, por esto Laddaga arriesga y dice: “toda literatura aspira a la condición de la improvisación” siempre y cuando ella demuestre aquellos elementos con los que el escritor trabaja en el instante y que, por supuesto, pertenecen al mundo que lo rodea, porque “toda literatura aspira a la condición de la instantánea”. Esto debe pensarse en la modificación sin límites de la que goza la veloz reproducción digital que permite una mutación constante del acontecimiento pues “toda literatura aspira a la condición de lo mutante”. Así, Laddaga observa una quinta aspiración de estas nuevas manifestaciones: “Toda literatura aspira a la inducción de un trance” cuya condición es la de aquel que “en un momento de extinción depone la voluntad y el poder de constituir esa suma en mundo” y al que no le interesa revelar la verdad ulterior del mismo sino hechos cotidianos, memorias y acontecimientos nimios.

Su ensayo se encuentra intervenido por la emergente afluencia de una variedad de términos, entre los cuales hallamos: internet, letra escrita, imagen, trance de formación, travestismo, inmediatez, *performances*, instantánea, simulación, televisión, mutación, auto-exposición, museo, realidad, vida-escritura, vasta conversación, sobreabundancia informativa, textos cual emisión televisiva. Cada uno de ellos, distribuidos a lo largo de los siete capítulos que integran el volumen, encarna una significación conceptual. Este ensayo invita a leer parte de la literatura latinoamericana hoy como un fragmento de discurso que se “encuentra atravesado” por otros fragmentos. Noción que difiere, notablemente, de la mera idea de “intertextualidad” para decir más bien que, en nuestra época, la palabra escrita no está enteramente aislada de la imagen en movimiento y del sonido sino más bien que, este “estar atravesado por textos e imágenes contiguos”, forma parte de una vasta conversación “sin comienzo ni fin determinados”.

II.

Laddaga encuentra en su ensayo un equilibrio-desequilibrio entre la lectura erudita de textos contemporáneos y su cruce con la velocidad y variedad que ofrece la música, Internet, la televisión, las performances. Es decir, logra un análisis puntual de los textos y demuestra, desde los intersticios de algunas obras, la fugacidad de una aparente imposibilidad: la vasta conversación que se establece entre los discursos que se disponen en la red –palabra virtual– y la narración presente en los libros impresos –palabra escrita–.

Asimismo, la escritura de este ensayo posee la velocidad y el vértigo que por momentos Laddaga percibe en las obras de Aira, Noll y Bellatin. En la introducción, Laddaga sitúa la cristalización de *Espectáculos de realidad* en la esfera de “lo natural” porque surge como idea de un viaje realizado: el vuelo que une Madrid con Philadelphia, y como producto de llevar consigo dos libros: la novela de César Aira *Las noches de flores* y el libro de Mario Bellatin *Lecciones para una liebre muerta*. Esta idea de “lo natural”, entonces, cuenta con dos componentes: el viaje en avión que une a gran velocidad dos extremos distantes y la lectura simultánea de libros cuyos personajes –al igual que Laddaga– son *sujetos-en-viaje*.

Espectáculos de realidad es un libro que pudo pensarse: en el curso de una travesía mutante, en la velocidad y en la distancia de poder unir en pocas horas dos puntos lejanos; en el cruce de poder leer el desvanecimiento de la autonomía de la literatura para pensarla ahora como un espacio de acción literaria entre lo estético y la práctica social (donde los escritores además producen guiones televisivos, encaran proyectos editoriales, desarrollan sus propias *performances*); en el encuentro de la palabra escrita –como momento preliminar– con las *performances* que se realizan en condiciones particulares.

Será todo un desafío prolongar las líneas de lectura que, tan fluida e inteligentemente, propone Reinaldo Laddaga. Líneas que se prefiguran como catálogo inaugural, invitándonos a pensar qué nuevos integrantes podemos sumar a su genealogía de narradores.

Laura L. Utrera

* Paulette Silva Bearegard. *Las Tramas de los Lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2007, 262 p.

Los estudios sobre el siglo XIX suelen adolecer de dos grandes males: el exceso de herramientas teóricas que terminan devorándose al archivo o la total ausencia de ellas y su consecuente esterilidad. *La trama de los lectores* es un libro que torea con gracia ambos abismos y propone una lectura crítica que dismantela muchos de los prejuicios y estereotipos con que nos hemos acercado al campo cultural decimonónico. Uno de los grandes aciertos de este libro tiene que ver, precisamente, con la reevaluación de nociones básicas con las que se ha diseccionado, una y otra vez, la siempre problemática *república de las letras*, me refiero a nociones como las del letrado, escritor, bellas letras, público, profesionalización, mercado, capitalismo impreso, etc. Esta revisión permite rediseñar una cartografía más compleja e incluyente que no le teme a la hibridez. Para una comprensión mucho más completa del campo letrado y de sus mutaciones es necesario tomar en cuenta a sus “hijos ilegítimos”, es decir, a toda la riqueza discursiva que cohabita junto a las obras más canónicas, almanaques, calendarios, publicidad, cartas, folletines, crónica roja, vidas de santos, melodrama, imágenes, etc.

Esta ampliación del rango de la mirada nos permite salir del estrecho margen del microscopio para acercarnos a la amplitud visual del gran angular. Desde este punto de partida es posible comprender entonces cómo se entretajan los proyectos ilustrados, comprometidos con la edificación de los valores republicanos, con una naciente industria cultural que desarrolla, modifica, y en última instancia determina, esos mismos proyectos. No es posible comprender la diversidad discursiva que se desarrolla dentro del campo cultural del siglo XIX si no se toman en cuenta complejos procesos de profesionalización, de negociación con el mercado, de democratización, así como nuevos pactos de lectura y nuevos mecanismos de reproducción, etc. Esta reconsideración del campo no intenta desechar las obras y los autores más canónicos –pensemos que en el libro se estudian autores tan consagrados como Andrés Bello, Simón Rodríguez o Fermín Toro– sino insertarlos dentro de una red discursiva más compleja cuyos significados surgen, precisamente, de la convivencia de materiales “impuros” y diversos.

