

# **casa**delasaméricas

# 314-315

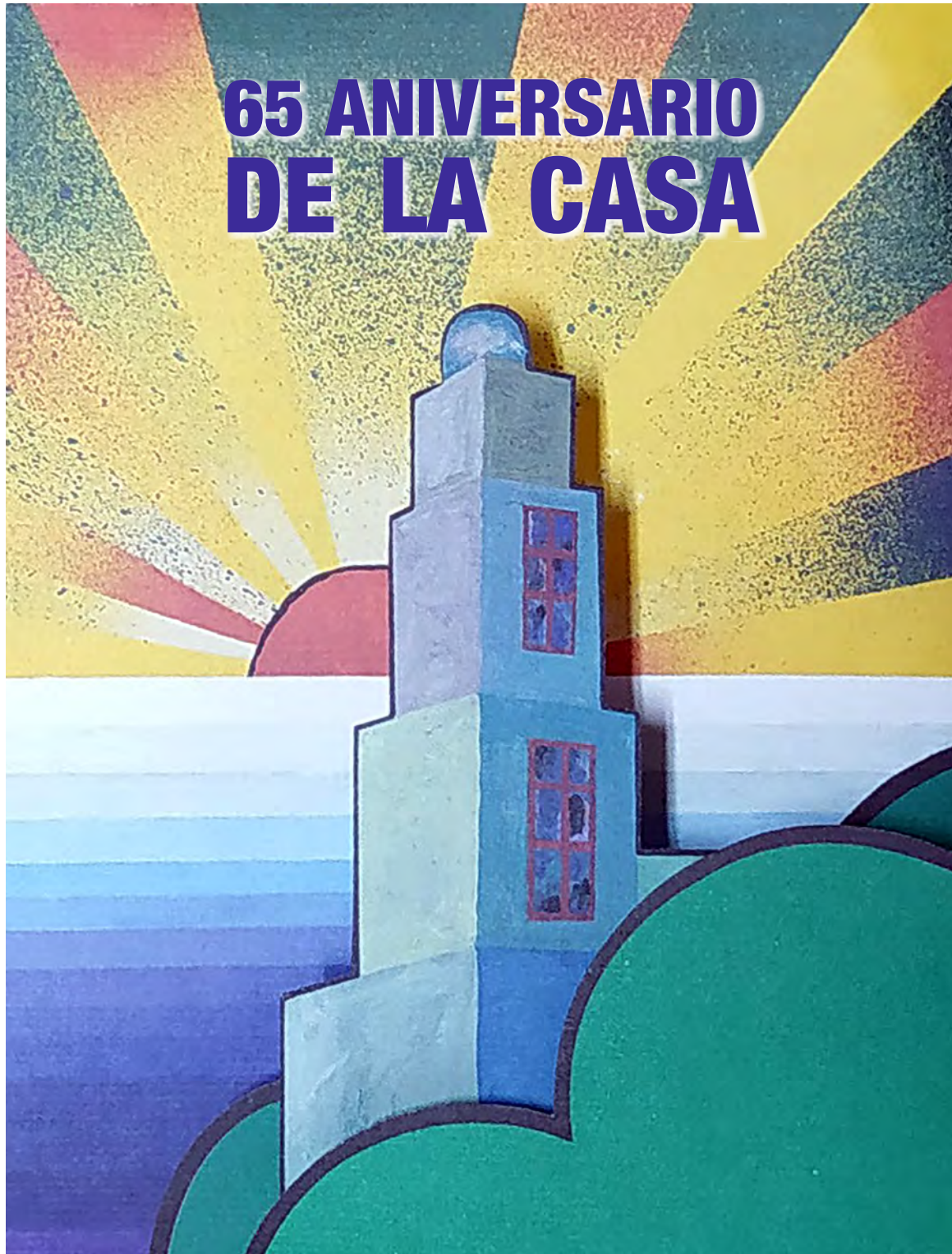
enero/junio 2024

## **65 ANIVERSARIO DE LA CASA**

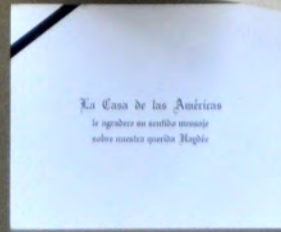
Centenario  
de *La vorágine*

Textos de  
JORGE BOCCANERA  
FABRIZIO MEJÍA MADRID  
BASILIA PAPASTAMATÍU  
y JOSÉ LUIS VEGA

Sobre  
CÉSAR VALLEJO  
RODOLFO WALSH  
AUGUSTO ROA BASTOS  
JORGE IBARGÜENGOITIA  
y LUCRECIA MARTEL







# casadelasaméricas

## #314-315

enero-junio/2024 • Año LXIII • Órgano de la Casa de las Américas

Fundada en 1960 por Haydee Santamaría y dirigida a partir de 1965, durante más de doscientos cincuenta números, por Roberto Fernández Retamar

Director:  
**Jorge Fornet**

Subdirector:  
**Aurelio Alonso**

Consejo de Redacción:  
**Luisa Campuzano**  
**Jaime Gómez Triana**  
**Nancy Morejón**  
**Zuleica Romay**  
**Caridad Tamayo Fernández**  
**Roberto Zurbano**

Editora:  
**Sheyla Valladares Quevedo**

Diseño y emplane:  
**Ricardo Rafael Villares**

Realización computarizada:  
**Roxana Monduy**

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

Correo electrónico:  
revista@casa.cult.cu

Sitio web:  
www.revistacasa.casadelasamericas.org

Suscripción:  
suscripciones@casa.cult.cu

### EN EL 65 ANIVERSARIO DE LA CASA DE LAS AMÉRICAS

- 3 MIGUEL DÍAZ-CANEL BERMÚDEZ • Casa de las Américas como la Revolución: nada más político y a la vez cultural
- 9 JORGE FORNET • La Casa, una antena al mundo

### HECHOS / IDEAS

- 19 JORGE NÚÑEZ y MARTÍN RIBADERO • La Revolución Cubana en Buenos Aires: la primera visita de Fidel Castro a la Argentina (1959)
- 32 MARÍA CRISTINA SECCI • Ibargüengoitia y Cuba. Un simpático iconoclasta y un escritor honesto
- 44 GINO TRAMONTANA • Entre Joyce y Céline: aspectos psicosociales en los personajes del ciclo de Centro Habana de Pedro Juan Gutiérrez

### LETRAS

- 56 JORGE BOCCANERA • Báscula; Remolinos; Despeñadero
- 59 ROSA CHÁVEZ • Encuentro en tus ojos la gota de un río lejano
- 62 GUILLERMO PANIAGA • Buenos Aires, fin de otoño
- 69 JOSÉ LUIS VEGA • ...Y en todas partes, el mar
- 74 BASILIA PAPASTAMATÍU • ¿Entonces?
- 80 NADIA LÓPEZ GARCÍA • Cuerpo origen; Cuerpos vacíos; Cuerpo rabioso; Cuerpo espina
- 82 FABRIZIO MEJÍA MADRID • La anulación

### EN EL CENTENARIO DE LA VORÁGINE

- 93 *Al cumplirse un siglo de una de las novelas más publicadas...*
- 94 Un desconocido poema de Rivera. Maternidad
- 96 NORMA DONATO • *La vorágine*, de José Eustasio Rivera: cien años después
- 102 CARLOS SATIZÁBAL • De la selva oscura a la selva del cuidado de la vida

### NOTAS

- 122 ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ • Cintio Vitier y Fina García Marruz leen a César Vallejo
- 128 HERNÁN RONSINO • Rodolfo Walsh: ficción y política



Cuatro números por año.

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

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

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

© Casa de las Américas, 2024

ISSN 008-7157

- 132 RICARDO RIVERÓN ROJAS • Roa Bastos, poeta, entre nosotros  
136 INGRID BRIO SO RIEUMONT • El mundo ilegible de Lucrecia Martel: el oído y el tacto en *La ciénaga* y *La niña santa*

## ARTES PLÁSTICAS

- 149 NAHEL A HECHAVARRÍA POUYMIRO • Contra la corriente: apuntes sobre la experiencia de artistas latinas en los años setenta y ochenta en los Estados Unidos

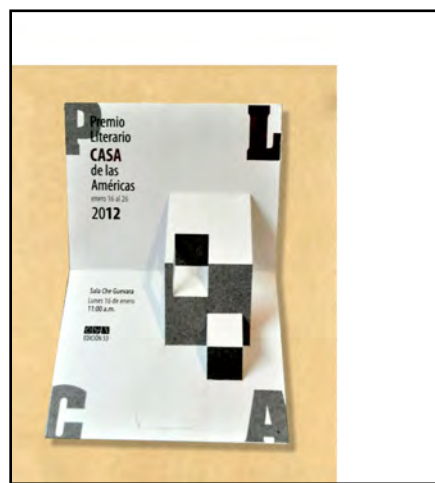
## LIBROS

- 156 CARIDAD TAMAYO FERNÁNDEZ • Todo Retamar: «necesidad del alma»  
159 FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA • Para llegar a Marechal y a Lezama  
165 LILIANA BELLONE • Acerca de *Isla Decepción* de Santiago Hernández Aparicio  
167 TERESITA PADRÓN DE LA PAZ • El devenir lemebeliano desde una nueva perspectiva

## 171 AL PIE DE LA LETRA

## 180 RECIENTES Y PRÓXIMAS DE LA CASA

## 191 COLABORADORES / TEMAS



Esta entrega ha sido ilustrada con impresos e imágenes digitales de la muestra *Los papeles de la Casa*, selección de parte del quehacer de la Casa de las Américas.



MIGUEL DÍAZ-CANEL BERMÚDEZ

# Casa de las Américas como la Revolución: nada más político y a la vez cultural\*

Saludos a las compañeras y compañeros que habitan la Casa de las Américas; admirados y queridos condecorados hoy; distinguidos invitados; amigas y amigos:

Saludo y felicito, en primer lugar, a los condecorados esta mañana, y agradezco especialmente a Jorge Fonet su emocionada evaluación del significado de la obra de 65 años que celebramos hoy, magnífico, justo y bello ensayo sobre la Casa de las Américas.

Mientras Jorge hablaba me han asaltado imágenes de un tiempo entrañable, cuando siendo adolescente aún y de visita en La Habana, de vacaciones –venía a casa de mis tíos–, pasaba siempre por aquí con la ilusión de ver salir a Haydee Santamaría junto a cualquiera de los grandes nombres latinoamericanos de la literatura, las artes plásticas o la música, que yo llegué a pensar que vivían aquí de tanto verlos en los noticieros ICAIC de Santiago Álvarez.

\* Palabras pronunciadas en el acto por el 65 aniversario de la Casa de las Américas. Sala Che Guevara, 27 de abril de 2024.

En mi opinión, uno de los mayores méritos y aportes de la Casa es haber atesorado obras y memorias de extraordinario valor para nuestras culturas, incluyendo los detalles del singular origen de este hogar del alma americana, tal como lo contó Haydee a un grupo de trabajadores cubanos en junio de 1974. Decía Haydee en sus reveladoras palabras:

Yo no entendía bien por qué tenía que ir allí. Yo no estaba entre las personalidades llamadas del arte y la literatura, ni siquiera tenía cultura [...].

[...] Era un pedazo de casa que parecía una iglesia, y la gente que estaba allí entonces. Ahí estuve dos o tres meses y le cambiamos el nombre. ¡¿Qué cosa era aquello de Sociedad Colombista Panamericana?!, pues vamos a cambiarle el nombre. Entonces me proponen varios nombres y entre los propuestos había nombres muy pomposos, y me quedé con el de Casa de las Américas.

[...] Quienes estábamos cerca de los compañeros que en este país saben lo que puede suceder, sobre todo Fidel, estábamos al tanto de que se avecinaban rupturas de relaciones con la América Latina, de que tendríamos grandes conflictos, todo eso ya sabíamos que vendría. Entonces yo empiezo a pensar que cuando nos aislen de nuestro Continente, era importante no aislarse de la cultura latinoamericana.

[...] Para mí, en el orden personal, era angustioso pensar que nos separaran de la cultura de nuestro Continente. Pensaba, y sigo pensando, que la cultura de nuestro Continente es en lo fundamental la misma. Y entonces decido quedarme en la Casa de

las Américas. No podía aceptar que por el aislamiento que íbamos a padecer, un día nuestro pueblo no supiera cuáles eran nuestros antepasados indígenas, quiénes eran los escritores y los artistas de nuestro Continente que habían sabido expresarlo en formas literarias y artísticas. Me preocupaba que un día, en este país, nuestros trabajadores, por haber quedado aislados de nuestro Continente, no supieran quién había sido Ricardo Palma, del Perú, o el Martín Fierro argentino. Pues, aunque las culturas puedan llamarse internacionalistas, no cabe la menor duda de que hay raíces, y por aislamiento pudiéramos no conocer las raíces de nuestra maravillosa cultura, tan profundas y tan hermosas. [...] No podemos aislarnos de nuestra cultura, porque nos aislamos de nuestra política, nos aislamos de Bolívar, nos aislamos de San Martín, nos aislamos de Martí. Y si nos aislamos de ellos, nos aislamos de nuestra cultura, porque ellos son parte esencial de nuestra cultura también.

He comenzado con esta larga cita, porque la historia que sigue a esos inicios es tan tremenda, que quienes tenemos más años, más relación y por tanto más responsabilidad en defender e impulsar sin reposo la obra de la Casa, olvidamos e incluso desconocemos muchos de aquellos detalles conmovedores y esenciales de su nacimiento, hasta que una conmemoración como esta, de aniversario, nos da un buen pretexto para traer a Haydee de vuelta a la Casa, como ha hecho antes Fornet.

¿Cómo fue que una mujer, que se definió duramente a sí misma como alguien sin cultura, llegó a ser respetada, querida y honrada, aun después



de la muerte, por algunos de los más prominentes y deslumbrantes autores de nuestra lengua, tal como atestigua esa magnífica colección de cartas recogidas en el libro *Destino: Haydee Santamaría?*

Hay que preguntarse si acaso la sensibilidad, el humanismo, la pasión y el compromiso revolucionario no son raíces suficientes para alimentar y hacer nacer y florecer la cultura.

Creo que la respuesta está en esa frase suya: «No podemos aislarnos de nuestra cultura, porque nos aislamos de nuestra política». Y está en que ese criterio lo expresara una de las heroínas de la Revolución Cubana no ante un auditorio de artistas e intelectuales nucleados en torno a la Casa, sino precisamente ante un grupo de trabajadores, en la Central de Trabajadores de Cuba (CTC), un suceso natural solo en el contexto de una Revolución auténtica, tal y como ocurrió y lo recordaba Jorge, cuando en estos espacios fueron acogidos, como parte de la familia, los campesinos que vinieron al primer 26 de Julio en La Habana.

O cuando el 11 de septiembre de ese año fundacional vino a la Casa un joven jefe guerrillero de solo veintiocho años, vestido con su uniforme de campaña, el comandante Raúl Castro Ruz, para intervenir en un ciclo de conferencias organizado por la Biblioteca José Antonio Echeverría. Llegó Raúl a esta misma sala, que después se llamaría Che Guevara, y desde aquí lanzó su trascendente «Mensaje de la Revolución Cubana», afirmando:

Somos un país pequeño con una gran responsabilidad. Estamos explorando los caminos de la historia de la nueva independencia latinoamericana. Nuestra Revolución, como

un faro de esperanza, proyecta su luz sobre nuestros países hermanos. La Revolución Cubana –la Revolución de nuestro pequeño país–, ha sacudido a doscientos millones de latinoamericanos, les ha dado una nueva conciencia de sus fuerzas y de su destino, ha elevado el sentimiento de solidaridad y de cooperación latinoamericana en pro de los altos ideales de liberación, de progreso y de libertad, ha puesto en movimiento nuevas fuerzas, ha mostrado nuevas experiencias y descubierto nuevas posibilidades.

América Latina encontrará los medios de juntarse y cooperar para acelerar su desarrollo y garantizar su libertad.

Cuba está en la vanguardia de ese empeño. No dejaremos que la luz de la Revolución Cubana se apague para los pueblos hermanos de Nuestra América.

Párrafos antes, en ese largo y profundo «Mensaje de la Revolución», que Raúl dio a conocer en la Casa, se resalta la raíz martiana del trascendental proceso abierto por el triunfo revolucionario en su proyección latinoamericanista:

Cuando Martí hablaba de Nuestra América, cuando no limitaba su patria a nuestras queridas islas, sino que se consideraba como hijo y servidor de toda Nuestra América, tenía presente, seguramente, esta similitud de los males que nos azotan, de los enemigos que nos atacan, de los peligros que nos amenazan.

Nuestro es Martí, como nuestros son el cura Hidalgo, y el indio Juárez, Bolívar y San Martín, Artigas y O'Higgins, Betances y Eloy Alfaro.

Sufrimos por nuestros males y por los males de todos los pueblos hermanos de América Latina.

La obra de la Casa, desde su nacimiento, ha sido promover las artes y la literatura de nuestra región, trabajar para la integración latinoamericana y caribeña en el campo de la cultura y combatir las visiones coloniales que se imponen sobre los pueblos y subsisten y se renuevan desde hace más de cinco siglos. Nada más político y a la vez cultural. Eso es la Casa de las Américas. Y eso es la Revolución Cubana.

La labor orientada hacia la emancipación cultural y hacia la unidad que soñaron Bolívar y Martí fue decisiva, en particular, cuando los gobiernos de América Latina, con excepción de México, rompieron –bajo la presión del imperialismo– con la Cuba revolucionaria.

Mucho después, en 2019, en cálido mensaje de felicitación a Roberto Fernández Retamar y a su equipo, el general de ejército Raúl Castro Ruz destacaba, nuevamente, el valioso aporte de la institución a la creación de «lazos y vías de intercambio cultural entre los pueblos de América Latina y el Caribe» y al fomento de «una visión martiana y anticolonial entre los creadores de nuestra región».

Fue precisamente el querido e inolvidable Roberto Fernández Retamar, quien en sus palabras por los treinta años de la institución se refirió al «espíritu de servicio con que Haydee marcó a la Casa», considerando determinante el hechizo personal de la heroína y «su manera inolvidable de vincular la política radical y la sensibilidad humanista», así como «su convicción de que tan trabajadores de la Casa son los que laboran en sus locales como los que lo hacen en otros lugares

y países, su necesidad orgánica de justicia y de belleza».

Entre esos «trabajadores de la Casa» que sostuvieron muchos de sus proyectos desde otros países del Continente, hay creadores que fueron asesinados de manera brutal por las dictaduras fascistas patrocinadas por el imperialismo para acallarlos y destruir la fuerza moral de sus ideas, como Rodolfo Walsh, Paco Urondo, Haroldo Conti o Víctor Jara.

Varios intelectuales perseguidos en sus países fueron acogidos en esta Casa, donde iniciaron líneas de trabajo que aún perduran, como Manuel Galich y el también vilmente asesinado Roque Dalton. Una figura entrañable de la Casa, exiliada en Cuba tras el golpe fascista, fue Miria Contreras (Payita), cercana colaboradora del presidente Salvador Allende.

Correspondió igualmente a la Casa de las Américas proteger las conmovedoras arpilleras de una creadora como Violeta Parra, tan amada por los sectores populares como odiada por la ultraderecha.

El Fondo Editorial de la Casa publicó a autores esenciales del pensamiento anticolonial, como Paulo Freire, Darcy Ribeiro, Pablo González Casanova, Adolfo Sánchez Vázquez, George Lamming o el propio Roberto, autor de ensayos ineludibles, como «Caliban». Tampoco es casual que la Casa haya inaugurado su colección Pensamiento de Nuestra América con dos importantes tomos de textos del Comandante Ernesto Che Guevara.

La Casa de las Américas nos acercó a Rubén Darío, Machado de Assis, César Vallejo, Pablo Neruda, Alí Primera, Eduardo Galeano, Santiago García, León Ferrari, Osvaldo Dragún, Ernesto Cardenal, Roberto Matta, Augusto Roa



Bastos y a otros escritores y artistas de Nuestra América.

Si el uruguayo Mario Benedetti creó el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa y el guatemalteco Manuel Galich la revista *Conjunto*, de teatro latinoamericano, hay que recordar la labor fundadora de intelectuales y artistas cubanos, como Mariano Rodríguez, que fue presidente de la Casa; Alejo Carpentier, que escribió las bases del Premio Literario; José Lezama Lima, Pablo Armando Fernández, Harold Gramatges, Argeliers León, Umberto Peña, Eduardo Heras León y muchos otros.

La Nueva Trova tuvo en la Casa de las Américas su primer hogar, con el apoyo personal de Haydee. Aquí, en esta sala, tocaron juntos por primera vez Silvio, Pablo y Noel Nicola, a quienes se sumaron Vicente, Eduardo Ramos y Martín Rojas. Aquella expresión originalísima de nuestra cultura se conectó con otros muchos cantautores convocados por la Casa, a instancias de la cineasta estadounidense y cubana Estela Bravo, para participar en aquellos Encuentros de la Canción Protesta.

Inolvidable entre las acciones trascendentes de la Casa, fue el Primer Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América de 1981. En la Declaración Final del evento los participantes se comprometieron a enfrentar la maquinaria imperial de mentiras y manipulaciones defendiendo «la verdad, la justicia y la belleza, y no de un modo abstracto, sino con la decisión y la lucidez con que lo exige y lo merece la personalidad original de nuestras naciones».

Parecen palabras escritas para hoy, cuando los fantasmas del fascismo corriente emergen como peligrosas caricaturas de un pasado demasiado doloroso y cercano todavía para desestimar su

vileza y su vocación de sometimiento a los mandatos imperiales.

Hoy he citado autores esenciales cuyas vidas y obras merecen un mayor espacio en la difusión del pensamiento anticolonial. Mucho debo en el reconocimiento de esas obras a los importantes apoyos de la Casa y de su actual presidente, nuestro querido Abel Prieto, y parte de su equipo, en la permanente y aguda crítica a la profunda crisis cultural que vive el mundo, conducido por el capitalismo salvaje a la temible barbarie anunciada por Rosa Luxemburgo.

No es posible olvidar que mientras aquí celebramos aquel gran hecho cultural que fue el nacimiento de nuestra Casa de las Américas, Israel ultraja la memoria de su propio pueblo, masacrando a los palestinos que sobreviven entre los escombros de Gaza. Y los Estados Unidos, tras sucesivos vetos, se abstiene de votar un alto al fuego en el ya inútil Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, pero aprueba sumas multimillonarias para alimentar guerras, mientras reprime brutalmente a los estudiantes que protestan por el cinismo de sus gobernantes y acusa a otros de su ya inocultable irrespeto a los derechos humanos.

No hay mejor homenaje a todos los intelectuales y artistas que entregaron sus vidas junto con sus obras a la lucha antifascista y antimperialista promovida por la Casa, que hacer causa común con los que hoy batallan por los mismos ideales de justicia social, paz y auténtica libertad.

No quiero terminar sin dedicar un saludo agradecido al Jurado del Premio Casa, que este año celebra los 65 junto a nosotros. Sentimos profundo orgullo por hospedar a quienes trabajan intensamente para que siga siendo este Premio «anticolonial, martiano, calibánico, expresión

de apego innegociable a la cultura», como hace unos años lo definió brillantemente Abel Prieto.

Abrazo también a los compañeros de distintas generaciones que han sido condecorados hoy y que ya forman parte de la rica historia de esta institución, que ha nutrido la cultura cubana, latinoamericana y caribeña.

Los felicito y los abrazo en este día de tanta significación. Abrazo a todos y cada uno de los

trabajadores de la Casa y les pido que mantengan la mística que heredaron de Haydee, de Roberto y de los fundadores, que es la mística propia de la Revolución Cubana.

¡Sigán enfrentando la mentira y las manipulaciones del imperio y sus mercenarios, y del nuevo fascismo, con la verdad, la justicia y la belleza!

Muchas gracias. **C**





# La Casa, una antena al mundo\*

Se cumplen mañana 65 años de la fundación de la Casa de las Américas, cifra inimaginable para quienes llegaron aquí en 1959 y a la que hoy aludimos como si se tratara de lo más normal del mundo. Y aunque también nos parezca natural, no deja de resultar sorprendente que entre las primeras medidas tomadas por el Gobierno revolucionario, o mejor dicho, que entre las primeras medidas *revolucionarias* tomadas por el nuevo Gobierno, estuviera la creación de la Casa, precedida por la del Icaic y la Imprenta Nacional. Todavía la Revolución no era plenamente la Revolución, todavía Urrutia era presidente de la República y no se había promulgado la Primera Ley de Reforma Agraria, y ya la cultura comenzaba a levantarse sobre nuevas bases. En lo que se refiere a la Casa, además, hay una particularidad adicional. La fundación del Icaic y de la Imprenta Nacional eran, por decirlo así, previsibles; de hecho, suponía la consumación de viejos anhelos, y ambos nacían como instrumentos para fomentar producciones concretas, ya fuera de películas o de libros destinados al nuevo público que apenas comenzaba a gestarse. La creación de la Casa, más abstracta en sus objetivos, implicaba un acto de imaginación mayor, pues remitía a nociones como integración, independencia,

\*Palabras pronunciadas con motivo del 65 aniversario de la Casa de las Américas. Sala Che Guevara, 27 de abril de 2024.

intercambio, comunidad, etcétera. Pronto se demostraría que tales abstracciones arrojarían resultados tangibles.

A la entrada de este edificio, al pie de la majestuosa escalera que nos conduce hasta aquí, se lee: «Esta es la Casa de Haydee Santamaría». No estaba escrito en ninguna parte que el destino de aquella mujer excepcional, de escasos estudios formales y vinculada desde la primera hora a la lucha revolucionaria (hermanada con Fidel antes, incluso, de que fuera Fidel), pudiera estar asociado a cualquier idea de lo que sería este lugar. Eso que, en gran medida gracias a ella, estaba a punto de ocurrir en este sitio de misión incierta, nadie podía haberlo imaginado. Sin embargo, muy pronto se fue dibujando el perfil de la institución, al que la historia —o, más precisamente, la casi inmediata hostilidad de los gobiernos de la región— obligó a pasar a la ofensiva.

Lo cierto es que aunque el protagonismo de Haydee no ha sido disputado por nadie y que ella sigue ocupando el lugar preminente que le corresponde, es justo reconocer que esta es también la Casa de Mariano, de Roberto, así como de los centenares y centenares de trabajadores que —en un arco que va de figuras como Ezequiel Martínez Estrada y Manuel Galich a los compañeros y compañeras de más modesta responsabilidad— han contribuido a hacer de ella lo que es.

Esta es además, como le gustaba repetir a la propia Haydee, la Casa de todos los intelectuales y amigos que, desde cualquier punto del planeta, han tomado parte de un modo u otro en este empeño, así como la de quienes durante décadas han recibido los mensajes de la institución o se mantienen al tanto de su quehacer. Muchísimo antes de que el universo digital nos permitiera multiplicar el número de destinatarios, ya las

publicaciones y la voz de Cuba llegaban, gracias al trabajo de divulgación de la Casa, a miles de personas en noventa países de los cinco continentes, las cuales no conocían de nuestra Isla más que una dirección postal: Tercera y G, El Vedado.

Y desde luego, es también la Casa de quienes asisten a las actividades que aquí se realizan, así como de los estudiantes que han crecido entre las revistas y libros de nuestra biblioteca. (Por cierto, ahora mismo se exhibe en la Galería Latinoamericana, como parte de una peculiar exposición,<sup>1</sup> el carnet de usuario de Roque Dalton.) No deja de ser, incluso, la Casa de los turistas que cada día se toman fotos a la entrada, ante el nombre fundido en letras de bronce, simplemente para dar fe de que pasaron por este lugar legendario.

Haber consolidado un proyecto y un equipo capaz de llevarlo adelante, mucho más allá de su propia desaparición física, es uno de los tantos méritos de Haydee. Las vidas de quienes hoy hemos sido galardonados están atravesadas en mayor o menor medida por su presencia y su pasión. Entre nosotros hay quienes tuvieron el privilegio de trabajar durante años a su lado; otros pudieron conocerla y llevar adelante encargos que la involucraban. Sin embargo, la mayoría de los presentes, incluso entre los condecorados, nunca la vieron en persona. No importa: a unos y otras los une la fidelidad a eso que Mariano solía llamar el espíritu de la Casa, esa vocación propia de quienes trabajan aquí, debida no a un feliz azar, sino a un compromiso heredado de generación en generación.

<sup>1</sup> Se refiere a la muestra *Los papeles de la Casa* (con la que ilustramos esta entrega), una selección de impresos e imágenes digitales que dan cuenta del quehacer de la Casa de las Américas desde su creación hasta nuestros días, inaugurada el 18 de marzo de 2024. (*N. de la E.*)



Me permito la libertad y la osadía de hablar como parte de quienes reciben hoy las medallas Haydee Santamaría y Alejo Carpentier, y la Distinción por la Cultura Nacional, simplemente para expresar el agradecimiento de todas y todos, porque sé que estar hoy ante este Árbol de la vida que nos acompaña y simboliza desde hace medio siglo, es un orgullo compartido. Cuando la medalla que lleva el nombre de nuestra fundadora fue entregada por primera vez en 1989 (mañana se cumplirán exactamente treinta y cinco años), Mario Benedetti tuvo a su cargo las palabras de agradecimiento en representación de aquel grupo extraordinario. Años después evocaría a Haydee, al decir que ella «enriqueció mi vida cuando trabajábamos juntos», y que «[e]n las conversaciones con que matizábamos el trabajo [...] habrían de madurar (al amparo de Martí, a quien ambos admirábamos) mis opiniones sobre el papel del escritor y el artista latinoamericanos ante su pueblo y ante sí mismos. Ella lo tenía bien claro, e irradiaba esa claridad». Al influjo de esa misma claridad hemos crecido.

Aunque la Casa nació oficialmente el 28 de abril, su primera actividad pública —como es sabido— tuvo lugar poco más de dos meses después, el 4 de julio, con un concierto de dos músicos estadounidenses. Ese gesto parecería coherente con el espíritu panamericanista de las instituciones que habían coexistido hasta poco antes en este edificio y con el propio nombre de la recién nacida. Pero para entender el proceso que estaba teniendo lugar tanto en el país como dentro de estas paredes, ese hecho debe ser contrastado con lo ocurrido apenas veinte días después, cuando la Casa fue inundada por un nuevo y protagónico sujeto.

Un mes antes de que ello ocurriera, desde Caracas, Alejo Carpentier había publicado en su sección Letra y solfa, de *El Nacional*, un artículo en el que adelantaba: «pronto, 50 000 guajiros a caballo, con sus sombreros de guano, sus guayaberas, zapatos de vaqueta, mochilas y machetes, desfilarán —¡oh, manes del Cucalambé!— por las calles de esta jubilosa Habana de 1959, ciudad que no asistió a parecido espectáculo desde la entrada del chino Máximo Gómez, en los albores de la República». Centenares de aquellos guajiros descritos por Carpentier pasaron por aquí. Una fotografía mucho menos célebre que *El Quijote de la farola*, de Korda, pero no menos evocadora, los muestra comiendo en esta misma sala; en otra, mezclada con ellos, aparece Haydee. No se entiende la tarea que la Casa estaba comenzando a asumir, si se pasa por alto que parte de su sentido fue integrarse de manera orgánica a la convulsión revolucionaria, y expandir el alcance de sus destinatarios.

Coincidiendo, por cierto, con la llegada de los guajiros a La Habana anunciada en sus palabras, Carpentier regresó definitivamente a Cuba justo a tiempo para ser testigo de la primera celebración popular del 26 de Julio. De inmediato se involucró en la vida cultural del país y entre las primeras tareas que asumió estuvo su decisivo aporte en la concepción y organización de nuestro Premio Literario. Y fue tal la eficacia del concurso, que apenas un año después de iniciado, en el discurso que pronunciara en la Conferencia de Punta del Este en 1961, el Che lo mencionaría como prueba y ejemplo del modo en que Cuba propiciaba la «exaltación del patrimonio cultural de nuestra América Latina». Desde entonces y hasta su muerte, Carpentier permanecería vinculado a la Casa. De manera que, para algunos

de nosotros, recibir aquí la medalla que lleva su nombre entraña un inmenso honor.

Si bien la Casa de las Américas adquirió muy pronto vida y personalidad propias, ella expresó, en el plano de la cultura, preocupaciones y miradas afines al proyecto político de la Revolución Cubana. Roberto Fernández Retamar resumió en cierta ocasión su logro mayor:

Si alguna cualidad positiva tiene la Casa que Haydee hizo, la Casa de las Américas, es la de ofrecerse como sitio de encuentro de dos líneas poderosas que atraviesan la gran nación aún despedazada que somos: la línea que reclama nuestra plena independencia y nuestra integración (es la línea de Bolívar, Sandino, Fidel o el Che), y la que, con pareja energía, anda en busca de nuestra expresión, para usar términos clásicos de Pedro Henríquez Ureña: una expresión que ya empezó a ser nuestra en viejas piezas y músicas, en el Inca Garcilaso, en Sor Juana, en el Aleijadinho. Allí donde ambas líneas se fusionan, arden obras mayores, a la cabeza de las cuales se encuentra la de José Martí.<sup>2</sup>

Años antes, un crítico como Emir Rodríguez Monegal –a quien no es fácil acusar de simpatizante de la Revolución ni de la Casa–, reconocía el papel de ambas en el desarrollo del llamado boom de la narrativa latinoamericana: «A veces se olvida [...] que el triunfo de la Revolución Cubana es uno de los factores determinantes del boom», expresaba, para añadir luego que

2 De las palabras pronunciadas con motivo del treinta aniversario de la Casa de las Américas, publicadas en nuestro número 175, de 1989 (*N. de la E.*)

las circunstancias políticas proyectaron al centro del ruedo internacional a la Isla y, con ella, a todo el Continente. Además de afirmar que el gobierno cubano «asume una posición cultural decisiva y que tendrá incalculables beneficios para toda América Latina», Monegal reconocía que la Casa de las Américas, «por algunos años se convertirá en el centro revolucionario de la cultura latinoamericana», gracias a su revista, su Premio y sus libros.