Esta convivencia incluye no sólo los disímiles productos que emanan de editores, escritores, redactores, traductores, etc., sino la convivencia forzosa con un grupo igualmente

productor de significados, los lectores. Este trabajo escudriña, muy acertadamente, en los procesos que permiten establecer una comunidad de lectores con grados muy distintos de alfabetización y con distintas estrategias de lectura que van desde la soledad del gabinete hasta la lectura compartida en voz alta. Este registro desmonta la visión de una comunidad letrada cerrada sobre sí misma y nos muestra una red compleja de intercambios –simbólicos o no– donde lo importante es la tensión que se genera entre los distintos agentes del campo más que la férrea imposición de unos sobre otros. De allí que sea posible entonces desmontar esa mirada estigmatizadora que ha hecho del campo letrado una suerte de claustro de espaldas a la *realidad*, ese “anillo del poder y ejecutor de sus órdenes” del que hablaba Ángel Rama en la ya tan citada *ciudad letrada*.

Dentro de este análisis de la complejidad del campo letrado, de sus reveses y paradojas, resulta particularmente interesante el papel que tiene la lectora. Si bien los estudios sobre el papel que han desempeñado las mujeres dentro de la historia mínima parecen haberse convertido ya en un tema bastante transitado, el abordar en su justa medida la manera en que éstas se insertan dentro del campo de las letras, ya sea como productoras o como receptoras, es un acierto importante. La autora logra hilar con finura los temores que se encuentran detrás de la incorporación de la mujer al mercado de los impresos y cómo estos temores no se limitan sólo a un problema de género, sino a la ansiedad que produce la masificación y democratización de la lectura. Se trata de una figura que logra condensar la ansiedad de una *república de las letras* que se disuelve en la masificación y que pierde el dominio de la palabra y también, no hay que olvidarlo, de la imagen. Tal como el libro lo resalta insistentemente, dentro de los complejos procesos de negociación que se establecen con la industria cultural la imagen viene a jugar un rol fundamental. En la historia de la lectura y de la alfabetización es necesario también reconocer la importancia de “un ojo entrenado, también alfabetizado”. Las revistas ilustradas vienen a jugar un rol fundamental dentro de la construcción de un imaginario nacional que desea asumir el refinado rostro de la modernización; ellas se transforman en un elemento fundamental de lo que la autora ha llamado las “galerías del progreso”. Pensar en la historia de la lectura es pensar entonces también en la historia de la educación de la mirada y en el aprendizaje de unos códigos visuales que hay que descifrar.

Dentro de esta enmarañada red textual, a medio camino entre la oralidad y la escritura, las imágenes y el texto escrito, el escritor y el lector, la élite y la masificación, el canon y la periferia, es posible hallar una muy inteligente mirada que da cuenta de un proceso hasta ahora muy poco trabajado en la Venezuela decimonónica, el de la historia y consolidación de un campo cultural que debe lidiar con los complejos mecanismos de la industria cultural, a veces haciendo uso de ellos, asimilándolos, otras tratando de obviar sus *máculas*. Se trata de un recorrido histórico que parte de finales de la Colonia, con todos sus efectos residuales, hasta llegar a fines de siglo con importantes proyectos marcados por el anhelo de la modernización y el progreso.

El libro posee una estructura muy clara que permite moverse fácilmente por sus páginas. En la primera parte se explora la llegada de la imprenta al país y los cambios irreversibles e indudablemente democratizadores que ella introdujo en el campo letrado y, no hay que olvidarlo, en el iletrado también. La segunda parte explora la manera como se fusionan y amalgaman distintos tipos de escrituras y formatos creando discursos muy híbridos difíciles de entender por un lector contemporáneo. En el tercer capítulo se introduce la incorporación de la imagen dentro de un proyecto de modernización y de construcción de una identidad nacional, o, para decirlo con Anderson una vez más, de una “Comunidad Imaginada”. Por último, encontramos el capítulo dedicado a las lectoras y a su complejo rol dentro de un entramado donde su lugar es, por decir lo menos, problemático y contradictorio.

La trama de los lectores nos invita entonces a repensar la manera como hemos construido el campo letrado decimonónico, a despojarnos del temor de lo “ilegítimo” y a sumergirnos en él sin intentar resolver sus contradicciones y paradojas. Es un libro que nos invita a sentarnos con comodidad en los espacios irresueltos y a dominar nuestras compulsivas necesidades taxonómicas. No se trata de responder todas las preguntas sino, por el contrario, de abrirle espacio a la incertidumbre para poder entonces volver a mirar.

Cecilia Rodríguez Lenmann

* Christian Gundermann. *Actos melancólicos: formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, 352 p.

A partir del análisis de un heterogéneo corpus, centrado en el cine y la literatura argentina de los 80 y los 90, Christian Gundermann explora críticamente la posibilidad de formas de resistencia a las consecuencias traumáticas del Proceso de Reorganización Nacional. Es, en el escenario de la posdictadura –como continuidad y culminación del nefasto proceso dictatorial–, que estas formas de resistencia se constituyen como “actos melancólicos”. Así, el autor articula una nueva lectura del freudiano par duelo/melancolía con teorizaciones como las de Judith Butler, Idelber Avelar y Paul Virilio, para rebatir las intervenciones críticas que han considerado la actitud melancólica de la posdictadura como síntoma de la inacción, el retraimiento o la ineficacia.