Abro un pequeño paréntesis para recordar que desde sus inicios la Casa desbordó su misión cultural y nuestra área geográfica para volcarse, además, en compromisos políticos como el apoyo a Vietnam y a la descolonización de África en los años sesenta y setenta, o a Palestina ahora mismo. También ha sido notable su respaldo a causas humanitarias. Tenemos un temprano y curioso testimonio de esta solidaridad (cierto que un testimonio algo irritado), gracias a una carta del crítico Manuel Pedro González dirigida a Portuondo, entonces embajador en México. Escrita desde el Hotel Presidente, según presumo, está fechada el 26 de mayo de 1960, cuatro días después de que un devastador terremoto asolará Chile. Aunque la carta se extiende por varios párrafos, comienza así: «Querido José Antonio: // Dudo que pueda terminar estas líneas. A dos cuerdas, en la Casa de las Américas, frente a mi ventana, han instalado un alto –altísimo– parlante demandando ayuda para las víctimas de Chile y es difícil concentrarse. Trataré de hacerlo». Si bien no solemos asociar a la Casa con el bullicio urbano, del que más bien es víctima, la anécdota da fe de cierta temprana ruptura del orden cuando la ocasión lo ameritaba.

Pero volviendo a nuestro tema esencial, para que esta institución llegara a ser lo que es, contó desde sus inicios con la participación entusiasta y

la colaboración generosa de escritores, artistas y, más adelante, de instituciones de esta y de otras regiones. Unos y otras contribuyeron de manera decisiva al alto grado de excelencia y la repercusión internacional de este dinámico centro, tanto como a cimentar un patrimonio artístico, documental, sonoro, bibliográfico y editorial de enorme valor. A tal punto la Casa ha desarrollado una intensa labor en el campo de la literatura, la música, el teatro y las artes plásticas, por la que es reconocida internacionalmente, que a veces se olvida que ha sido también un punto de referencia para el pensamiento latinoamericano y caribeño; e incluso el producido en sitios lejanos y en otras lenguas, como el que durante décadas encontró un centro irradiador, desde la Casa, en la revista *Cristerios*, realizada por Desiderio Navarro. Y ha sido, al mismo tiempo, un puente y lugar de encuentro en el que se han tejido, a lo largo de estas décadas, importantes redes intelectuales y profundos afectos. El propio Benedetti, al volver de Cuba después de su primer viaje a la Isla en 1966, le escribió a Retamar una primera carta en la que confesaba: «ustedes tienen un modo muy particular de invadirle a uno el corazón y hacer que uno sienta, a los pocos días de haber llegado, la confianza y la alegría de una amistad sólidamente cimentada»; y añadía: «desde ahora todo ese mundo es también un poco el mío».

Intentaré evitar, sin embargo, sucumbir a la embriaguez de la nostalgia, dado que es fácil en un caso como este echar mano a una historia y unos colaboradores excepcionales que justificarían por sí mismos la labor de la institución, cuando lo importante es ver un proceso, entender sus claves y evaluar su pertinencia en el mundo de hoy. Aun así, no puedo desentenderme del hecho de que por estas salas y pasillos han andado millares de los

hombres y mujeres más notables de la literatura, las artes y la reflexión en la América Latina y el Caribe, y también de otros continentes, incluidos premios Nobel que todavía no lo eran como Asturias, Neruda, García Márquez, Soyinka, Cela, Dario Fo, Saramago y Vargas Llosa. De la relación con esos miles queda un aluvión de cartas que rebasan su enorme valor como manuscritos para dar fe de una época llena de pasión y de contradicciones. Por eso nos pareció involuntariamente gracioso que el año pasado, con motivo del centenario del escritor italiano Italo Calvino, alguien sugiriera colocar en algún lugar visible de este singular edificio una de esas placas en las que se lee: «Aquí estuvo...» o «Por aquí pasó...», para señalar que la Casa fue uno de esos sitios importantes vinculados con el escritor. Aquella era una petición irrealizable porque antes hubiéramos tenido que tapizar las paredes del edificio, de arriba a abajo, con miles de placas similares.

Junto a ellos, por supuesto, también han recorrido estos espacios Martín Fierro y Blas Cubas, Doña Bárbara y Pedro Páramo, Ti Noel y Caliban, José Cemí y el Macho Camacho, Juanito Laguna y Ramona Montiel, Santa Juana de América y el Pagador de promesas, la Maga y Aureliano Buendía, Amanda y Manuel, Mafalda y Anansi, Beatriz Viterbo y Arturo Belano, así como tantísimos personajes más que nos siguen acompañando.

Otros visitantes han encontrado en la Casa un lugar de referencia a la hora de generar proyectos similares. En 1988 el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro llegó a Cuba como parte del propósito que lo llevó a otros países latinoamericanos: establecer o afianzar contactos y conseguir colecciones de arte popular, libros, discos y películas para el acervo del naciente Memorial de



América Latina, que pronto se fundaría en São Paulo. En esa ocasión, acompañado de Eliseo Diego, visitó la Casa para formalizar la relación entre ella y el Memorial. La carta que le escribió a Retamar a su regreso a Río de Janeiro, no tiene desperdicio. Comienza con una humorada no muy adecuada a la sensibilidad de hoy, que alude a las muchas y eficientes mujeres que trabajaban en la Casa (a las que el pintor chileno Roberto Matta llamaba «las Casadas de las Américas»); no obstante la repetiré, porque está escrita desde el cariño, y porque varias de las aludidas se encuentran entre las galardonadas: «Fueron lindos mis días en Cuba. Les agradezco mucho a ti y a tu extraordinario equipo. ¿No quieres prestarme tus muchachas? Con ellas aquí, el Memorial de América Latina podría incluso funcionar».

El propio Matta había llegado a La Habana un cuarto de siglo antes, en febrero de 1963, invitado por la Casa. En aquel productivo viaje de varias semanas, realizó *Cuba es la capital*, el mural que desde entonces se encuentra a la entrada de este edificio. Al reseñar la visita, Edmundo Desnoes recordaría que cuando Matta llegó apenas habían transcurrido «cinco meses del bloqueo naval con el que Estados Unidos pretendió asfixiarnos», lo que provocó escasez de materiales para los artistas, de modo que el pintor decidió emplear cal y «la propia tierra cubana» extraída del jardín. Contaría entonces Matta que Eusebio, el trabajador de la Casa que le llevaba los cubos llenos de tierra, le dijo que eso nunca se había visto en Cuba: «Sentí que yo [añadiría Matta] estaba abriendo una visión a otro hombre, quitándole prejuicios, mostrándole posibilidades».

Por esas mismas fechas se encontraba entre nosotros, como jurado del Premio Literario,

Julio Cortázar. Aquel viaje, confesaría después, cambió su vida y le permitió cobrar conciencia de su condición latinoamericana. En la única carta escrita desde La Habana esa vez, dirigida a su amigo Eduardo Jonquières y fechada el 22 de enero, le cuenta: «No te escribo largo porque la Casa de las Américas no me deja» por los compromisos y las «montañas de libros y revistas» que le entregaba. Promete hablarle más adelante sobre la Revolución, pero comenta el frenesí de los intelectuales cubanos «trabajando como locos, alfabetizando y dirigiendo teatro y saliendo al campo a conocer los problemas... Huelga decirte que me siento viejo, reseco, francés al lado de ellos». Cortázar, que no tiene un pelo de ingenuo, añade: «no cierro los ojos a las contrapartidas, pero no son nada frente a la hermosura de este *son entero* de verdad». Y da fe, entonces, del difícil momento que le correspondió ver: «Qué tipos, che, qué pueblo increíble. El bloqueo es monstruoso. No hay remedios, ni siquiera unas pastillas para la garganta. Se hacen prodigios para combinar el arroz con los boniatos y los boniatos con el arroz».

Al recordar esos otros momentos escarpados, no puedo pasar por alto que vivimos tiempos particularmente difíciles, en los que no solo nos asedian carencias materiales de todo tipo y que el bloqueo (aquel mismo bloqueo) sigue en pie, sino también la fatiga propia de la batalla que se alarga. Por si fuera poco, el horizonte latinoamericano, para no hablar del mundial, vive días turbulentos. Es grato y es cómodo el trabajo de la Casa con el viento a favor, cuando –por ejemplo– la mayor parte de los gobiernos de la región sintonizan con la aspiración de la unidad, y se facilita el intercambio de ideas. En tiempos de crisis y de gobiernos que explícitamente

intentan dinamitar la noción misma de unidad latinoamericana y caribeña, ese trabajo es más difícil pero también más necesario.

El ya citado Carpentier comentó que todo escritor y todo artista se ha preguntado alguna vez qué sentido tiene su trabajo creativo. En un mundo en el que existe tal cantidad de obras extraordinarias que no alcanza la vida de una persona para abarcarlas, ¿qué razón tiene perseverar en la tarea? Seguramente a buena parte de nosotros –en tanto representantes de una institución– nos ha asaltado una pregunta similar. Pero entonces se hace inevitable pensar que aún somos necesarios porque el arte y la literatura llevan en sí la curiosa paradoja de que nos sus traen del mundo para permitirnos entenderlo y entendernos mejor; porque el pensamiento puede angustiarnos a la vez que nos hace más libres, y porque la Casa debe seguir siendo una alternativa a lo que parece ser el sentido común de nuestro tiempo. Hay, a la vez, llamados de los que no podemos apartarnos, como el hecho –pongamos por caso– de que se cumplirá en diciembre el bicentenario de la batalla de Ayacucho, que selló la independencia hispanoamericana en territorio continental, y nos corresponde conmemorarlo, puesto que se trata de un hito (también cultural) en la larga historia que nos ha traído hasta aquí. Y en medio de la incertidumbre uno recuerda las ocasiones en que, por falta de recursos, en lugar de detener el trabajo, otros han echado mano a la tierra que nos rodea, tanto en el sentido concreto que supieron otorgarle Matta y Eusebio, como en el metafórico que le daban nuestros mambises al decir que también la tierra pelea.

Más de una vez he pensado que el principal defecto de la Casa de las Américas es quizá su mayor virtud: la ambición permanente, su irre-

frenable vocación de ir siempre más allá y desbordar fronteras. No me refiero a esa recurrente inclinación a enlazar opuestos, como transitar sin tropiezos –para atenernos a un ilustrativo ejemplo de 1967– entre dos momentos excepcionales y diversos de la creación poética: de la celebración del Encuentro con Rubén Darío, homenaje a uno de los mayores poetas de la lengua, a la realización del Encuentro de la Canción Protesta, al cual debemos, por un lado, la imagen de la rosa y de la espina diseñada por Rotsgaard (quizás el más reproducido de los carteles culturales cubanos), y, por otro, el nacimiento pocos años más tarde del Movimiento de la Nueva Trova. Pero no me refiero a eso, repito, sino a algo más programático.

Ayer mismo clausuramos un Premio concebido originalmente para escritores hispanoamericanos en los géneros literarios tradicionales. Era fácil acomodarse a ello y sostener el interés de los concursantes sin arriesgar nada. Pero pronto la Casa quiso más: incluir a los autores de Brasil, adoptar el género testimonio (decisión que provocó estas palabras de Rodolfo Walsh: «creo un gran acierto de la Casa de las Américas haber incorporado el género testimonio al concurso anual. Es la primera legitimación de un medio de gran eficacia para la comunicación popular»), convocar la literatura para niños y jóvenes, asimilar a los autores caribeños no solo en las lenguas de las metrópolis sino también en los creoles de la región, aceptar como propios a los latinos residentes en los Estados Unidos, poner el foco en mujeres, negros, pueblos originarios. Y así sucesivamente, en una lógica que se repite en cada área de la Casa, en sus eventos y publicaciones. ¿Qué sentido tiene tanta locura? Pues esa locura forma parte de la capacidad de la Casa para fundar

y reinventarse sin dejar de ser fiel a sí misma, y de su afán de redefinir y extender el concepto mismo de nuestra América, y de quienes hacen su cultura y su historia, más allá de los excluyentes límites que han pretendido imponérsele.

Hace exactamente treinta años, es decir, en 1994, se produjo en la Casa un inusitado recambio generacional. Por acuerdo colectivo, cuatro compañeras y un compañero que ocupaban cargos de dirección tuvieron la visión y la generosidad de dar un paso al lado y emprender nuevas tareas dentro de la Casa; tres de las compañeras, por cierto, están siendo distinguidas esta mañana. En su lugar, cinco jóvenes nacidos, y sobre todo nacidas, en los años sesenta, y que por lo tanto son más jóvenes que la Casa misma, pasaron a ocupar las direcciones de Artes Plásticas, Biblioteca, Administración, Prensa y el Centro de Investigaciones Literarias.

Esa apelación a los jóvenes no era nueva. Protagonista del entusiasmo generado por la Revolución, era lógico que la Casa lograra nuclear a la mayor parte de las figuras que, en los años sesenta, estaban realizando lo mejor de la cultura del momento. Un desafío mayor significaba mantener el contacto y la capacidad de convocatoria entre quienes entonces apenas comenzaban a dar sus primeros pasos en el ámbito cultural. Consecuencia de tal desafío fue la celebración del Encuentro de Jóvenes Artistas Latinoamericanos y del Caribe celebrado en 1983, que convocó a escritores, artistas y científicos sociales, y que, visto en perspectiva, fue el antecedente más obvio del espacio Casa Tomada.

Cinco años después de aquella renovación generacional, al pronunciar las palabras inaugurales del Premio Literario de 1999, Retamar

formulaba preguntas que, naturalmente, iban mucho más allá de preocupaciones sobre el concurso mismo:

¿[Q]ué van a hacer los jóvenes con el Premio Casa de las Américas? ¿Quedará como está? ¿Desaparecerá, entendiéndose que su misión ha sido cumplida? ¿Encontrará maneras creadoras de seguir prestando servicios? [...] Hago estas preguntas en un momento de madurez de nuestro Premio y de nuestra Casa. Y, como he dicho, no anticipo contestaciones. Es más: quiero dejar las preguntas en el aire, con la certidumbre de que serán bien respondidas. Si hemos sabido ser los mismos y otros, si hemos vivido y sobrevivido a través de pruebas a menudo bien complejas, tropezando y volviendo a encontrar el paso, tenemos derecho a la confianza. Tenemos más: el derecho, y probablemente el deber, de volver a empezar.<sup>3</sup>

Ha transcurrido un cuarto de siglo desde entonces. El hecho de que estemos hoy aquí significa que aquellas preguntas fueron bien respondidas y las preocupaciones encontraron adecuado cauce. Pero unas y otras se renuevan permanentemente, de manera que siguen en pie y toca a los jóvenes de hoy no olvidarlas. Como no puede olvidarse que la historia de la Casa puede ser contada como un relato de sucesos felices (más aún porque la ocasión celebratoria lo propicia), pero que también ha sido un campo de batalla erizado de pasiones y tensiones de todo

3 Roberto Fernández Retamar: «El derecho y el deber de volver a empezar», *Casa de las Américas*, núm. 214, enero-marzo, 1999, pp. 143-145.

tipo, donde estallaban polémicas y colisionaban puntos de vista, como inevitable corolario de su permanente toma de posición.