En primer lugar, el ensayo aborda una fase inicial, “la posdictadura inmediata”, a través de la película *La amiga* (1988) de Jeanine Meerapfel y la obra teatral *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro. El potencial político y estético de la denominada “melancolía combativa” se delinea desde los aportes críticos de Judith Butler y su resignificación del mito de Antígona. Aquí, Gunderman va a examinar la lucha por la verdad y la justicia de las Madres de Plaza de Mayo como una firme condena a quienes aceptan la derrota. El autor opone un *trabajo melancólico* frente al *trabajo de duelo* que para algunos críticos, como Idelber Avelar, se vuelve imperativo en la posdictadura. Si “los rituales de duelo en torno a los supuestos cadáveres sirven para retirar a los familiares de los desaparecidos de la esfera pública (...) para amordazar a las Madres (...) ahogándolas en la privacidad de un duelo apolítico” (50), el trabajo melancólico –en el activismo de las Madres, especialmente en la línea de Hebe de Bonafini– denuncia que, sin castigo ni justicia, los cuerpos muertos son inaceptables (en el marco del Juicio a las Juntas, las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y, finalmente, los Indultos).

En un segundo momento, los actos melancólicos se erigen contra el proyecto neoliberal que, con Menem a la cabeza, perpetúa los efectos devastadores de la dictadura. El análisis del cine de Pino Solanas y algunos textos de Pavlosky –del movimiento *Cine liberación*– ilustran cómo una “melancolización del proyecto revolucionario” de la izquierda peronista equivale a una repolitización de la resistencia contra la “cultura de la desaparición” de la posdictadura. Implica, además, retomando las hipótesis de Paul Virilio, un rechazo a la cibercultura, a la “dromocracia” –que impone tanto su velocidad tecnológica como la evanescencia del mundo virtual– instaurada por el nuevo modelo económico del neoliberalismo. También “antiposmoderna” y melancólica es la estética de dos películas de Alejandro Agresti, donde, a través de la fragmentación de una “doble mirada”, se instala una crítica que rastrea el *pasado del presente*. Así, estos filmes encauzan con otro de los aspectos que Gundermann discute: el surgimiento de una izquierda renovada a mediados de los 90 cuyo ápice es la organización HIJOS.

El autor insiste continuamente en percibir la posdictadura de los noventa como “la consecuencia de la apertura del mercado nacional al sistema del capital transnacional”, y en este contexto, aborda la poesía de Néstor Perlongher a partir de una lectura que pone de manifiesto un repliegue frente a la cultura del consumo y a las políticas *queer* de la cultura neoliberal de los 90, acogidas por la academia norteamericana; a la vez que pone en evidencia un trabajo melancólico de la memoria sobre la dictadura a partir de la recurrente presencia de las muertes, los cadáveres como desplazamientos de la figura del desaparecido. Tanto el neobarroco/*neobarroso* de Perlongher, como el “neo-romanticismo” de Nicolás Casullo constituyen una estética contra la “des-materialización” neoliberal y la “des-historización” posmoderna. En el análisis de la novela *La cátedra* (2001) lo fantasmal y la figura del doble son metáforas que acechan y confrontan la anestesiada superficie del lenguaje posdictatorial. El trabajo melancólico de Casullo consiste en la recuperación de un pasado aberrante y, también, en el rescate “de la combatividad política y no ya como limitada vuelta, desde el dolor, a la normalidad” (270).

De igual forma, la estética de Leonardo Favio en *Gatica el mono* (1992) con la evocación de un peronismo espectral, *encriptado* –utilizando la expresión de Abraham y Torok a la que recurre Gundermann– se lee desde una melancolía que frena el vértigo de la velocidad y privilegia un espacio reacto a la aceleración, revelándose así contra “la globalización dromocrática a la que el menemismo sometía el país” (231). Por último, el análisis de *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer indaga “la producción del espacio y el detenimiento del tiempo acelerado global como síntoma y estrategia melancólica” (313), nuevamente para imponerse “contra la temporalidad neoliberal y la reducción del espacio cultural y psíquico” (302) producto

del proceso de vaciamiento iniciado durante la dictadura.

Así, el ensayo privilegia el análisis de lo estético, la forma por sobre las temáticas, el contenido de las obras, en constante diálogo con un amplio marco teórico-crítico que —además de los mencionados Avelar, Virilio y Butler—, incluye a Jameson, Lacan, Rozitchner, Abraham y Torok, entre otros.

El trabajo de duelo, entendido como aceptación de la pérdida, se corresponde con la impunidad y el olvido que demuestran las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y, luego, los indultos. Para Christian Gundermann insistir en la melancolía como condición de posibilidad de una producción cultural crítica durante la posdictadura es negarse a pensar el pasado como tal. Es decir, implica una resistencia que, lejos de estancarse en las utopías de los sesenta, reconoce el presente como “continuidad de la dictadura (...) en todos los niveles de la sociedad y sobre todo en el plano económico” (165). Se trata de explorar las secuelas de la dictadura no tanto en sus temas (como la violencia, la tortura, el dolor) sino en sus efectos que todavía se sufren “desde la perspectivas de cambios políticos, económicos y culturales a nivel global” (323).

Este texto puede leerse como una intervención en un debate abierto aún, y en cuyo interior Christian Gundermann valoriza la “melancolía” como un *acto* (“Actos melancólicos” dice el título) cuyos sujetos más idóneos resultan las Madres de Plaza de Mayo en la línea de Hebe de Bonafini —e HIJOS— con su activismo y su negativa a clausurar el pasado. Con ello se enfrenta a aquellos intelectuales —miembros muchos de la revista *Punto de Vista*— que privilegian otra relación con el pasado más cercana al giro provocado por la impronta “universalista de derechos humanos” que para Gundermann “vacía el Juicio a las Juntas de contenido ideológico concreto”. Lo que está en juego en gran medida en esta polémica es el lugar y las políticas de la izquierda, de la “nueva izquierda”, en el presente argentino.

Paula Aguilar

* Nelly Richard. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, 211 p.

En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* se compilan los trabajos de la chilena Nelly Richard, publicados, revisados y comunicados, entre 1977 y 2006. Los movimientos de arte y política durante la dictadura pinochetista y los procesos de memoria y reflexión histórica del consenso democrático se articulan a partir de la imagen de la “fractura”, bajo la cual se revelan los puntos neurálgicos de quiebres, discordancias, puestas en disputa de los discursos autoritarios, los planteos homogeneizadores y la memoria pasiva del pasado. Por esto, en la primera sección del libro, —“Lo crítico y lo político en el arte”— Richard recorre la Escena de Avanzada: el movimiento poético, crítico y literario que tuvo lugar durante la dictadura y que reunió a diversos artistas e intelectuales como Diamela Eltit o Raúl Zurita, para realizar acciones artístico-políticas en distintos soportes (el cuerpo, la calle, el cielo) como modo de denuncia social. La autora se aboca a dar cuenta de las complejidades del movimiento, tanto por lo innovador de sus propuestas, cuanto por las problemáticas que provocó: su invectiva no se orientó a resquebrajar únicamente el discurso dictatorial sino además el de la izquierda hegemónica y el del cientificismo social del momento. En cada una de estas confrontaciones, señala, las propuestas de la Escena de Avanzada pusieron de relieve la dislocación del sentido, utilizando como procedimiento el quiebre de toda representación.

En relación con esto, un momento de alta intensidad teórica puede hallarse en el artículo “Acontecimiento y resignificación”, del 2004, en el cual la autora polemiza con la tesis de W. Thayer acerca del golpe de Estado como consumación de la vanguardia. Thayer asemeja el terrorismo de Estado a la estética de vanguardia, en tanto éste implicó una totalización de lo nuevo y una ruptura total del significado. Si las prácticas de la Escena de Avanzada se insertaron en el mismo quiebre discursivo que envolvió la violencia, dice Richard, deben discernirse ambos cortes, ya que no son para nada homologables: el de la vanguardia, *deconstructivo*, buscó “abrir juegos de libertades en torno a los signos fracturados” (67), y apuntaba a una “repolitización de la subjetividad” (75), mientras que el de la dictadura, *destructivo*, borró los ejes de representacionalidad previos para insertar otros, dentro de la lógica autoritaria de la dominación.

En efecto, la diseminación del sentido operada por el arte de vanguardia no supone un nihilismo, sino que se resume en un esquema que la autora ha denominado (y utilizado como título de uno de sus libros centrales) “la insubordinación de los signos”: frente al enclaustramiento discursivo, la vanguardia se propone llevar las reglas hasta todo tipo de límites, temáticos y genéricos, difuminarlos, explorar bordes del pensamiento, retorcer el alfabeto para comunicar su sospecha de las verdades absolutas. “En lugar de suturar los cortes, las obras de la Avanzada eligieron trabajar historias nunca terminadas” (36), señala.

Por lo tanto, lejos de considerarlas marginales, Richard incluye las actividades del grupo C.A.D.A. en el debate propugnado por Peter Bürger, Hal Foster y Andreas Huyssen, acerca de los alcances de la neovanguardia y sus posibilidades en la posmodernidad. Dice la autora que los textos del nuevo discurso crítico chileno se armaron a partir del procedimiento de la cita. Se trata de una funcionalidad “cortante”, ya que “pasó a ser una técnica capaz de resignificar, basada en rupturas y discontinuidades, una cultura hecha pedazos (...) La cita servía para *hacer tajos* en el cuerpo de los enunciados, volviendo palpables las heridas dejadas en el saber por la desestructuración de los marcos de comprensión de un presente dislocado. Mientras que la cultura oficial hablaba la lengua de la razón totalitaria, del Todo indismontable de la clausura represiva, la cita artística y crítica trazaba hendiduras y rasgaduras en la cara de ese todo, destrozando sus verdades presuntamente enteras y multiplicando los trozos que un pensamiento en acto recombina en desorden de piezas y sentidos” (44). Así, los procedimientos de la vanguardia chilena en la posmodernidad tienen la forma de ruinas y fragmentos, pero no con el objetivo de revenderse en el mercado sino con el fin de proponer una re-politización cultural.

Así, la pregunta acerca de si estos movimientos son episodios de la historia del arte o de la historia política se inserta dentro de un debate mayor, mencionado por Beatriz Sarlo y que Richard retoma: la crítica y el arte latinoamericanos, ¿deben orientarse exclusivamente a una perspectiva contenidista sobre el contexto social o pueden darse la autonomía de crear conceptos teóricos propios? Estos grupos, responde Richard, que han preferido el experimentalismo a los grandes discursos masivos, confrontan el aparato crítico-literario, ya que hasta el día de hoy éste no parece estar preparado para asimilarlos en sus clasificaciones o explicaciones fundantes.

En la segunda parte del libro —“Dramas y tramas de la memoria”—, el rastreo por la construcción de los consensos post-dictatoriales trata de destacar cuáles han sido los acontecimientos que escaparon a la serialización del poder. “Acontecimiento”, en el sentido que le da Alan Badiou al término, como experiencia sin parangón que sin embargo se repite, se inscribe y se destaca sobre el trasfondo de una superficie histórica específica. Entonces, el objeto de estudio amplía los límites de lo literario, se vuelve múltiple. En los sucesivos artículos, Richard analizará distintos fenómenos culturales, como las marchas de mujeres que salieron a las calles de Londres para exigir la liberación del ex-dictador, ya que en dicha protesta se reveló el equilibrio social roto y el frágil consenso que la democracia intentaba ocultar.