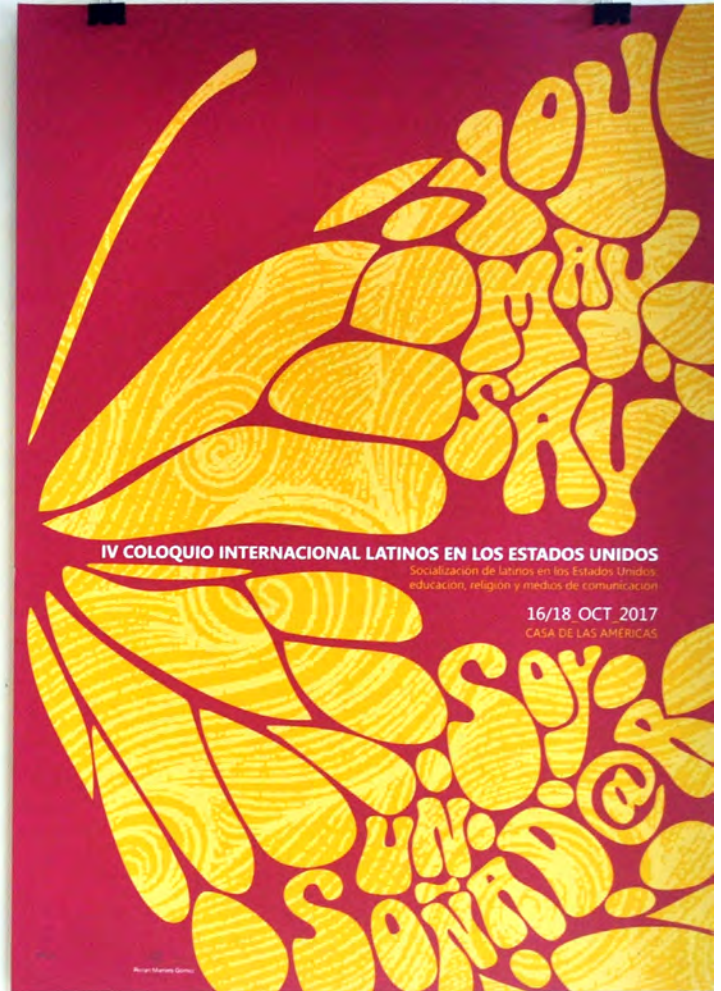
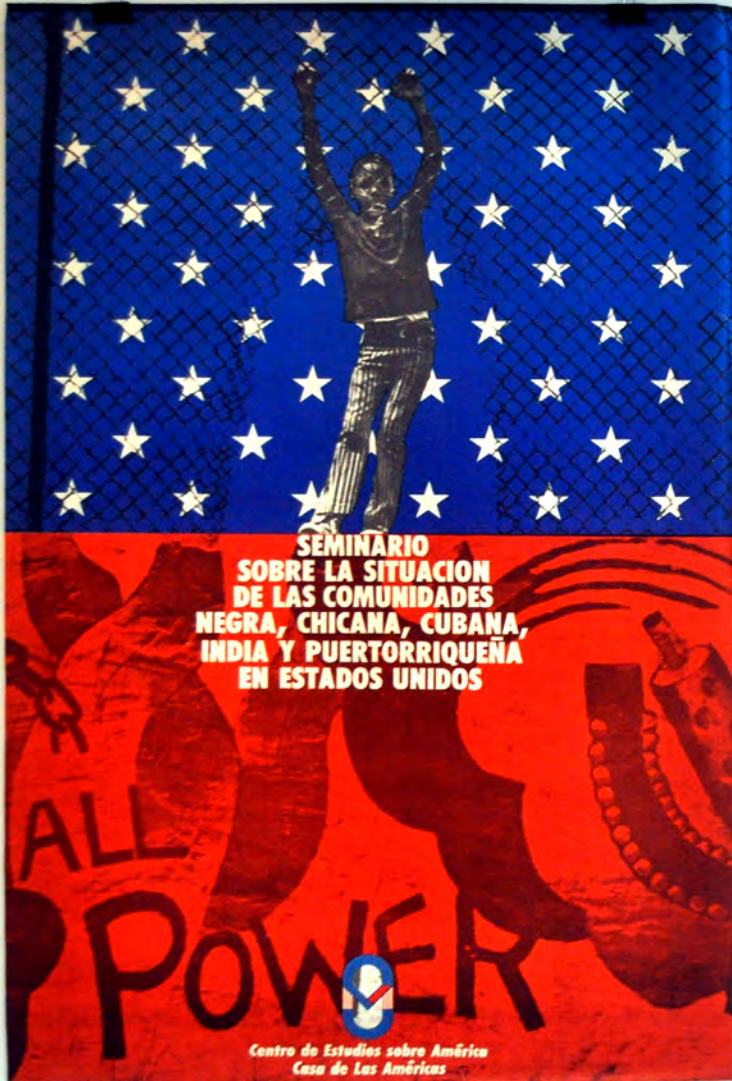
Premios, coloquios, exposiciones, conciertos, lecturas, debates, ediciones y espectáculos teatrales continúan con su perseverancia habitual. Escritores, artistas, pensadores y activistas de todos los sitios siguen viniendo a ella, habitándola y reconociéndola como propia. Son los hechos cotidianos que hacen de la Casa de las Américas lo que es. Mucho menos cotidiano y sí más excepcional es lo que está ocurriendo esta mañana. Deseo reiterar el agradecimiento de quienes hemos sido condecorados hoy. A todas y todos nos une el profundo vínculo con este sitio; el motivo que nos convoca permite reconocernos como miembros de la enorme familia de quienes, a partir de 1959, han sido tocados de un modo u otro por la Casa de las Américas, desde su inolvidable fundadora, hasta los hijos

y nietos de aquellos guajiros que una vez, hace casi 65 años, inundaron esta sala.

Quiero concluir recordando que fue aquí mismo, en este sitio de la ciudad en que se erige el edificio que desde 1959 ocupa nuestra institución, donde se levantó la antena de cincuenta y siete metros de altura que, a principios de 1905 y por primera vez en la historia de la humanidad, permitió realizar una conexión inalámbrica entre dos países, al enlazar a La Habana con Cayo Hueso, como preámbulo de sucesivas conexiones con estaciones de México, Puerto Rico y Panamá. Es difícil no sentirse tentado a leer el azaroso acontecimiento como una señal del destino porque la Casa de las Américas ha sido precisamente eso, una enorme antena para comunicarse con el mundo. Es un fortuito acto de justicia, entonces, que aquí donde nació una nueva forma universal de conectarse, creciera también una institución que hizo de ese propósito parte del sentido de su existencia. **C**









JORGE NÚÑEZ Y MARTÍN RIBADERO

# La Revolución Cubana en Buenos Aires: la primera visita de Fidel Castro a la Argentina (1959)

Pocos meses después del triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959, Fidel Castro inició una serie de viajes por los Estados Unidos y la América Latina. En esa gira, cuyo motivo era acercar al nuevo Gobierno Revolucionario a Estados y organismos internacionales, el primer ministro cubano visitó la Argentina a comienzos de mayo por unos días. El objetivo principal era asistir a la Conferencia del Consejo Económico de los 21 (o Reunión de los 21, como también fue conocida) de la Organización de Estados Americanos (OEA) a celebrarse en Buenos Aires. En dicho evento, Castro sobresalió entre los participantes. Pero, sobre todo, su presencia en la ciudad no pasó inadvertida. Todo lo contrario. Le fue otorgada una gran cobertura por parte de los más importantes medios de prensa, los cuales lo catalogaron como el «héroe» que había derrocado al «tirano» Fulgencio Batista. Además, fue vitoreado por entusiastas multitudes en el aeropuerto y en el hotel donde se alojó, y bien recibido por el entonces presidente Arturo Frondizi y un

sector del arco político nacional. Por último, el Gobierno lo declaró huésped oficial y organizó una serie de actos para homenajearlo.

Desde la insurrección popular en Cuba, la prensa argentina siguió con relativa atención los acontecimientos, sobre todo a partir de un hecho que alcanzó estatura global: el secuestro por parte del Movimiento 26 de Julio del piloto de Fórmula Uno, multicampeón mundial, el argentino Juan Manuel Fangio. De amplia cobertura en los principales diarios argentinos, el caso logró ubicar la lucha desencadenada en Cuba en las tapas de varias publicaciones periódicas desde febrero de 1958. Sumado el impacto que tuvo el reportaje que el periodista estadounidense Herbert Matthews, del *New York Times*, le realizara a Fidel Castro un año antes –y que llevó al periodista del diario *El Mundo*, Jorge Ricardo Masetti, a viajar a la Sierra Maestra para entrevistar también a Fidel–, de allí en adelante, el interés de los medios gráficos y radiales de la Argentina por Cuba fue nítido, y por lo tanto, también en el conjunto de la escena nacional.

El objetivo de este artículo es analizar el primer arribo de Fidel Castro a la Argentina, bajo la idea de considerar tanto sus motivaciones políticas y las repercusiones generadas en la prensa y la opinión pública, como reponer el itinerario seguido por la ciudad, el cual incluyó una visita familiar. Temática ausente en las biografías dedicadas a Fidel Castro como también en torno a las relaciones entre Cuba y Argentina, el trabajo busca reconstruir la visita del líder cubano en nuestro país bajo la hipótesis de observar una agenda que entremezclaba lo estrictamente oficial, vinculado a los debates sobre la situación económica latinoamericana, con lo personal. De esta manera, la visita estuvo dinamizada tanto

por compromisos políticos como afectivos, los cuales introdujeron una alteración al diagrama dispuesto durante su estancia. Frente a una imagen parcializada y negativa de Castro que se diagramó en la Argentina en décadas posteriores, la reconstrucción de su breve paso por la capital de la República permite apreciar no solo la pregnancia que el proceso cubano tenía entre distintos sectores sociales sino también la popularidad que la figura de Fidel Castro alcanzó durante los primeros meses del año 1959.

El trabajo consta de cuatro partes: en la primera, se analiza la llamada «Operación Panamericana» y la cuestión del subdesarrollo en la América Latina, incorporando aspectos señalados por Castro en su alocución durante la Reunión de los 21. En la segunda parte, haremos una reflexión en torno a las visitas ilustres a la Argentina –especialmente a Buenos Aires– en la primera mitad del siglo xx. En el tercer apartado, nos detendremos en el itinerario oficial de Castro: esas agitadas sesenta horas que estuvo en suelo argentino en las que preparó su ponencia ante la OEA –y leyó las de los demás participantes–; recorrió distintos barrios porteños; dictó una conferencia a sala llena en el Alvear Palace Hotel y visitó al presidente Frondizi en la Quinta de Olivos. Finalmente, en la cuarta parte, reconstruimos el costado familiar de la visita de Castro a nuestro país.

## La «Operación Panamericana» y la cuestión del «subdesarrollo» en la América Latina

El sábado 2 de mayo de 1959 a la 1:34 a.m. (1:20 o 1:40 según otras versiones), el avión a turbohélice Bristol Britannia llamado Libertad de la

compañía Cubana de Aviación, aterrizó en el Aeropuerto Internacional de Ezeiza, proveniente de Brasil. La aeronave traía a un «joven, barbudo y atlético», Fidel Castro, primer ministro y líder de la Revolución Cubana, vestido con uniforme de campaña y chaqueta verde.<sup>1</sup>

La llegada de Castro a Buenos Aires tenía estrecha relación con la reunión del Consejo Económico de los 21 organizada por la OEA, en donde se daría inicio a la discusión del proyecto denominado «Operación Panamericana». El lanzamiento de esta propuesta había sido iniciativa del gobierno de Brasil, y en especial de su presidente Juscelino Kubitschek, destinada a los países latinoamericanos y a los Estados Unidos en 1958.<sup>2</sup> En su programa general, la «Operación Panamericana» apuntaba a estrechar lazos a nivel regional y con la potencia del norte bajo la idea de alentar el desarrollo económico al tiempo que garantizar el restablecimiento de las democracias y la contención del comunismo en el marco de la Guerra Fría. Kubitschek, quien entreveía en esta proposición un paso más en el camino de convertir a Brasil en potencia regional, hacía un llamado a las demás naciones del subcontinente con el propósito de firmar acuerdos con los Estados Unidos para incentivar la generación de inversión privada y financiamiento por parte de dicho país, y así incrementar la producción tanto agraria como industrial para terminar con el «subdesarrollo» de la economía

1 «Fidel Castro. Huésped oficial de nuestro país. Cálida y tumultuosa recepción al líder revolucionario cubano. “Estoy muy cansado, luego haré declaraciones”», *Clarín*, 2 de mayo de 1959, p. 8.

2 Previo a su arribo a la Argentina, Castro se había entrevistado con el presidente brasileño y habían recorrido juntos Brasilia. Véase fuente citada en nota 1.



Fidel interviene en la Reunión de los 21



De izquierda a derecha, acompañan a Fidel el embajador argentino en Cuba Julio Aurelio Amodeo, el presidente argentino Arturo Frondizi y su canciller Carlos Florit

latinoamericana. Por ello, a través de instituciones transnacionales de crédito –como el Banco Interamericano para el Desarrollo (BID)– y una política financiera activa por parte del Gobierno federal norteamericano, el plan trazado por Brasil contemplaba un aumento de empréstitos públicos –vitales para la construcción de carreteras,

represas hidroeléctricas y proyectos energéticos– y la formación de mercados regionales para potenciar la producción primaria e industrial y así motorizar un incremento sustantivo de la actividad económica, del empleo y el bienestar social.<sup>3</sup>

La «Operación Panamericana» tenía como objetivo revertir la poca atención que los Estados Unidos venía dispensando a la región desde inicios de la década, más preocupados por la reconstrucción económica europea –vía el Plan Marshall– y estabilizar el este asiático. Que esto haya sido así también dependió en buena medida de la perspectiva que el gobierno estadounidense había asumido respecto a las causas y las medidas que debían considerarse contra el «subdesarrollo», las cuales estaban en las antípodas de lo que este plan proponía en torno al despliegue de la industria pesada, un Estado interventor e inversión en diversas áreas económicas. Para el gigante del norte, por el contrario, una política de liberalización de la economía y menor injerencia estatal eran las recetas que garantizarían el despegue económico y no las políticas proteccionistas y el intervencionismo que, por ejemplo, los Estados de la región habían implementado desde los años treinta en respuesta a la crisis de 1929.<sup>4</sup>

El tópico del «subdesarrollo» como el eje de todos los problemas no solo de orden económico sino también político, se hizo dominante entre las elites políticas y culturales, en especial entre economistas, sociólogos y politólogos en la década del cincuenta. Desde Argentina y Uruguay, hasta

México y Cuba, la preocupación por las vías capitalistas de superación de las desigualdades existentes a través de una mayor profundización de la industrialización y la merma del estado «semicolonial» y primario de sus economías, era un aspecto nodal en los discursos y reuniones de los presidentes a lo largo de los años cincuenta, tal como lo era para quienes integraban la Cepal –constituida en 1948 por parte de las Naciones Unidas– y sobre todo para un actor central de esta usina de pensamiento económico latinoamericano como era el argentino Raúl Prebisch. En la lógica de este concepto, además, se observaba una preocupación por las recurrentes crisis y dictaduras que azotaban a la región desde la década del treinta y que su causa última se explicaba justamente por los problemas económicos que se arrastraban desde hacía décadas. De esta manera, siguiendo con el razonamiento, la inestabilidad de las democracias era un estricto producto del «atraso» y la «miseria» económica en donde estaban sumidas las mayorías de sus sociedades que «bajo esas condiciones sociales y económicas», contradecían «los ideales de justicia y libertad» a los que aspiraban las elites políticas a la salida de la segunda guerra mundial.<sup>5</sup>

Una buena parte de la dirigencia revolucionaria cubana (y casi toda la dirigencia progresista en la América Latina) estaba en sintonía con este pensamiento, visible en varias de sus alocuciones públicas y en ciertas medidas que el Gobierno dictaminó, como fue el caso de la primera Reforma Agraria. En el seno de la nueva clase

3 Kleber A. Galerani: «Política externa do governo Juscelino Kubitschek: a Operação Pan-Americana», *InterAção*, vol. 1, núm. 1, 2010, pp.104-113.

4 Vanni Petinná: *La Guerra Fría en América Latina*, México, El Colegio de México, 2018, p. 71.

5 Palabras de Arturo Frondizi enunciadas en febrero de 1959. Ver Carlos Altamirano: *La invención de Nuestra América. Obsesiones, narrativas y debates sobre la identidad de América Latina*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2021, p. 91.

dirigente, la búsqueda de un mayor intervencionismo del Estado en la economía y la necesidad de mayor producción y diversificación agraria se conjugaban con la finalidad de sentar las bases para una aceleración de la industria, motor económico que garantizaría la soberanía cubana a nivel internacional y mejoraría la situación de todo el pueblo. Conjugando nacionalismo con reformas de origen socialista, Cuba avanzaba durante los primeros meses de la Revolución hacia un proyecto de industrialización, tecnificación agraria y Estado interventor, solventado no solo por el peso que Castro tenía en el gabinete recién constituido, sino también por la participación activa de varios de sus miembros como el ministro de Agricultura Humberto Sorí Marín, el de Comercio, Raúl Cepero Bonilla y el de Hacienda, Rufo López Fresquet, entre otros.<sup>6</sup>

En la reunión celebrada, Castro afirmaba que apoyaría la iniciativa del presidente de Brasil. Desde su mirada, el mayor problema de América, el más grave, era el subdesarrollo: no puede haber libertad sin pan y pan sin libertad y no es posible separar el ideal económico del político.

6 Consultado respecto a las características de la Reforma Agraria señaló que: «como cosa fundamental quiero decir que no mutilaremos la gran propiedad para convertirla en minifundios que son antieconómicos. Más bien, formaremos cooperativas que asistan a los campesinos, que explotarán pequeñas fincas de tres hectáreas cada una, para propiciar una producción conjunta en gran escala, por ser más económica. Con el sistema nos proponemos elevar las condiciones de vida del campesino, para que tenga a su vez una capacidad económica para adquirir los productos de nuestra naciente industria». Cfr. «Castro: nadie puede incluirnos en ningún ismo. Despidióse de Frondizi el primer ministro cubano. Nos dejamos las barbas por la economía», *Clarín*, 3 de mayo de 1959, p. 8.

Fustigó la corrupción de las dictaduras pero también a los gobiernos constitucionales que se apartan de la moral.<sup>7</sup> Agradeció las palabras de bienvenida del presidente de la conferencia y aseguró que era un honor para él estar en el seno de esa sesión «de la que esperamos los cubanos los mejores resultados». Decía Castro:

Nuestra presencia aquí demuestra el interés que tiene Cuba en esta reunión que es interesante por dos razones: primero, la convicción de la profunda importancia que tiene para los pueblos de América Latina el desarrollo económico; segundo, la creencia de que ha llegado la hora de que los pueblos de América Latina hagamos un esfuerzo serio para encontrar una verdadera solución a la raíz de nuestros males, que son de carácter económico.

Luego se refirió a la iniciativa de Brasil, y aclaró que Cuba no pudo estar desde el inicio en estas reuniones, y al momento de su alocución dijo: «No he traído un discurso escrito, he preferido correr los riesgos de hablar con toda espontaneidad y sinceridad —a veces la máquina de escribir traiciona el pensamiento—, y, como tenemos confianza en las verdades que ya se hacen evidentes en la conciencia de nuestro Continente, es por lo que no debemos vacilar en expresar con claridad lo que sentimos».