Asimismo, el papel de los movimientos femeninos, tanto aquellos que apoyaron al pinochetismo, como aquellos que jugaron un rol fundamental en la recuperación democrática, es analizado puntualmente en otro de los trabajos, también a partir de la figura del altercado y la incomodidad. En este caso, aquel que provocaron Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld mediante la exhibición, en plena dictadura, de un filme pornográfico en una reunión del feminismo de izquierda. Nuevamente, la cita dislocadora y obscena (la que da cuenta del fuera de escena, de lo que no puede nombrarse) revela las fisuras de lo aparentemente homogeneizable, introduciendo los “tumultos de lo clandestino” (185).

Una mención especial merece el trabajo “Roturas, enlaces y discontinuidades”. En él se analizan las recepciones de la obra de Walter Benjamin en las prácticas culturales de los ‘80, fundamentalmente en aquellas que propusieron al pasado no como algo irreversiblemente detenido, sino que, a partir del fragmento y el residuo, devolvieron el “recuerdo turbio”, “que no sea linealmente reconstitutivo de una historia plena y coherente” (114), y derribaron los planteos de la “democracia de los acuerdos”, recordando que la historia de los oprimidos es siempre discontinua. Por ejemplo, frente a la compilación *Imágenes 1973. Archivo histórico El Mercurio* que ordena las fotografías del periódico bajo una mirada conciliadora de la historia, como ya *contada* y finita, Richard sitúa la perspectiva del filme *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, cuya narración prioriza la sintaxis discontinua de la *historia contándose*.

El análisis sobre las experiencias artísticas marginadas por el consenso de la transición incluye además las fotografías de Dittborn, la instalación *Lonquen 10 años* (1989) de Gonzalo Díaz y las piezas teatrales de Ariel Dorfman y Alfredo Castro, entre otros.

Podemos concluir que la amplitud de las fronteras de la crítica literaria hacia otros fenómenos culturales hace que *Fracturas de la memoria* resulte un texto iluminador y necesario para comprender los problemas de vanguardia, posmodernidad y posdictadura. Su apelación a la renovación de la crítica resulta coherente con las hipótesis desplegadas, que indican que sólo a partir de las dislocaciones y de la puesta en duda de las certezas establecidas es posible reflexionar seriamente sobre los últimos años de la realidad sudamericana.

Irina Garbatzky

* Magdalena Perkowska. *Historias Híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Colección Nexos y Diferencias, N° 19, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008. 372 p.

El estudio que presenta Magdalena Perkowska en *Historias Híbridas* abarca la segunda mitad del siglo XX y examina la novela histórica como un *locus* ficcional de la reflexión acerca de la historia y del discurso histórico producido en el contexto de la redemocratización política en América Latina, el debate teórico de la posmodernidad y la forma renovada de la novela histórica.

Perkowska se pregunta si es posible hablar de la muerte o disolución de la historicidad y de la historia en América Latina como enuncian las sociedades posindustriales y globalizadas de Europa y Estados Unidos que se presentan como homogéneas y desvinculadas de un pasado. A partir de la reescritura crítica que ejercen Jameson (quien sigue de cerca, en sus primeras teorizaciones sobre la lógica cultural del posmodernismo, los postulados de Baudrillard) e Eagleton sobre la noción de la “muerte de la historia” en su versión capitular de las ideas de Fukuyama (1989), la autora repasa analíticamente las derivaciones teóricas y políticas que serán retomadas en la escena de discusión transnacional, y en la que América Latina ofrecerá voces críticas disonantes frente a explicaciones globalizadoras y a la vez centristas del fenómeno de la posmodernidad. Perkowska postula que las discusiones en Latinoamérica se dan en relación con otros discursos culturales e intelectuales desde el espacio de la ficción y desde un espacio teórico propio, por lo tanto en *Historias Híbridas* plantea como objetivo desplazar los bordes que delimitan el territorio de la historia mediante el análisis de novelas escritas por autores latinoamericanos que desestabilizan la noción tradicional aceptada por la historia.

En la década del 80 tuvo lugar casi simultáneamente la discusión sobre la posmodernidad y la muerte de la historia en Latinoamérica y Europa. Las teorizaciones norteamericanas y europeas se originan en las áreas humanísticas (literatura, teoría literaria, filosofía) y crítica de arte; mientras que las teorizaciones latinas provienen de las ciencias sociales y otras discusiones (nueva antropología, estudios de la comunicación, estudios culturales). En consecuencia las pautas epistemológicas propuestas en América Latina buscan nuevas formas de pensar el campo histórico, social y cultural.

Según García Canclini la posmodernidad es una manera de problematizar tradiciones, por lo tanto modifica el prefijo *pos* para adoptar el valor semántico del prefijo *re*, entendiéndose así posmodernidad como re-lectura, re-formulación, re-visión, re-escritura crítica. La conceptualización de la posmodernidad latinoamericana en términos de heterogeneidad obliga a repensar su relación con la historia. Perkowska propone como tesis de trabajo, admitir el presente como una realidad contradictoria, como estructuras híbridas, donde el pasado no necesariamente legitima el presente sino que re-conoce históricamente las incoherencias y discontinuidades en la red social. Luego de exponer sus argumentos teóricos a lo largo del primer capítulo, la autora se propone respaldar su tesis mediante el análisis de algunos aspectos relevados en un corpus de seis novelas.

La primera novela elegida por Perkowska es *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridjis. Desde el título se ve el primer desplazamiento. Entre vida y tiempo, se privilegia el tiempo (1492) puesto que la vida de Juan Cabezón es un pretexto para retratar la época. Los desplazamientos continúan con la enunciación en primera persona como una señal de que el discurso histórico busca otros caminos para representar el pasado. El recurso del testimonio, utilizado por Aridjis, constituye un andamio genérico en el sentido de darle voz a un pueblo condenado y expulsado por una memoria oficial que se constituyó como organización del olvido, de la injusticia y del crimen. *1492* se escribe desde América, es decir,

se evidencia el desplazamiento esencial del objeto y en consecuencia la perspectiva de la visión representada; “se escribe sobre América desde España o desde un espacio español en América porque es a través de una relación dialéctica con la otredad que la cultura europea define su mismidad y legitima su acción colonizadora” (Dussel 1995: 65).

La segunda novela que inaugura el capítulo tres es *Maluco*. La novela de los descubridores de Napoleón Baccino Ponce de León. Perkowska cita la noción de historia monumental que acuñó Nietzsche como una concepción que excluye del espacio histórico a toda persona que no tenga atributos de grandeza tales como poder, influencia, autoridad, fama, prestigio o riqueza. Sin embargo Foucault plantea la idea de “*knowledge as perspective*” donde el conocimiento es base e instrumento de poder estableciendo la existencia de un vínculo entre poder y el punto de vista desde el cual se origina una reconstrucción del pasado. Perkowska advierte en esta novela un desplazamiento crítico de la mirada activa que se constituye como un diálogo entre la historia como proyecto trascendental y la historia como experiencia, articulándose en presente como tiempo narrativo. El recurso del tiempo en presente imita la acción de llevar un diario de a bordo y se erige como una estrategia de re-escritura del discurso histórico. Otro elemento presente en *Maluco* es el bufón y su risa, que en la novela opera como un resquebrajamiento del discurso histórico de las crónicas despojándola de toda verdad absoluta y autoritaria: “la historia descubierta por el bufón es multifacética, en el juego de sus caras se abren espacios nuevos” (182).

La tercera novela citada es *La Tierra del Fuego* de Sylvia Iparraguirre. Perkowska en este caso desarrolla la noción del margen y la marginalidad como un locus productor del relato. Estar fuera, estar en el margen, distanciado del centro histórico y discursivo se postula como una condición necesaria de la rememoración y de la re-presentación del pasado donde “memoria” y “olvido” operan como niveles intermedios entre “el tiempo” (el pasado) y “el relato” (el texto histórico). Iparraguirre recurre a la carta como recurso narrativo y de esta manera inscribe en la novela a un sujeto que rememora en contra del discurso hegemónico del siglo XIX, resistiendo al olvido y rearticulando los espacios de la historia.

La inclusión de *Tinísima* de Elena Poniatowska en el corpus analizado por Perkowska es un desafío en contra de la reclusión de lo femenino en el espacio privado por una tradición cultural y el deseo de redefinir la noción del espacio y del discurso histórico. Dice la autora: “La escritura de *Tinísima* revela el papel del lenguaje en la construcción de la identidad y de los valores que estructuran el orden social y cultural de una sociedad. Al igual que 1492, *Tinísima* muestra cómo la ideología se articula a través del lenguaje que constituye uno de los principales mecanismos de la consolidación conceptual de la realidad” (231).

Perkowska considera que el cuestionamiento del pasado como un hecho, una experiencia o un referente que pertenece al orden de lo real sitúa a la historia en el dominio del lenguaje y por lo tanto es necesario buscar una posición y una discursividad que permitan recuperar el pasado reconfigurando la historia y su discurso. La tercera persona es aceptada como modelo de narración en el discurso histórico porque presupone neutralidad y objetividad y crea la ilusión de que ningún sujeto de la enunciación interfiere en el desarrollo del relato. En consecuencia, el espacio público es dominado por la tercera persona impersonal que se distancia del espacio privado donde la subjetividad se manifiesta en primera persona: “El ‘diario’ de Tina, al igual que la subversión de los códigos de la voz narrativa, juega con las concepciones de exterioridad e interioridad, lo privado y lo público, borrando el límite tajante que el pensamiento occidental creó para proclamarse dueño absoluto del discurso histórico” (252). Para Perkowska, la vida de Tina Modotti narrada en *Tinísima* es una metáfora de la negociación posmoderna con la historia en el discurso latinoamericano.

La novela *Castigo Divino* de Sergio Ramírez ofrece, según Perkowska, otra cara de marginalización con respecto a las novelas descriptas en este corpus, y puede ser analizada en los términos propuestos por Foucault y Veyne, es decir, como la escritura de un proceso o una práctica social que se manifiesta a través de los acontecimientos visibles. El narrador ocupa un papel de historiador, detective y lector y se vale de testimonios orales y documentos escritos para revelar contradicciones, cambios y omisiones y de este modo logra una reconstrucción textual de la realidad pasada. “Mediante la polifonía de voces sociales y culturales la novela traza un nuevo espacio escritural: en él, la encrucijada de voces, discursos, registros y códigos se opone al monologismo del Poder y su Verdad, por lo cual la historia sólo puede concebirse en plural, como historias y verdades que señalan otros derroteros” (291).

En el caso de *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, la reelaboración impugna la historia por el mito del personaje y los relatos fundacionales de la identidad nacional. La construcción intertextual e interdiscursiva del personaje señala una nueva modalidad: pensar la historia desde el espacio de la ficción. Perkowska concluye su estudio resignificando esa sentencia

apocalíptica discutida en la década de los 80: la muerte de la historia. Ubica “una muerte” en el marco de la crisis de lo histórico teorizada desde la posmodernidad. Esta muerte es fundamental porque sin ella no puede realizarse la reelaboración crítica, entonces, no se trata de la muerte de la historia, sino de la muerte de una historia o de un modelo histórico. La novela histórica construye Historias Híbridas que representan el concepto de ficción sobre la historia y una nueva forma de hacer historia en (y desde) América Latina.