A continuación, afirmaba que: «Soy aquí un hombre nuevo en este tipo de reuniones; somos, además, en nuestra patria, un gobierno nuevo y tal vez por eso sea también que traigamos más frescas las ideas y la creencia del pueblo, puesto que sentimos todavía como pueblo, hablamos

7 «En la Jornada de ayer», *La Nación*, 3 de mayo de 1959.



aquí como pueblo, y como un pueblo que vive un momento excepcional de su historia, como un pueblo que está lleno de fe en sus propios destinos». Escuchó todos los discursos, leyó los otros, en los que no estuvo presente, lo que lo llevó a decir que «tenemos claridad mental suficiente para analizar y comprender nuestro problema» pero «el fallo está en que, realmente, muchas veces no se convierten en realidades. // Así las conferencias internacionales se convierten, por esta razón, en meros torneos de oratoria». Desde su punto de vista, finalmente, la fe de los pueblos se despierta con hechos, con realidades, con soluciones verdaderas ya que los problemas económicos y políticos de la América Latina son graves y «sería imperdonable ceguera por parte de los dirigentes de las naciones de América no encontrar las soluciones adecuadas en el momento oportuno». <sup>8</sup>

## Visitas, medios y público a mediados del siglo xx en la Argentina

A pesar de lo que una primera impresión pueda generar, la visita de Castro y la repercusión que despertó su figura en la sociedad porteña no eran una novedad. Para ese entonces, Buenos Aires registraba una larga saga histórica de grandes protagonistas políticos, por lo menos desde principios del siglo xx. Desde los presidentes de Brasil y Chile, Campos Salles, Getulio Vargas y Pedro Montt, respectivamente, hasta los franceses como George Clemenceau y Jean Jaures, pasando por el príncipe de Gales Eduardo de Windsor y el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt,

8 Véase «Una importante reunión tuvo el Comité de los 21», *La Nación*, 3 de mayo de 1959, p. 1.

muchos arribaron a suelo argentino con fines diversos: cumplir misiones diplomáticas, firmar convenios bilaterales, participar en encuentros internacionales o simplemente por motivos proselitistas. <sup>9</sup> Esta saga de visitas estelares, no solo evidencia los intereses que despertaba el país para diversas naciones en materia económica o en geopolítica mundial, sino también la ferviente atención que en general recibieron por parte de franjas significativas de la sociedad nacional. Ya sea las celebradas conferencias que dictó Clemenceau con motivo del Centenario en 1910, o el colorido desfile organizado en honor al presidente Montt y la infanta Isabel de España; en cada uno de estos recibimientos se aprecia una bienvenida entusiasta y un interés por cubrir tales acontecimientos por parte de los medios de comunicación.

En efecto, diversos fueron los sectores sociales, de la prensa y el público en general, que siguieron con atención, e incluso participaron, de desfiles, conferencias y eventos desarrollados en honor de estos ilustres huéspedes. El cine proyectaba en las salas imágenes sobre los eventos, incentivando la curiosidad local y muy probablemente respondiendo a la demanda social de observar lo que acontecía. A mediados del siglo xx, la televisión se sumaba a los medios que amplificaban estos arribos. No es difícil sugerir, por tanto, que por ese entonces en la Argentina,

9 Sobre Eduardo de Windsor, véase Cecilia Maas: «Argentina y Gran Bretaña en la década de 1920: la visita del Príncipe de Gales, la necesidad británica y el pensamiento económico de las elites argentinas», *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, vol. 28, núm. 48, junio, 2017. Las visitas de Clemenceau y Jaures, en Paula Bruno (coord.): *Visitas culturales en la Argentina (1898-1936)*, Buenos Aires, Biblos, 2014, caps. 3 y 4.

y más concretamente en la ciudad de Buenos Aires, hacia la mitad del siglo pasado se haya formado una «cultura espectacular» en torno a las visitas internacionales que habían comenzado a gestarse a principios de la centuria.<sup>10</sup>

La visita de Fidel Castro se insertó en esta recurrente afluencia de figuras ilustres, con sus recorridos pautados, su cobertura mediática y la acogida entusiasta por parte del público argentino desde el inicio mismo de su arribo. A su llegada, y a pesar de la hora y el inclemente frío de mayo, lo recibió una entusiasta multitud calculada en más de seiscientas personas. Según el diario *Clarín*, en Ezeiza había «periodistas, fotógrafos, cinematografistas, televisionistas, radiotelefónicos [...] representantes de la cancillería argentina y edecanes del presidente de la República y miembros de la misión diplomática de Cuba acreditada ante nuestro Gobierno, integrantes de la Legión 26 de Julio residentes en Buenos Aires, el padre del “Che” Guevara [y] algunas señoras y admiradores». <sup>11</sup> Asimismo, se sumaron trescientos agentes de la policía bonaerense dispuestos para el operativo (a cargo del comisario inspector Carlos Malespina) y varios policías de civil y servicios de inteligencia. No obstante el elevado número de agentes para garantizar la seguridad, la prensa subrayó la mala organización de la recepción al barbado líder. Al parecer, quisieron sacarlo del aeropuerto por una puerta que estaba cerrada —«¡nadie tenía la llave!»— y lo tironeaban entre los policías de civil y los uniformados. De manera irónica, el cronista de *Clarín* apuntó que:

10 Sobre los momentos iniciales de la construcción de una «espectacularidad de las visitas» en Argentina, ver Paula Bruno: Ob. cit., p. 15.

11 «Fidel Castro. Huésped oficial de nuestro país», ob. cit. en nota 1.

[E]l apretujamiento fue tan insólito y brutal que, a Fidel Castro, los largos días belicosos en la Sierra Maestra le deben haber parecido deliciosas jornadas de paz y dulce descanso, comparados con esos veinte minutos vividos entre sus custodias, entre su descenso del avión y su ascenso al automóvil que lo trajo a la Capital. Fidel Castro tiene que haber recibido una primera impresión ligeramente deplorable de los argentinos y de Buenos Aires. Felizmente ya habrá podido comprobar que no somos así.<sup>12</sup>

Tras ser declarado huésped oficial del Gobierno argentino, Castro y su comitiva se dirigieron al lujoso Hotel Alvear, ubicado en el coqueto barrio porteño de la Recoleta. Este hotel, inaugurado en 1932, fue el elegido por reyes y príncipes que visitaron nuestro país. Después de descansar unas pocas horas, por un ligero estado febril (que otras voces desmintieron), Castro se levantó bien temprano para leer todas las ponencias que se presentarían en la Reunión de los 21 y terminar de preparar la suya.

Dejemos a Fidel por un instante y veamos una nota del diario *Clarín* titulada «Salud barbado caballero» para observar cómo era presentado el líder cubano. Allí se señalaba a

un hombre casi legendario, un intrépido caballero del ideal que se jugó la vida en una bella aventura con acentos de heroísmo poético, porque estuvo integrada con los elementos del romance, la sangre del drama y la mueca de la muerte. Es el jefe indiscutido

12 Ídem. También ver: «Palabras y rasgos de Fidel Castro», *La Nación*, 2 de mayo de 1959, p. 1.

de una falange de soñadores que salieron al encuentro de la aurora ligados por un juramento que fijaba la preferencia de rendir la vida antes que vivirla en la ignominia.

Luego, se narraba el accionar de Fidel y sus hombres en la Sierra Maestra –a los que equiparaba con los «Cruzados»– e indicó que el mundo entero –especialmente la juventud– siguió de cerca los avatares de la lucha en Cuba, acompañando a

ese puñado de valientes con la adhesión de sus simpatías, con el apoyo de contribuciones que hicieran posible llevar adelante la increíble empresa, con la incorporación de nuevos legionarios para la hora de la lucha y de la sangre. Fidel Castro los llevó a la victoria coronando una de las hazañas juveniles más hermosas de la historia política de América, en su lucha sin tregua por afirmar la democracia y consagrar definitivamente el sentimiento de la libertad.<sup>13</sup>

A las 9:20 a.m. del 2 de mayo, Fidel abandonó el hotel y dio un breve paseo por Palermo. Al volver, tomó una ducha y se dirigió a la Secretaría de Industria, al noveno piso, donde tendría lugar la reunión. La prensa gráfica señaló que la delegación de Cuba estaba inscrita en último término para exponer –ese día también lo harían los delegados de Costa Rica, Paraguay, Honduras, Venezuela, Haití y Bolivia– y que se daba por descontado que hablaría Fidel Castro. Cabe señalar que antes de iniciarse la conferencia

13 «Salud barbado caballero», *Clarín*, 2 de mayo de 1959, p. 8.

los representantes de Cuba formularon expresa reserva de su posición «por no haber concluido aún la revisión de los actos de política exterior del Gobierno depuesto».

Su presencia en la reunión revolucionó a delegados, autoridades gubernamentales y periodistas. Todos los ojos y los flashes de los fotógrafos se posaron en su atuendo: chaqueta verde oliva, charreteras con los colores rojo y negro del Movimiento 26 de Julio y la estrella de Cuba; sus gestos –fumaba poco, nervioso e inquieto, juguetea con un lápiz en la boca, anota en una pequeña libreta, etcétera.–, pero especialmente en su vehemente oratoria de una hora y cincuenta minutos. Quince mil palabras, contó el diario *Clarín*, interrumpidas en numerosas ocasiones por «tempestades de aplausos».

La recepción fervorosa por ver o seguir los pasos de Fidel por las calles porteñas, no se explica solo por la existencia de esta tradicional atención dispensada a las visitas ilustres que expresaba una ciudad moderna y cosmopolita como era Buenos Aires a fines de la década del cincuenta. Fidel representaba mucho más que la llegada de un emergente *star system* político global. Su visita de carácter oficial asociada a participar en la reunión de la oea en Buenos Aires, desbordaba interés por las ideas o propuestas que podría enunciar en el encuentro. La presencia de Castro y la expectativa que generó su arribo también tuvieron estrecha relación con la noción de ser un representante de la «lucha democrática» que el Continente afrontaba contra las dictaduras como las caribeñas de Trujillo y Batista, las sudamericanas de Manuel Odría, en Perú, y Gustavo Rojas Pinilla, en Colombia; o gobiernos como había sido el peronista, que se consideraban «autoritarios» o directamente dictatoriales, de iguales

características a los casos antes señalados.<sup>14</sup> En conclusión, para ciertos sectores de la sociedad argentina, y para la prensa de mayor circulación, el ejercicio de traducción local de la figura de Fidel abrevaba en la idea de ser un «libertador» de los «régimenes autoritarios» que asolaron a la región en los años cuarenta y cincuenta.

## La otra familia Castro: inmigración, política y sociedad en la Buenos Aires de Fidel

Tras finalizar su alocución en la reunión de la oea, caracterizada como «brillante» por el canciller argentino Carlos Florit –quien despejó rumores sobre conflictos con el líder cubano–, Castro fue a visitar a sus parientes, fundamentalmente a su tío, Gonzalo Castro. Pero ¿por qué este hermano de su padre residía en Buenos Aires y no en Cuba? ¿Qué es lo que lo había llevado a radicarse en la Argentina? ¿Se conocía con Fidel antes del encuentro?

Gonzalo Pedro Castro Argiz, había nacido el 21 de octubre de 1881 en la localidad de San Pedro de Lánacara, perteneciente a la provincia de Lugo, en España. Fue bautizado el 22 del mismo mes y año. Él y su hermano Ángel (1875) provenían de una familia campesina pobre.<sup>15</sup> Si bien, por el propio testimonio de Fidel, su padre, una vez cumplida la mayoría de edad había sido reclutado por el Estado español para pelear en



Con el tío Gonzalo Castro, en la casa de este en Buenos Aires

Cuba contra los separatistas, Gonzalo parece no haber tenido el mismo destino. El viaje de Ángel Castro a Cuba, según Fidel, lo había persuadido de volver a la Isla, pero esta vez no para hacer la guerra sino para ganarse la vida, probablemente impresionado por la cantidad de miembros de la comunidad gallega que se comenzaban a instalar en distintas zonas rurales cubanas. En efecto, como muchos estudios indican, Cuba y Argentina (en menor medida Uruguay) eran las principales plazas de destino de los gallegos y las gallegas en América desde fines del siglo XIX y por lo menos hasta la década de 1930.<sup>16</sup>

Por su parte, Gonzalo, seis años menor que Ángel decidió emigrar a la Argentina en 1913, toda vez que este país comenzó a ser una mejor opción para los españoles deseosos de encontrar una mejoría en su calidad de vida. A diferencia de

14 El retroceso de la «primavera» democrática en la América Latina en la década del cincuenta lo analiza Vanni Petinná: *La Guerra Fría en América Latina*, México, El Colegio de México, 2018, pp. 75 y ss.

15 Katuska Blanco: *Todo el tiempo de los cedros. Paisaje familiar de Fidel Castro Ruz*, México, Editorial Tlalparta, 2006, pp. 18 y ss.

16 Sobre la inmigración gallega en Cuba, Xosé Núñez Seixas: «Inmigración y galleguismo en Cuba (1879-1936)», *Revista de Indias*, vol. 53, núm. 197, 1993, pp. 53-98.

los gallegos que vivían en Cuba, en la zona del Río de la Plata, estos prefirieron radicarse en zonas urbanas antes que rurales, y por lo tanto, cumplir tareas laborales en áreas de servicios como carreteros, faroleros, mozos, empleados de comercio, choferes y vendedores ambulantes en general.<sup>17</sup> La población gallega en Buenos Aires era la comunidad étnica más importante en términos cuantitativos y por lo tanto con un fuerte peso en la sociedad local, en parte, gracias a la fundación de múltiples clubes y espacios asociativos. Según datos recabados, el tío Gonzalo era un activo participante en una de estas instituciones como lo era el Centro Orensano, fundado en 1941.

Avanzado el tiempo, aunque Gonzalo Castro no conoció a su sobrino Fidel ni al resto de sus hermanos y hermanas durante los años cuarenta, una vez desatada la insurrección en la Isla a mediados de la década del cincuenta, la comunidad gallega siguió con mucha atención lo que allí sucedía. No solo por la importancia del proceso en sí, sino porque la Isla era el otro centro de migrantes gallegos y en muchos casos las relaciones personales a nivel familiar se entremezclaban con un sentimiento republicano y antidictatorial que caracterizó a buena parte de los gallegos en la Argentina desde la Guerra Civil española. A diferencia de lo que ocurrió en Cuba, en Buenos Aires las elites galleguistas contaban con más figuras intelectuales (el escritor y periodista Eduardo Blanco Amor o el activista Ramón Suárez Picallo, por ejemplo) además de muchas afinidades con los republicanos, mientras que los gallegos de la

Isla y sus círculos de sociabilidad, como el Centro Gallego, estaban dirigidos por franquistas.<sup>18</sup>

Para cuando la revolución estalló en Cuba, un sector de la comunidad gallega estaba muy informado sobre los sucesos a través de los medios de comunicación. Es más, por ese entonces el Movimiento 26 de Julio ya contaba con representantes en la ciudad de Buenos Aires gracias a la red cultivada por varios militantes cubanos, como es el caso de Santiago Riera, Anisia Miranda (cubana gallega), Rafael Granados y Dysis Guira, quienes lograron un ferviente apoyo por parte de la colectividad. Todos estos militantes fueron activos animadores y divulgadores de lo que acontecía en la Isla a través de su presencia en los medios de prensa locales (pero también de Chile y Uruguay), denunciando, por ejemplo, la represión que ejercía sobre la oposición y la sociedad el gobierno de Batista e incluso, como se lee en un reportaje hecho en *La Gaceta* (18 de abril de 1958), fustigando la continuidad de venta de armas parte de los Estados Unidos al dictador cubano. El sustento que recibieron estos grupos cubanos de un sector importante de las sociedades gallegas, se debió a una doble condición. Por un lado, porque varios eran parte de este grupo étnico, y por el otro, por la afinidad política que los conectaba con el espíritu republicano que había anidado en las organizaciones gallegas porteñas.<sup>19</sup>

El apoyo recibido se vio también reflejado en la prensa de la comunidad. El periódico *Lugo*, dirigido por Neira Vilas, le dedicó un poema en agosto de 1958 a Fidel Castro. Además, el 9 de enero de 1959 con motivo del XVI aniversario del

17 Ruy Farias: «Aspectos de la identidad gallega en Buenos Aires (1900-1960)», *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, Madrid, vol. 14, 2011, pp. 59-69.

18 Xosé Núñez Seixas: Ob. cit., p. 94.

19 Lois Pérez Leira: *Cuba, los gallegos y el Che*, Pontevedra, Grupo de Comunicación Galicia, 2008, p. 75.



Centro Lucense, se organizó una cena de confraternización y su presidente, Manuel Fernández, según el periódico *Opinión Galega*, en el discurso inaugural hizo referencia de manera explícita y celebratoria a Cuba y en especial al «gallego» Fidel. En esa reunión fue especialmente invitado el tío Gonzalo. Unos días después, otra entidad asociativa gallega, el Centro Pontevedrés, en su reunión anual también rindió homenaje a los revolucionarios y a Fidel y demostró su apoyo a la embajada de Cuba en Argentina.

La llegada de Fidel Castro reforzó este lazo. Al respecto, el periódico *Opinión Galega* decía lo siguiente:

El héroe de la Sierra Maestra estuvo hace unos días en Buenos Aires. Todavía nos parece mentira. Durante dos años largos, los cables trajeron noticias –bien pocas, por cierto, debido a la censura– sobre la lucha armada del Movimiento 26 de Julio en la provincia del Oriente, que después se extendió a Camagüey, Las Villas, Matanzas, hasta derribar a una de las más feroces tiranías de esta sufrida América [...]. Fidel Castro es un auténtico líder de la libertad. Hombre joven, generoso, valiente, que después de defender los derechos de los pobres, de los explotados desde su bufete de abogado, cuando la situación se hace más significativa bajo la bota criminal de Batista, abandona su profesión para dedicarse a una acción romántica, que después del prolongado calvario habría de echar por tierra la tiranía.

Sobre la visita del 2 de mayo de 1959, agregaba:

Parece mentira. Fidel está frente a nosotros. Todos quieren verlo. Lo agarran, le piden autógrafos, algunos más supersticiosos quieren tocar su uniforme. Y de repente alguien, un fornido y resuelto anciano pugna por acercarse a él: es don Gonzalo Castro, gallego, hermano del padre de Fidel, que lleva muchos años en la Argentina. Tío y sobrino se abrazan, y de entre el murmullo de voces surge la del héroe que dice: «Iré mañana a comer contigo, a condición de que me hagas caldo gallego».<sup>20</sup>

El sábado por la mañana, Fidel se dirigió a la casa de su tío Gonzalo, ubicado en el Barrio Norte de la ciudad. Seguido de una urdimbre de curiosos, vecinos y periodistas, algunos de los cuales incluso ingresaron a la residencia de los Castro, el líder cubano y la familia completa (tío y primas) almorzaron empanadas gallegas. Un gran abrazo, captado por la prensa, marcó el fin de la reunión familiar. Al poco tiempo, Fidel se dirigió al Hotel Alvear donde tenía programada una conferencia ante una multitud. Prevista para las 16:00 horas, debió retrasarse una hora y media –y cambiar la locación dentro del mismo hotel– por la gran cantidad de curiosos que se acercaron a escuchar al líder guerrillero.

En la conferencia, de 17:30 a 19:00 horas, Fidel respondió todo tipo de preguntas: sobre la Reforma Agraria que se estaba llevando a cabo en Cuba; si justificaba los recientes fusilamientos que se habían producido en su país; la mirada sobre Brasil y Latinoamérica, su caracterización del Gobierno argentino y cómo había sido tratado por nuestro pueblo. Respecto a esta última

<sup>20</sup> Ídem, pp. 79-80.

cuestión apuntó que «la Revolución Cubana cuenta aquí con grandes simpatías y por eso mismo no creo conveniente que permanezca más tiempo entre ustedes... el pueblo me ha recibido con afecto. Me he sentido aquí como en La Habana. El honor que me han hecho, lo recojo para dedicárselo al pueblo de Cuba, a quien represento».<sup>21</sup>

Luego, un periodista le pidió su opinión sobre Mahatma Gandhi –asesinado hacía más de una década– y Castro señaló que «si Gandhi hubiese estado en Cuba, habría aplicado, para hacer la revolución, la violencia, porque era la única respuesta posible». También afirmó que la Revolución Cubana «no está asentada sobre una serie de proposiciones rígidas y que de ningún modo era marxista».<sup>22</sup> Al finalizar la conferencia, la ajetreada agenda de Castro tenía otro importante compromiso: visitar al presidente Arturo Frondizi en la residencia presidencial en el barrio bonaerense de Olivos, con el que estuvo alrededor de una hora.

El domingo 3 de mayo, Fidel se levantó bien temprano, desayunó y realizó un recorrido por Buenos Aires, sin protocolo. Según da cuenta el diario *Clarín*, a las 11:15, el líder cubano, el can-

ciller argentino Florit, el ministro de Hacienda de Cuba, Botti León y su edecán militar, capitán Bracco, escoltados por dos motocicletas, partieron raudamente del Hotel Alvear. El *tour* tuvo varias paradas. En la Catedral Metropolitana, Castro rindió tributo a San Martín, «guardando un minuto de silencio ante el mausoleo que guarda sus restos». Luego recorrieron los barrios de La Boca, Dock Sud y Avellaneda, para seguir por la Ribera del Riachuelo y tomar Paseo Colón en dirección a la Avenida Belgrano y de allí hacia la Costanera construida a la vera del Río de la Plata, un paseo muy popular en la ciudad. La comitiva se detuvo en la Dársena Norte, donde Fidel contempló las naves de la Marina de Guerra. Luego, le dio hambre y enfiló hacia los carritos ubicados en la Costanera, enfrente del aeroparque metropolitano.<sup>23</sup>

Según las crónicas, Fidel saboreó dos sándwiches de chorizo, acompañados por tres vasos de vino. Los periodistas, que lo seguían a sol y sombra, le preguntaron si le había gustado el vino, a lo que el barbado líder respondió: «Mucho, chico, y este es muy rico y suavecito... Chico, que se te cuele». Luego, encaró a Florit y le dijo: «Aquí hay dos cosas que tengo que llevarme a Cuba: el vino y las uvas». Según las crónicas, Florit sonrió y adquirió de inmediato un cajón de vino que fue colocado en el baúl del coche de Castro. A los pocos instantes, se agolpó una enorme cantidad de espectadores y la policía tuvo que formar un cordón. Poco después, Castro se dirigió hacia el aeropuerto de Ezeiza para abordar el avión que lo llevaría a Montevideo. En el aeropuerto internacional lo

21 «Castro: nadie puede incluirnos en ningún ismo.», ob. cit. en nota 6.

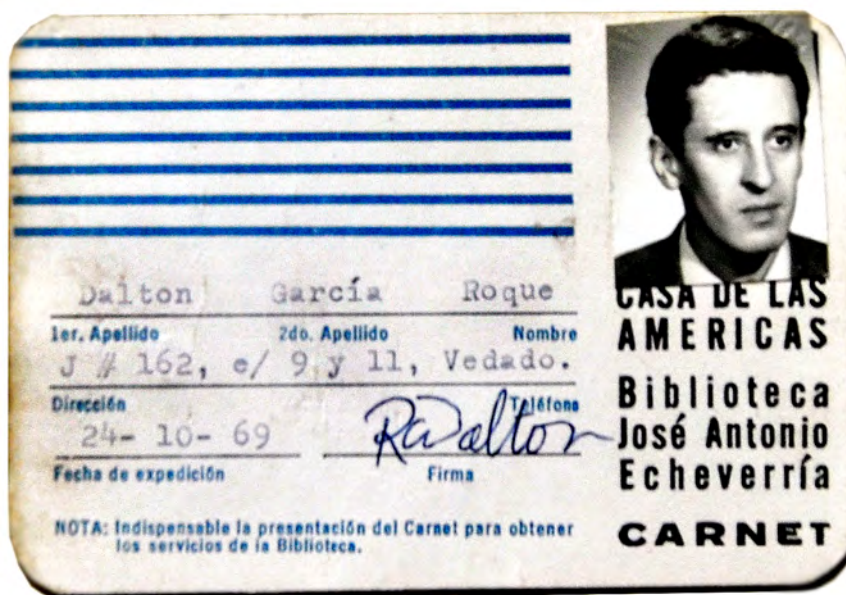
22 En esos días, *La Prensa* publicó una noticia sobre la supuesta *infiltración roja* en el gobierno cubano, afirmando que la visita de Fidel a los Estados Unidos no había disipado la inquietud de los círculos oficiales por las noticias que los comunistas lograron infiltrarse en el movimiento revolucionario. La respuesta de Castro –señalaban– fue: «en ese caso su influencia no vale nada. No coincido con el comunismo. Somos una democracia. Estamos contra todo tipo de dictadura. Por eso nos oponemos al comunismo». Ver «La llegada de Fidel Castro», *La Prensa*, 2 de mayo de 1959, p. 1.

23 «Cuba, estado de opinión y luego comicios», *Clarín*, 4 de mayo de 1959, p. 10.

esperaban más de cuatrocientas personas para despedirlo de manera efusiva «y el ruido de los motores no apagó las constantes vivas a Castro y a la Revolución Cubana».<sup>24</sup> Tras un breve vuelo, Castro aterrizó en Montevideo donde también lo

24 «Dos sándwiches y tres vasos de vino», *Clarín*, 4 de mayo de 1959, p. 10.

recibió una multitud enfervorizada a la cual se dirigió por espacio de cuarenta y cinco minutos y señaló que «al revés de los militares, hicimos una revolución con todo el pueblo». Su viaje por Sudamérica continuó varios días más. Esa, sin embargo, es otra historia. Pero ninguna comparable con lo sucedido en Buenos Aires durante esa tarde otoñal de mayo de 1959. **C**



# Ibargüengoitia y Cuba. Un simpático iconoclasta y un escritor honesto

**A**l cumplirse sesenta años de la entrega del Premio Literario Casa de las Américas a una de las novelas más reconocidas de las letras mexicanas, *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia, pretendo reconstruir la correspondencia inédita entre el autor guanajuatense y la Casa de las Américas a partir de la consulta del archivo que se encuentra en esta institución. El período de intercambio epistolar (entre 1963 y 1967) coincide con la publicación de tres obras fundamentales del autor –*El atentado*, *Los relámpagos de agosto* y *Revolución en el jardín*– y testimonia su incursión en géneros como el teatro, la comedia musical, la novela y la crónica. La lectura transversal de las cartas, desde el eje cronológico, confluye hacia asuntos como el premio de teatro en 1963, la polémica con Rine Leal, la invitación a participar como jurado y la obtención del premio de novela en 1964, el fantasma de una comedia musical, el artículo sobre Cuba y el Simposio Interamericano que tuvo lugar en México en 1964. Finalmente, la correspondencia pone de manifiesto la personalidad del autor, con su carácter, su preocupación por el dinero, cierta impuntualidad para contestar las cartas y atender otras cuestiones editoriales, su relación impaciente con el tiempo...

Aunque queden fuera de esta lectura,<sup>1</sup> los mensajes intercambiados sobre editoriales extranjeras, como en el caso del presunto Feltrinelli, la lectura pretende rescatar el papel de intermediaria de la Casa de las Américas en la divulgación internacional de la obra de Ibargüengoitia.

### ¿Me alcanzaría el premio para pagar este lujo asiático?

El 16 de febrero de 1963 Jorge Ibargüengoitia recibe desde Cuba un telegrama que anuncia que su obra de teatro, *El atentado*, había sido premiada en el IV Concurso Literario Hispanoamericano. Lo cuenta él mismo, al día siguiente, en una emocionada carta a Haydee Santamaría: «Su telegrama me puso verdaderamente enfermo de gusto» [17-II-63]. El autor galardonado expresa la alegría con una ráfaga de preguntas: «Con el dinero que me toca, ¿cuánto tiempo puedo vivir en Cuba? ¿Puedo llevar a una amiga mía que vive en Montreal y pagar su pasaje de ida y vuelta en moneda cubana? ¿Me alcanzaría el premio para pagar este lujo asiático?» [17-II-63].

Ese año se presentaron al concurso cerca de mil doscientos escritores, de los cuales doscientos sesenta y dos eran dramaturgos. El jurado de la sección de teatro estuvo compuesto por la escritora y traductora argentina Aurora Bernárdez, el mexicano Emilio Carballido y, en representación de Cuba, Rine Leal. El acto de premiación se realizó el 15 de febrero de 1963 en la Biblioteca José A. Echeverría con una

1 Quedan, además, excluidos otros temas que darían pie a sucesivas lecturas de la correspondencia, como el número de la *Revista Mexicana de Literatura* dedicado a Cuba, las colaboraciones con *La Gaceta de Cuba* y la puesta en escena en 1966 de otra obra del autor, *Clotilde en su casa*.



relación leída por Haydee Santamaría.<sup>2</sup> El premio consistía en la publicación de la obra en la colección Concurso Casa de las Américas y mil pesos que Ibargüengoitia tuvo que repartir con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, pues fueron premiados *ex aequo*.

### En fin, otro día será

La trama de *El atentado* se sitúa en 1928 y trata del asesinato de Álvaro Obregón después de ser reelegido como presidente de la República. Ibargüengoitia reveló que la idea de escribir la obra le surgió «oyendo la conversación de dos licenciados en una cantina irapuatense»,<sup>3</sup> en 1958.

Junto con el premio y la invitación de la Casa de las Américas a viajar a Cuba, el autor recibe

2 El listado de los premiados en el IV Concurso Hispanoamericano de la Casa de las Américas aparece incluido en el trabajo de Jorge Timossi: «Dragún: Primer Premio de Teatro», *Cuba*, año II, núm. 12, p. 28, consultado en: <https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/AA/00/06/82/06/00012/Numero%2012.pdf>.

3 Jorge Ibargüengoitia: «Breve historia de esta obra», en *El atentado*, México, Joaquín Mortiz, p. 7.

la noticia de que se llevará a cabo un montaje de *El atentado* para el Festival de Teatro Latinoamericano. Por esta razón, procura [23-V-63] que su viaje a La Habana tenga lugar cuando ya se esté representando la obra, cuyo estreno sería el 16 de enero de 1964, con la dirección de Humberto Arenal [11-VI-63]: «Me dice Carballido que es un director extraordinario» [9-VII-63], afirmará posteriormente el autor.

Es fácil imaginar la reacción que le produce la posibilidad de que su obra se monte en Cuba, dada la escasa consideración que tenía entonces su teatro en México. En la Isla ocurría algo bien distinto: «La mandé a un concurso en México y no pasó nada», consideró Ibargüengoitia. «La mandé a Cuba y ganó el premio de teatro»,<sup>4</sup> concluyó. De hecho, en su país natal, *El atentado* —a pesar del prestigio del premio de la Casa de las Américas— permaneció relegada al olvido por el tratamiento, considerado irrespetuoso, de la historia nacional. La trama, como ya adelanté, se centra en el asesinato de Álvaro Obregón. Aunque se publicó en 1964 en la *Revista Mexicana de Literatura*,<sup>5</sup> México tendrá que esperar hasta el año 1978 para verla editada en formato de libro, por Joaquín Mortiz, en una edición de cuatro mil ejemplares.

La alegría por la puesta en escena dura poco, pues en septiembre le llega desde la Casa, en carta de Chiki Salsamendi, la noticia de que la obra, finalmente, no se montará: «Me dio mucha tristeza, pero no me sorprendió, porque lo mismo

me ha sucedido con las últimas diez obras que he escrito, que estuvieron a punto de montarse y están aquí guardadas, en mi cajón. En fin, otro día será» [5-IX-63]. En «Breve historia de esta obra», texto que acompaña *El atentado* en su edición mexicana, el autor explicará que, después del premio, durante los dos años siguientes fue considerada para ser puesta en escena por el Teatro Nacional de Varsovia, por un grupo cubano y por otro mexicano que dirigía Juan José Gurrola:<sup>6</sup> «Los dos primeros la rechazaron por considerar que el final no era positivo. El grupo mexicano abandonó el proyecto cuando las autoridades advirtieron que iban a poner dificultades para la representación». <sup>7</sup> En México, *El atentado* tendrá su primer estreno en julio de 1975 en la Temporada de Teatro Popular y bajo la dirección de Felio Eliel, y la siguiente puesta en escena en 1976 con la dirección del ya mencionado Gurrola.

La tristeza de saber que *El atentado* no se iba a representar se mezcla con la impaciencia de ver publicada la obra: «Tengo muchos deseos de verla impresa, ya que desgraciadamente no va a ser representada en el festival, como me habían anunciado» [5-IX-63].

## Ya no puedo ni tocarlo, porque me viene un vómito

Desde las primeras comunicaciones, Jorge Ibargüengoitia presenta una propuesta —«Estoy

4 Francisco Arroyo de Anda y Reyes, Benjamín Valdivia, Margarita Villaseñor *et al.*: «Jorge Ibargüengoitia decía de sí mismo», en *Ibargüengoitia a contrarreloj*, Editorial del Congreso del Estado de Guanajuato, 1996, p. 15.

5 Jorge Ibargüengoitia: «El atentado», *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 11-12, noviembre-diciembre, 1964.

6 «La versión de Juan José Gurrola con música de Hilario Sánchez y canciones de Arturo Allegro, fue estrenada en julio de 1976, en el teatro Gorostiza», en Jorge Ibargüengoitia: «Breve historia de esta obra», p. 7.

7 Jorge Ibargüengoitia: «Breve historia de esta obra», p. 7.



tratando de terminar una comedia musical» [23-V-63]– que no encuentra obstáculos por parte de la Casa de las Américas: «Envíenos una copia de su comedia musical. Aquí hay varios elencos que montan este tipo de obras» [11-VI-63], le escribe Marcia Leiseca, entonces secretaria ejecutiva de la institución. Se trata de la primera carta de Leiseca que se conserva en el expediente, la cual se distinguirá a lo largo de la correspondencia como interlocutora predilecta.

Ibargüengoitia no pierde ocasión, en sus mensajes, de mantener vivo el interés hacia la obra y anuncia [9-VII-63] que Carballido está escribiendo las letras de las canciones. A pesar de las promesas –«Tendré mucho gusto en enviarle un ejemplar» [9-VII-63]– no cumple con el envío del manuscrito, como le solicita Leiseca –«Por favor, usted promete comedias musicales y no las envía» [4-X-63]– y se justifica ofreciendo razones: «Nunca hice las canciones y no tengo copia a la mano» [12-XI-63].