Emma Escañuela

* Luisa Campuzano (ed.). *Alejo Carpentier: acá y allá*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, “Serie Antonio Cornejo Polar”, 2007, 374 p.

La relación simbolizada en los adverbios espaciales acá y allá constituye no sólo un doblez referencial que ha sesgado la vida de Alejo Carpentier sino que, además, es uno de los ejes epistemológicos y narrativos relevantes mantenido por el escritor cubano a lo largo de su producción literaria y periodística para indagar sobre la identidad latinoamericana en general y la caribeña en particular. El nuevo libro *Alejo Carpentier: acá y allá* editado por Luisa Campuzano retoma ese doble núcleo espacial con el fin de: “orientar el acercamiento de los lectores a este volumen como un tránsito por las distintas geografías por las que discurren la biografía, la narrativa y las lecturas de Carpentier” (7). La recopilación incluye veintidós estudios críticos de autores tanto europeos como americanos que, desde un enfoque interdisciplinar, ofrecen una lectura actualizada, global y minuciosa, sobre la vida y la obra de Carpentier. De este modo, como señala la editora en la introducción, el lugar de procedencia de los ensayistas también exhibe y subraya formalmente en el desarrollo interior de la compilación un recorrido por esa dualidad entre espacios que se sintetiza a través del título.

En el artículo de Sergio Chaple que abre el volumen se indican detalles de la vida de Carpentier a partir del acceso al intercambio epistolar inédito entre el escritor cubano y su amigo José Antonio Fernández de Castro durante el período que va desde 1927 hasta 1936. En este archivo de correspondencias la remisión a datos biográficos muestra la manera en que el acá y el allá se cristalizan paradigmáticamente en las ciudades de Cuba y París. Además, el recorrido por estos polos espaciales permite a Chaple precisar zonas poco conocidas sobre el desarrollo estético del autor correspondiente a esta etapa analizando sus colaboraciones cronísticas en periódicos y revistas (*Social*, *Carteles*, *Excelsior*, *Révue de l'Amérique Latine*) en consonancia con la génesis escritural de su novela *Écue-Yamba-Ó*.

La etapa inicial de la producción novelística de Carpentier también es analizada por Jean-Pierre Paute quien focaliza el tema del mito en *Écue-Yamba-Ó* como estructura arquetípica. La dimensión mítica, basada en paradigmas tanto universales como afrocubanos, sustenta el establecimiento de oposiciones espaciales y temporales que definen el desarrollo iniciático del protagonista Menegildo Cué. Esta dualidad oposicional que la novela despliega se corresponde con la intención estética del escritor cubano que busca establecer vínculos entre sistemas culturales distintos a partir de la convergencia entre lo universal y lo local como paso reflexivo inicial que mantendrá y desarrollará a través de su producción tanto literaria como ensayística posterior. La constante presencia del tiempo mítico en algunas obras de Carpentier también puede constatarse a través de la lectura del trabajo de Inmaculada López Calahorra, quien indaga los textos incluidos en *Guerra del tiempo y otros relatos*, especialmente “Viaje a la semilla”, desde una mirada que enfrenta la temporalidad mítica y la temporalidad histórica a partir de su articulación con lo que denomina la “poética del temor” proveniente del legado tradicional de pensamiento clásico vinculado al género de la tragedia. Asimismo, la temática del mito adquiere particular tratamiento en los ensayos de Margarita Mateo Palmer y Emilia Yulzarí. La primera de ellas propone un recorrido crítico sobre el modo en que se diseña la condición identitaria americana instituida sobre la base intertextual de un repertorio de mitos locales (prehispánicos y afrocubanos) en convergencia con mitos universales (como el mito de Sísifo y el mito zodiacal) en *Los pasos perdidos*. Por su parte, Yulzarí se ocupa de examinar el efecto de ambigüedad narrativa presente en *El arpa y la sombra* como resultado de la oscilación entre un ejercicio simultáneo de mitificación y desmitificación del personaje histórico de Cristóbal Colón.

Si la temporalidad mítica es uno de los caminos posibles para adentrarse en la obra carpentiana, otro de ellos lo constituye la singular presencia que adquieren las sendas de lo fantástico y de lo maravilloso. Estas concepciones son abordadas en trabajos que tratan en detalle dos textos pertenecientes a la *Guerra del tiempo*. Barbara Fiorellino analiza “El camino de Santiago” subrayando el matiz peculiar que cobra lo fantástico a partir de su doble concatenación con elementos constitutivos del género picaresco tradicional y con componentes característicos del relato de iniciación. A este artículo se le suma la lectura de José Miguel Sardiñas, que propone un enfoque alternativo respecto de la consideración de “Viaje a la semilla” como narración fantástica –lectura mantenida por gran parte de la crítica precedente. Desde una perspectiva revisionista y renovadora Sardiñas plantea que ese texto tiene mayores afinidades con la narración maravillosa y resulta entonces una obra paradigmática que posibilita advertir la gestación de la poética de lo real maravilloso americano.