El envío de la comedia musical atraviesa la correspondencia como un fantasma y, transcurridos dos años, en 1965, ha pasado tanto tiempo que Leiseca ya no sabe a cuál obra se refiere el autor: «Mirando correspondencia anterior tuya, en una vieja carta hablas de una comedia musical, ¿es esa?» [5-III-65].<sup>8</sup> Como nunca se concreta, Leiseca duda amistosamente de su existencia –«envíanos la obra si existe» [5-III-65]– y tiene la esperanza de que llegue por otras manos: «Nos habló Emilio Carballido sobre una obra tuya, una comedia musical “muy simpática”, nos dijo que nos la enviaría porque

hay oportunidades de presentarla en el próximo Festival» [5-III-65].

Por fin, quizás por la posibilidad de una puesta en escena, la comedia aparece e Ibargüengoitia se la envía, aunque esté sin terminar: «Tomás Segovia se sintió demasiado poético para hacer las canciones y Gutiérrez Heras demasiado clásico para hacer la música» [13-IV-65]. La Casa de las Américas, a través de Leiseca, recibe la «comedia que no es musical todavía» [9-IV-65] y se la entrega a Cuqui Ponce. No se pondrá en escena por la falta de tiempo «de hacer música y letras de canciones para estrenar en octubre» [9-IV-65].

A estas alturas, Ibargüengoitia ya había sido galardonado por segunda vez por la Casa de las Américas, como veremos más adelante, y el teatro se estaba alejando cada vez más en el horizonte: «Esto lo escribí hace cinco años y ya no puedo ni tocarlo, porque me viene un vómito. Si crees que puede servir, les regalo la obra» [13-IV-65]. No obstante, busca motivar una puesta en escena, que rescataría el sentido del trabajo: «Yo podría hacer las canciones y de música podríamos sacar un mambo de aquí y un danzón de allá, que las cosas no tienen que ser tan eruditas. Es un pinche musical, no la novena de B.» [10-V-65].

Junto con la comedia musical inconclusa, Ibargüengoitia enviará el artículo sobre Cuba, «Revolución en el jardín», un texto que, según el propio autor, «nadie va a publicar» [13-III-65].

## Acepto la invitación

Cuando todo –premio de teatro, dinero, publicación– marchaba a la perfección, Ibargüengoitia recibe una propuesta que le llega en carta de

<sup>8</sup> Marcia Leiseca hace una lista de las obras presentes en los archivos de la Casa de las Américas: *La conspiración vendida*; *El atentado*; *Susana y los jóvenes*; *Clotilde en su casa*; *El viaje superficial*; *Pájaro en mano* [5-III-65].

Leiseca: «Consideramos la posibilidad de que usted forme parte del jurado» [11-VI-63]. La invitación –no solo a viajar a Cuba, sino a formar parte del jurado– representaba una alentadora señal de estima y consideración por parte de una institución tan prestigiosa.

La carta oficial es enviada a los pocos días, firmada por Haydee Santamaría: «Nos agradecería que usted aceptara nuestra invitación» [25-VI-63]. La convocatoria se cerraría el día 31 de diciembre y el fallo se daría a conocer en febrero: «Su estancia en Cuba, por tanto, se extendería a los días comprendidos entre esas dos fechas. Los gastos de transporte y permanencia en La Habana estarían a nuestra cuenta» [25-VI-63]. Indicaciones todavía más precisas llegarán con cartas posteriores [4-XII-63; 11-XII-63], según las cuales el jurado se reuniría entre el 10 y el 20 de enero y el fallo sería emitido en la primera semana de febrero, «por lo que su estancia debe prolongarse como mínimo hasta esa fecha» [11-XII-63].

Después de unas cartas en las que, por los tiempos asíncronos de los correos, rebotan las mismas preguntas –si puede o no aceptar el papel de jurado, cuánto tiempo puede quedarse en Cuba, etcétera–, a la Casa de las Américas llega el claro asentimiento de Ibargüengoitia: «Acepto la invitación que me hace con ella, de ir a Cuba, y también la de servir de jurado en el próximo concurso» [9-VII-63].

## Debo advertirle que son bastante venenosos

En la carta dirigida a Marcia Leiseca del 9 de julio de 1963, Ibargüengoitia pone «a su consideración para que usted decida si no me

invalidan como jurado» unos comentarios «bastante venenosos» sobre Rine Leal. Los comentarios parecerían referirse a la nota escrita por Leal que acompaña, en *La Gaceta de Cuba*, la publicación de un fragmento de *El atentado*.<sup>9</sup> La invitación como jurado no está en peligro, contesta Leiseca. «Oficialmente la Directora Haydee Santamaría, le cursa invitación para que integre el Jurado del V Concurso Literario, creo que así respondo a su pregunta» y los comentarios mortíferos –informa– no han llegado al destinatario: «Todavía en *La Gaceta de Cuba* no tienen el original, si nos autoriza, se la entregamos» [31-VII-63].

El asunto no acaba ahí e Ibargüengoitia, en el siguiente mensaje, lo deja una vez más a criterio de Leiseca, puesto que la nota dirigida a Leal «probablemente resulte extemporánea y muy antipática» [5-XI-63]. El extravío levanta una sombra de duda y en el altercado entra una tercera figura a quien, aparentemente, el escritor había hecho llegar copia para que la remitiera a *La Gaceta de Cuba*: «Supongo que la razón de que la otra copia se haya extraviado es, o bien que tengo una dirección equivocada de Luisa Josefina Hernández, o bien, que Luisa Josefina Hernández decidió protegerme

<sup>9</sup> Es muy probable que los comentarios escritos por Ibargüengoitia coincidan con la ácida crónica «Experimenta y verás» que publicó al mes siguiente en *Revista de la Universidad de México* (núm. 12, ago. 1963, p. 28). En ella se refiere con sorna a la equivocación de su nombre por parte de *La Gaceta de Cuba* (núm. 14, marzo 1963, pp. 10-12) –que atribuye *El atentado* a Jorge García Ibargüengoitia–, a la opinión de Leal sobre las obras premiadas en «Un jurado opina», y a la ofrecida en una entrevista por el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún.



de mis malas pasiones (ya lo ha hecho); si la ve, dígame que estoy furioso» [5-XI-63]. Hernández era una dramaturga mexicana bastante presente en la vida de Ibargüengoitia mientras él se dedicaba al teatro y cuya relación está ampliamente narrada en *La ley de Herodes*. En Cuba, Hernández impartía clases en un seminario de dramaturgia del cual Osvaldo Dragún había asumido la coordinación a solicitud de la dirección del Teatro Nacional.

Pese a las prevenciones de Ibargüengoitia, Leiseca reitera la disposición de la Casa de darle curso a la incipiente polémica: «Hoy envió su respuesta a Rine en la UNEAC, para que sea publicada, no creo que nadie lo deba proteger de sus pasiones» [4-X-63]. La carta de Leiseca concluye con una de las definiciones más atinadas que se hayan dado de Jorge Ibargüengoitia: «Si allá le traen antipatías, aquí le diré que los que la leyeron se rieron un buen rato y lo consideran a usted un simpático iconoclasta y un escritor honesto» [4-X-63].

### Salvo alguna contingencia imprevista y desagradable...

La aceptación de ser parte del jurado, que rebota entre cartas como un *ritornello*, tiene la condición de que no ocurra «alguna contingencia imprevista y desagradable» [5-X-63]. Y el caso es que, al final, dicha contingencia se presenta e Ibargüengoitia envía a Leiseca una larga carta, escrita a mano desde California, donde se encuentra dando unas clases de literatura en el Instituto de Estudios Extranjeros. En el escrito, el autor explica de forma detallada la razón que le impedirá llegar a tiempo para las labores del jurado: «Ocurrió que mi visa, que debió estar lista en tres días, se tardó tres semanas» [12-XI-63], el curso de literatura tuvo que postergarse, así que llegaría a Cuba demasiado tarde. Las soluciones que propone en la misma carta son que inviten a otro jurado, o que lo esperen con toda paciencia a que «pueda llegar buenamente» [12-XI-63] o que le manden las obras por correo para que

pueda valorarlas y «nomás llegue a Cuba a cerrar con broche de oro y a pelearme con los demás jurados» [12-XI-63]. Bien sabe que va a ser difícil: «Bueno, usted póngase de acuerdo con la señora Santamaría y mándeme decir lo que decidan. Le prometo no ofenderme si me corren como jurado» [12-XI-63].

## Si esto la hace quedar fuera de combate...

Quizás cuando Ibarguengoitia dijo que *El atentado* le cerró las puertas del teatro y le abrió las de la novela, se refería también a todos los sucesos ocurridos en su vida relacionados con Cuba. En la citada carta escrita desde California menciona una novela que ha terminado de escribir en agosto y, aunque no diga el título, sabemos que se trata de *Los relámpagos de agosto*. Por primera vez aparece en la correspondencia con la Casa de las Américas: «Hágame favor de decirme lo siguiente: a mí me encantaría mandar esta novela a su próximo concurso» [12-XI-63]. El autor, sin embargo, duda de que pueda presentarse por dos razones: por su extensión, ya que la novela tiene 123 páginas y el mínimo establecido por la convocatoria es de 150 y porque el primer capítulo fue publicado en la *Revista Mexicana de Literatura*. «Dígame si esto la hace quedar fuera de combate», pregunta [12-XI-63].<sup>10</sup>

El fragmento de la carta que sigue muestra por parte de Ibarguengoitia esa actitud dadivosa, por así decirlo, que ya hemos visto con motivo de la comedia musical: «De cualquier manera,

aunque no concurre, si a ustedes les interesa publicarla, háganlo, que a mí me encantaría que lo hicieran» [12-XI-63]. Antes de despedirse, reitera la propuesta, que resuena con la fuerza de un presagio: «En caso de no ser jurado, quisiera ver la posibilidad de concursar con la novela» [12-XI-63].

## Como mariposa de sociedad

La primera comunicación de 1964 tiene un carácter oficial: la directora de la Casa, Haydee Santamaría, envía –como hizo en febrero del año anterior– sus felicitaciones porque le ha sido otorgado el premio de novela del V Concurso de la Casa de las Américas. Y, quizás adelantándose a otra ráfaga de preguntas, le informa que «en las próximas semanas recibirá el premio en efectivo, cuya correspondiente tramitación ya hemos iniciado» [14-II-64].

De regreso de Cuba, con las distancias que un viaje sabe acortar, las comunicaciones se hacen menos formales y las firmas se relajan, dejando a veces solo el nombre, sin apellidos ni cargos. Ibarguengoitia le escribe a Marcia Leiseca el 20 de marzo una carta densa, aunque él la defina como «minúscula», en la cual dedica las líneas iniciales a comentar el viaje y el regreso: «No les he escrito antes para darles las gracias por sus atenciones, etc., porque tanto viaje y tanta cosa que vi en tu tierra me dejó en estado cataléptico, y desde que llegué no he hecho más que andar de fiesta en fiesta, como mariposa de sociedad, y escribir una página con muchos trabajos cada día, para romperla al siguiente». Contestar las comunicaciones, cuidar esos aspectos formales, se confirman como deberes agotadores para el carácter de Ibarguengoitia: «Entonces, con un

10 Ese año se publica también un adelanto de la novela en Brasil, gracias a Keith Botsford: «Os relâmpagos de agôsto», *Cadernos Brasileiros* 5, núm. 6, 1963, pp. 45-48.

esfuerzo heroico, te escribo esta carta minúscula» [20-III-64].

La respuesta de Leiseca contempla primero unas palabras de comprensión a nombre de la Casa: «Querido Jorge: No te preocupes por no habernos escrito antes y contéstanos en el futuro». Después, sigue con el esfuerzo compartido: «Me cuesta el mismo trabajo que a ti escribir, en este momento siento que tengo un lápiz de plomo en las manos y contesto lo más necesario para seguir llamándonos eficientes y revolucionarios y otro día te escribiré contándote cosas y cuentos de Casa» [23-IV-64].

## Por favor, no me pongan dificultades

A poco más de un mes de ser galardonada, *Los relámpagos de agosto* es aceptada por la editorial mexicana Joaquín Mortiz en la Serie del Volador. El libro saldría a finales de 1964 o a principios del siguiente, refiere el autor [20-III-64]. Para Ibargüengoitia, que como es sabido, encontraba obstáculos en México, el hecho de que la novela se publique también en su país es una oportunidad que no quiere perder: «Dime si tienen algún inconveniente para que esto suceda así» [20-III-64]. En su respuesta, Leiseca aclara la necesidad de que el editor se comunique, porque usualmente, para otra edición en español, tiene que pasar un año después de aparecida la cubana: «Estamos exportando libros a México, pequeñas cantidades, pero eso afectaría nuestra edición y sus posibilidades» [23-IV-64].

En respuesta a las argumentaciones, Ibargüengoitia pide «encarecidamente y de rodillas» [5-VII-64] que la Casa de las Américas no se oponga a la edición de Joaquín Mortiz, aportando la razón del beneficio de todos. Se refiere después

a «cierta actualidad con el cambio de gobierno», por lo que la novela prometería venderse bien: «Así que, por favor, no me pongan dificultades [...] o, en último caso, dejen que yo les pague una compensación por los libros que no venderán en México» [5-VII-64].

En la Casa, aunque molestos por la «no consulta» [14-VIII-64] por parte de la editorial, aceptan la edición mexicana con la condición de que se mencione en la cubierta el Premio, información que saldrá finalmente en la contracubierta.

Ibargüengoitia retomará el asunto en un comentario sobre la portada de la edición mexicana de la novela en una carta a Haydee Santamaría: «Es una especie de esperma lila en fondo negro, o viceversa, no se sabe cuál es cuál» [8-IV-65]. En el mismo mensaje, quizás para justificar o favorecer la posición de Joaquín Mortiz frente a Santamaría, quien le solicitaba noticias sobre el estado de la edición mexicana [17-II-65], cita al editor y profesor Federico Álvarez llamándole, tal vez jocosamente, «verdugo». Álvarez, refiere Ibargüengoitia, es la persona a través de la cual Joaquín Díez-Canedo, el editor de Joaquín Mortiz, había enviado una carta a Marcia Leiseca: «Esto lo hizo con motivo del principio de febrero (mes al que le tiene mucha devoción)» [8-IV-65].

La Casa de las Américas, que no solo detenta derechos sobre la obra y, por lo tanto, reclama estar informada sobre las ediciones de sellos extranjeros, apostó por la divulgación internacional de la obra de Ibargüengoitia, tanto teatral como narrativa. No es extraño, por tanto, que Ibargüengoitia le comunique a Haydee Santamaría haber enviado «firmado el contrato de los checos y contestado la carta a los rumanos» [8-IV-65] y le

pregunta si tiene noticias de editoriales italianas interesadas en *Los relámpagos...*

## *Symposium* en el Webster es un *Drinking party*

El 18 de enero 1965 aparece en la revista *Life en español*<sup>11</sup> un artículo de Jorge Ibargüengoitia sobre el Tercer Simposio organizado por la Fundación Interamericana para las Artes entre el 7 y el 12 de noviembre de 1964 en Chichén-Itzá, con el fin de promover el intercambio cultural entre intelectuales y artistas del Continente.

Unas semanas después de la publicación de dicho artículo, el autor envía a la Casa de las Américas una carta manuscrita, con la idea de que se la fueran pasando unos a otros como un testigo en una carrera de relevos: «[...] no te parece, Marcia? Pásale la carta a Ada. Ada, *hello?* Bueno, Ada, respecto a...» [6-II-65]. En ella informa que ha terminado de escribir el texto sobre Cuba «que dije iba a hacer» y se dirige a Leiseca para contarle de un simposio «muy divertido» en el cual participó entre los «20 gringos y 40 latinoamericanos invitados» [6-II-65].

Entre esos integrantes al simposio en Yucatán, cita a Nicanor Parra, a Salazar Bondy y también a Carlos Fuentes, quien sostuvo «que aquello no era interamericano ni maldita la cosa, porque faltaba un país que había creado un nuevo urba-

nismo, una nueva pintura, una nueva literatura, etc., etc., que no había sido invitado. ¡Cuba!» [6-II-65]. Aunque el mismo Ibargüengoitia había sugerido a los organizadores varios nombres de artistas para que los invitaran en la siguiente edición, había dos problemas: el primero era si los cubanos querrían ir o no, porque «*Symposium* en el Webster es un *Drinking party* y eso es lo que es» [6-II-65], y el segundo consideraba que «asistir a una de estas cosas» [6-II-65] patrocinadas por Rockefeller podía causar en Cuba «grave desprestigio» [6-II-65]. «Porque de ser así —concluye Ibargüengoitia—, más vale que no les inviten, porque no vale la pena» [6-II-65].