A través del derrotero reflexivo detentado en los trabajos anteriores se arriba a la concepción del Caribe, presentado en el significativo estudio de Irlemar Chiampi sobre *El reino de este mundo* como encrucijada. El ámbito caribeño es definido como lugar de transculturación hecho de convergencias y divergencias entre el allá estético europeo en clave surrealista y el acá real maravilloso proyectado mediante la significación paradigmática del vudú haitiano. Hacia esta novela de Carpentier también vuelve su mirada desde un enfoque distinto pero complementario Antonio Melis: examina el vuelo del personaje Mackandal en el momento de su ejecución –percibido desde puntos de vista diferentes por parte de los amos y los esclavos– como clave alegórica que contiene una teoría epistemológica del autor basada en el hecho de transitar libremente entre “sistemas de pensamiento diferentes” (100). Así, se percibe el espesor ineludible de la presencia de la cultura africana en la ficción de Carpentier, como tópico de indagación sobre la identidad caribeña desde sus inicios escriturales. Esta vía de continuidad reflexiva la demuestra el artículo de Louis-Philippe Dalembert, donde se focaliza comparativamente la presencia de la alteridad racial del negro en “Viaje a la semilla” y en *Concierto barroco*, como eje simbólico a través del cual se construyen los rasgos de la identidad latinoamericana sustentados en la apuesta cultural legitimadora de lo diferente y lo diverso.

El recorrido por el doble entramado espacial presente en el corpus de Carpentier convoca las dimensiones de lo urbano y, además, abreva en lo teatral, la musicalidad y la arquitectura para deslindar los rasgos de la identidad cultural caribeña. Graziella Pogolotti analiza diacrónicamente los pasos escriturales del escritor desde los años veinte hasta los años sesenta (en especial examina la novela *El siglo de las luces*). Lo distintivo de la visión de Carpentier durante ese período es el vínculo entre mostrar y narrar. Esta articulación entre la teatralidad y lo narrativo permite caracterizar su mirada como profundamente orientada hacia el lector. De manera complementaria el trabajo de Vicky Unruh selecciona el mismo lapso temporal para transitar analíticamente por la dramaturgia, crónicas y novelas de Carpentier. Plantea que el universo cultural del escritor cubano se encuentra sustentado en el motivo de “performance teatral” definido como la relación entre el espectador con el espacio escénico del teatro. Este motivo resulta una de las claves para pensar la idea de representación en su producción literaria y se convierte en un recurso nodal para: “comunicar, indagar, crear, celebrar y repensar un lugar propio en el mundo” (211). También, Roberto Méndez Martínez ofrece un acercamiento a los escenarios teatrales mantenidos en la obra narrativa de Carpentier subrayando la presencia de la ópera como mecanismo de alegorización de la historia a partir del análisis detallado de *Concierto barroco*.

El deambular por espacios es una característica compartida por los personajes y el escritor, articulada con el tema de la búsqueda y la cual entraña una permanente pregunta acerca de la identidad. Este aspecto es indagado por María Cristina Graña al focalizar los modos en que el escritor otorga valores éticos al representar lo urbano en sus obras narrativas y cronísticas. En esta vía de la dimensión urbana, Benito Pellegrín reflexiona sobre la relación entre música y arquitectura en las crónicas carpentianas, en particular en el ensayo “La ciudad de las columnas”, desde una revisión del concepto del tercer estilo barroco latinoamericano como peculiaridad de la ciudad de La Habana. A este panorama espacial se agrega el artículo de Julio Rodríguez Puértolas que aborda la geografía diseñada en *La consagración de la primavera*, atendiendo a las significaciones del contexto de la guerra civil española en la trama de la novela.

Luisa Campuzano y Carmen Vásquez aportan nuevos acercamientos a *Los pasos perdidos* y a *El arpa y la sombra* respectivamente y concuerdan en trazar el desarrollo de la génesis textual de las novelas. A ello se suman tres trabajos que tratan sobre la intertextualidad: Rita de Maeseneer analiza la influencia de Rubén Darío en novelas, ensayos y artículos de

Carpentier; George Handley indaga similitudes y diferencias entre *El siglo de las luces* y *¡Absalón, Absalón!* de William Faulkner en torno al tema de la esclavitud; Leonardo Acosta compara los paralelismos estéticos e ideológicos entre Carpentier y Malcolm Lowry. Por último, el ensayo de Ambrosio Fornet que cierra el volumen vuelve sobre los pasos iniciales de Carpentier como editor y crítico durante la década del veinte reflexionando sobre la significación del vínculo del escritor con los libros.

Alejo Carpentier: acá y allá constituye un libro insoslayable en los estudios del escritor cubano, dado que traza un riguroso itinerario por problemas teóricos sobre las dimensiones de la identidad caribeña que sesgan el vaivén espacial carpentiano –tanto en su arte como en su vida–; aporta además perspectivas novedosas y miradas actuales sobre un autor canónico de la literatura latinoamericana del siglo XX.

Julieta Novau

Fe de errata: En *Katatay* N° 5, sección *Rotaciones* [dedicada a Martín Espada], página 65, tercer párrafo, dice:

Cuando la Radio Pública Nacional le encargó que escribiera un poema inspirado en la corriente de los últimos sucesos, Espada escribió acerca de la desastrosa muerte de Mumia Abu-Jamal, afirmando polémicamente su carácter de asesinato. Apparently, la Agencia de noticias estimó que el controvertido tema comprometía al gobierno o a las empresas privadas y optó por no sacarlo al aire; al interpretar Espada esa decisión como un acto de censura muchos salieron a defender su posición ante la cadena radial.

Debe decir:

Cuando la Radio Pública Nacional (NPR) le encargó un poema inspirado en asuntos de actualidad, Espada escribió algo en apoyo de Mumia Abu-Jamal, el escritor afroamericano sentenciado a la pena de muerte en un juicio lleno de pruebas y testimonios dudosos. Apparently, la agencia de noticias estimó que el controvertido tema comprometía la imagen política de la corporación y optó por no sacarlo al aire; Espada denunció esa decisión como una forma de censura y muchos salieron a defender su posición ante la cadena radial.

[Es decir, Mumia Abu-Jamal aún está vivo. Sigue en apelación su sentencia.]

[N. de T.]