Al tono paternalista de la frase con la que termina la carta, Leiseca contesta con una respuesta contundente, asegurando que van a donde quiera que los invitan: «Tenemos una dignidad especial que no consiste en nuestros acompañantes, ni en el lugar a donde vayamos, sino en nuestra posición y en lo que decimos y en lo que estamos haciendo» [5-III-65]. Ibargüengoitia no deja pasar días antes de retomar la palabra «un poco molesto, pero con el cariño de siempre» [13-III-65], y entre otros asuntos —el número de la *Revista Mexicana de Literatura* en la que tendría que salir un homenaje a Cuba; el texto sobre la Isla; la comedia musical de la cual les había hablado Carballido— vuelve a referirse al simposio, y asegura, en su habitual tono desenfadado, que aunque también él tiene una dignidad especial, «no puedo mencionarla sin sentirme la Reina Victoria en la casa de putas, que es un personaje detestable» [13-III-65]. Ibargüengoitia termina invocando a Marcia y apelando a su paciencia, porque «todavía hay cosas que tenemos que hacer juntos» [13-III-65].

11 Jorge Ibargüengoitia: «Camaradería cultural», *Life en español*, vol. 25, núm. 2, 1965. El sumario indica que en la página 22 aparece el artículo de Jorge Ibargüengoitia con el título «Camaradería cultural» y el subtítulo «Gran cónclave de creadores: la Fundación Interamericana para las Artes realiza en México una reunión de destacados intelectuales y artistas de las Américas». Y destaca que viene acompañado con fotos de Felipe Chano.

En medio de un reparto de malentendidos y de asertividades, a partir de 1965 el tono de la correspondencia se encrespa en ambas orillas. La comunicación empieza, de alguna forma, a deteriorarse, lo que conducirá al agotamiento, sin perder nunca la franqueza: «No entendiste ni jota del asunto del simposio», le escribe Marcia Leiseca a Ibargüengoitia. Y prosigue: «Quizás la frase fue demasiado grandilocuente y tú detestas ese estilo, creo que esa dignidad existe, y no todos los acompañantes son indignos, muchos nos merecen amistad y confianza» [9-IV-65]. Leiseca —que recibe la comedia musical y, aunque no lo cite, también *Revolución en el jardín*— esboza una promesa alentadora: «En los próximos días te escribiré más ampliamente sobre algunas cosas que me gustaría comentar contigo y tener tu opinión. Espera ansioso esta carta y recibe el cariño invariable de todos aquí» [9-IV-65]. La carta prometida tardará más de un año.

### Probablemente les parezca insultante, pero no lo es

Jorge Ibargüengoitia escribe *Revolución en el jardín* en 1964, en los meses que siguen al viaje a Cuba. Lo cita por primera vez en la carta del 5 de julio de 1964 cuando, dudando del género dentro del cual inscribirlo, lo llama «artículo» y precisa inmediatamente después que se convertirá en un «librito» [5-VII-64]. Termina de escribirlo en enero de 1965, el mismo mes en el que se publica en *Life en español* el artículo sobre el citado simposio de Yucatán: «Se convirtió en un bodrio de 117 páginas» [6-II-65].

En la correspondencia, *Revolución en el jardín* vuelve a aparecer cuando Ibargüengoitia

se justifica por su escasa comunicación con la Casa de las Américas: «He estado escribiendo sobre ustedes» [6-II-65]. La respuesta que recibe de Leiseca tiene cierto aire de regaño amistoso —«Qué cuento nos haces de que no nos escribes porque escribes sobre nosotros; ¿a quién, a ver, a quién engañas?» [5-III-65]—, por lo que su autodefensa se expresa con la urgencia de un telegrama y a través de una carta: «Te envío el texto sobre Cuba (que aquí nadie va a publicar porque están vendiéndole libros a Cuba y nadie quiere quedar mal con ustedes o han descubierto que en boca cerrada no entran moscas)» [13-III-65].

Las cartas que acompañan los artículos —envía dos veces *Revolución en el jardín*, porque el primer manuscrito se pierde— son particularmente importantes. En ellas, Ibargüengoitia intenta aclarar que el texto no es lo que podría parecer y que trata a Cuba como lo haría con México: «Probablemente les parezca insultante, pero no lo es. Está escrito con mucha simpatía y cariño. Es a veces duro, porque así soy yo y te aseguro que de México he dicho, digo y diré cosas mucho peores» [6-II-65].

Pasa abril e Ibargüengoitia todavía no recibe la carta prometida por Leiseca. El hecho le extraña, porque ha enviado un texto de 120 páginas: «Querida Marcia: Recibí tu carta [...] en la que no me dices ni una palabra de *Revolución en el jardín*» [10-V-65]. Quizás imaginando que el texto haya causado desaprobación en la Casa de las Américas, explica que el manuscrito ha sido revisado y ha llevado a cabo diversos cambios en él: «Releí *Revolución en el jardín* y acabé quitando aproximadamente un diez por ciento del texto. Suprimí el *post-mortem*, que es una cretinada, muchas coqueterías» [10-V-65].



Aunque esté convencido de que con los cambios «el texto mejora notablemente» [10-V-65], se resiste a mandar la versión corregida, haciendo él también una promesa: enviarlo en cuanto reciba noticias de Leiseca.

Al cabo de dos meses, en julio de 1965, sale en la *Revista de la Universidad de México* una versión de *Revolución en el jardín*, con el subtítulo «Fragmentos». La Casa de las Américas recibe copia de la revista por Federico Álvarez el 5 de agosto de 1965, quien desde México le escribe a Chiki Salsamendi sobre el autor del «inefable» texto: «Hay que conocerlo –tú lo conoces– para poder perdonarle esas tres o cuatro faltas elementales de respeto, esa docena de inexactitudes y el tono general de choteo. Yo me reí a ratos. Tiene un endiablado talento para aparecer como un estúpido... no siéndolo, por supuesto» [5-VIII-65].<sup>12</sup>

Entre 1965 y 1966 la correspondencia registra poca comunicación. Leiseca vuelve a escribir el 11 de julio de 1966. Es la carta prometida, han pasado casi dieciséis meses, tiempo en el que en la Casa de las Américas –escribe– solo recibieron «airados recados» de Ibarguengoitia «a través de valientes portavoces» [11-VII-66]. Leiseca presenta las razones del largo silencio, refiriéndose a *Revolución en el jardín*: «para aceptarlo tenemos que reírnos de nosotros mismos y realmente Jorge, nuestro destino no es ese por el momento, nuestra lucha es muy dura».

En su carta, Leiseca alude a su intercambio de opiniones con Federico Álvarez, a propósito de *Revolución en el jardín*, y cita un fragmento de lo que ella le escribió entonces:

«Es la falta de seriedad, la superficialidad y frivolidad en aras de una mal llamada elegancia *esprit*, o humor y que no es otra cosa que el clan internacional de los *snoobs*, y lo que es más triste de los pobres, los subdesarrollados de esta familia» [11-VII-66]. Y se despide, lanzando un cabo a la comunicación: «No sé si contestarás, creo que sí porque tú eres consecuente en reírte de los demás y de ti mismo, por eso y por otros valores que no voy a enumerarte pienso sea mejor la sinceridad, una nueva carta. Un saludo» [11-VII-66].

## Mi sentido del humor en la revolución de ustedes

El 9 de agosto de 1966, Jorge Ibarguengoitia le escribe una última carta a Marcia Leiseca –de ahí en adelante el expediente del Archivo de la Casa de las Américas solo conserva escasas comunicaciones– en respuesta a su mensaje. El mexicano expresa el gusto que le dio recibirlo, tras haberlo esperado más de un año, y reconoce escribir «para aclarar alguna mala interpretación, que me parece necesario corregir». Recuerda haber mandado el artículo de marras, no esperando aprobación, «sino porque me habías dicho que querías ver cómo funcionaba mi sentido del humor en la revolución de ustedes y además, porque me parecía de muy mal gusto no mandarles copia a ustedes de algo que había escrito sobre ustedes y que pensaba publicar». Ibarguengoitia se siente incómodo, sin embargo, con el hecho de que en lugar de transmitirle antes su opinión, Marcia se la hiciera saber a Federico Álvarez. Comenta que la nueva versión del texto, o sea, la que leyeron en La Habana, está tan corregida que es «como si hubiera vuelto a escribirla». Aun así,

<sup>12</sup> Esta carta se encuentra en el expediente de Federico Álvarez en el Archivo de la Casa de las Américas.

«[I]a versión definitiva sigue siendo superficial, frívola y poco seria, como debe ser la narración de un viaje superficial, frívolo y poco serio, de un escritor superficial, frívolo y poco serio, premiado dos veces en Casa de las Américas». Lamenta la imposibilidad de comunicación y le molesta «la sentencia» recibida por el artículo que obviamente fue leído con desagrado en la institución cubana. Finalmente, antes de despedirse con un abrazo, le dice a su interlocutora que pese a discrepar de su actitud y reacción, «no estoy ofendido y [...] te puedo entender muy bien» [9-VIII-1966].

### No habrá Dios que lo resista

El papel de la Casa de las Américas en el posicionamiento editorial de la obra de Jorge Ibargüengoitia es fundamental. Después de ganar el premio de teatro y el de novela, el autor tiene toda la intención de concursar una vez más. En 1965, cuando todavía no se había producido el desencuentro, en la carta *carrera de relevos* de la que se habló arriba, Ibargüengoitia desvela a Leiseca su proyecto: «Hello, ¿Marcia? [...], el año próximo probablemente tenga un ensayito que no habrá Dios que lo resista» [6-II-65]. **C**



# Entre Joyce y Céline: aspectos psicosociales en los personajes del ciclo de Centro Habana de Pedro Juan Gutiérrez

En el transcurso de mi investigación académica sobre la obra del autor cubano Pedro Juan Gutiérrez he tenido la oportunidad, a lo largo de los años, de desarrollar una teoría propia que se desvincula notablemente de la gran mayoría de la crítica literaria sobre este autor. Si para muchos, de hecho, la obra de Pedro Juan Gutiérrez y, en particular, el llamado ciclo de Centro Habana, pertenecen a una estética literaria que se remonta al realismo sucio, considero que en cambio su poética puede definirse con la etiqueta de *hiperrealismo obsceno*. En este sentido, he publicado algunos artículos en los que trazo, por ejemplo, las diferencias sustanciales entre el autor cubano y Charles Bukowski (con quien se le asocia a menudo)<sup>1</sup> y, especialmente, en la publicación *El Hiperrealismo Obsceno en la literatura cubana contemporánea. Cuando el realismo no*

<sup>1</sup> En varias entrevistas y charlas públicas que tuvieron lugar con el autor, este se ha mostrado de acuerdo con mi interpretación de su poética, aclarando que su obra no tiene que ver con el realismo sucio ni tampoco con Bukowski.

*es sucio y ni tampoco real*, despejo cualquier paralelismo con el llamado *realismo sucio* [Tramontana, 2021, 118-138]. Pero, en definitiva, ¿qué es este *hiperrealismo obsceno*?

## 1. El hiperrealismo obsceno

El *hiperrealismo obsceno* se compone de elementos de *verismo*,<sup>2</sup> estoicismo y factores simbólicos relacionados con el subconsciente de la escuela lacaniana. Lo *obsceno* es etimológicamente el *Os-Kené* helénico (*lo que está más allá de la escena*) y el hiperrealismo ofrece el sentido de una realidad agigantada de una imagen que, en cambio, nace artificial y elaborada por el autor, sin ninguna referencia a cualquier realidad objetiva. Tal como ocurre en las artes visuales, en las cuales el concepto puesto en escena por el artista se revela en la inmediatez, el autor consigue transformar los elementos de la narración en algo tan visible hasta convertirlos en una materia tridimensional y palpable; logrando también dar un *corpus* a los estados de ánimo como el placer (de cualquier tipo) y el dolor. El lector se transforma en un espectador y las páginas se transforman en pantallas o lienzos sobre las que fluye una *pochade* que parece real. Pedro Juan Gutiérrez construye un escenario en el que se mueven los personajes de la narración entre *acciones* y *actos*.

2 El verismo fue un movimiento filosófico-literario nacido aproximadamente entre 1875 y 1895, promovido por Giovanni Verga y Luigi Capuana con la colaboración de otros escritores. Surgió bajo la influencia del clima positivista, esa confianza absoluta en la ciencia, en el método experimental y en las herramientas infalibles de investigación que se desarrollan y prosperan desde 1830 hasta finales del siglo XIX. Además, el verismo estuvo claramente inspirado en el naturalismo.

## 1.1 Acción y acto

Cuando hablo de *acción* y *acto*, me refiero a la teoría propuesta por el director, guionista y filósofo italiano Carmelo Bene. Según este, los hechos están compuestos por esos dos factores. El primero, la *acción*, más atribuible a una condición consciente del ser humano; es el gesto pensado y estructurado; y el segundo, el *acto*, es atribuible a una esfera emotiva más recóndita, subconsciente. Es ese momento en el que el personaje deja de hablar y *se deja hablar*, así como deja de actuar y *se deja actuar*.

La *acción*, pues, cede el sitio al *acto* y los protagonistas del ciclo de Centro Habana toman forma en la más intensa despersonalización, dentro de un espacio que los estoicos definían con el nombre de *Aión*,<sup>3</sup> que representa la a-temporalidad en la que el *yo* se disuelve logrando llegar a la salvación. No hay elementos de crítica o análisis político en los

3 El *Aión* es una concepción del tiempo. En una óptica estoica, el *Aión* se contrapone a *Cronos* ya que subvierte el clásico concepto del tiempo. *Aión*, como veremos, es una parte atemporal en la que es posible borrar pasado y futuro esquivando el tiempo, llegando a una forma de olvido también del propio *Yo*. Deleuze expresa el tiempo configurándolo visualmente dentro de una línea recta que lleva en sí el pasado —en un polo de la recta— y el futuro —en el polo opuesto. En el centro de esta recta, Deleuze coloca una reinterpretación de lo que los estoicos llamaron *Aión* —que sería como una síncope en música o en cardiología podría ser visto como la ausencia de *Onda P*: una verdadera arritmia; una ausencia de latido. Es decir, una anomalía en la escansión rítmica del corazón que en el lenguaje emotivo-temporal de los contextos literarios se traduce en una norma que posibilita la salvación y la supervivencia. La ausencia temporal que llena un espacio. Un esquivar el presente con la creación de un «instante», un «ahora» sin temporalidad alguna que haga posible la subversión del tiempo, borrando el parámetro convencional de *presente-pasado-futuro*.

personajes del ciclo de Centro Habana. No hay explícitos exámenes sociológicos y ni siquiera críticas a la clase dirigente. Los protagonistas se dejan vivir por los acontecimientos cotidianos y anhelan –más o menos conscientemente– el refugio en el Aión y en una dimensión *obscena* (o sea: más allá de la escena). El hiperrealismo obsceno de Pedro Juan Gutiérrez no ofrece una visión de las cosas y de los barrios, ya de por sí sobreexpuestos en muchas novelas, cuentos, películas, vídeos y fotografías. Una de las peculiaridades del autor –elemento que ningún otro artista hiperreal ha logrado todavía– es la de representar visualmente lo irrepresentable: lo *obsceno* del Aión y los estados emocionales. Observando una escultura hiperreal es posible interpretar el estado de ánimo de la obra –por ejemplo si el sujeto llora, o sonríe, o mira el infinito de manera absorta–, tal como es posible constatar características ambientales allí donde sea representado un escenario específico. Pero es mucho más complejo representar todo lo que atañe al subconsciente y al sentimiento más íntimo.

Por lo tanto, en la obra de Pedro Juan Gutiérrez nunca leeremos análisis políticos o denuncias socioculturales ya que, a través de la artimaña de la representación hiperreal y obscena del sentimiento y del subconsciente (y con la ayuda del contexto espacio-temporal: el barrio de Centro Habana, el Período Especial y, por supuesto, el bloqueo estadounidense), se manifiesta de forma agigantada lo que interiormente el cubano de los noventa interpreta y vive a través y a causa de los elementos político-sociales. Por tal razón es imprescindible analizar los personajes del ciclo de Centro Habana bajo un perfil conductual y psico-emocional. Con la ayuda de otros ejemplos textuales obtenidos mediante el análisis de las

obras de Pedro Juan Gutiérrez será posible examinar más detenidamente otras características del *hiperrealismo obsceno* en su representación estilística y entender, al mismo tiempo, cómo y por qué los protagonistas se amparan en lo *obsceno* del Aión y cuáles significados se esconden detrás de determinadas actitudes que aparentemente nada tienen que ver con el análisis de un sufrimiento social, pero que en realidad esconden un malestar del cual es posible salvarse solo a través de la pérdida del *yo*.

Introduciéndonos más a fondo en las características interiores que ponen en marcha los hechos de los personajes del ciclo de Centro Habana notaremos nuevos paralelismos que, aunque semejantes bajo ciertos aspectos a universos literarios más o menos lejanos del *verismo*, representan la última pieza que da cuerpo al *hiperrealismo obsceno*.

Tomando en consideración al Pedro Juan *agente* (es decir: *actuante*) del ciclo de Centro Habana, se me ocurren dos personajes literarios –concebidos por dos diferentes autores– unidos por el mismo factor: la implicación psicológica por la que se producen los *actos*. Es importante analizar este aspecto en cuanto estos factores, más que otros, están expuestos de forma hiperreal en la obra de Pedro Juan Gutiérrez. No hay una similitud estético-literaria que aúne al escritor cubano con los autores que citaré; hay, si acaso, un mismo *modus* de interpretar la existencia por parte del Pedro Juan *agente* y los protagonistas de los libros a los que hago referencia. Pienso en el Señor Bloom del *Ulises* de Joyce, y en Ferdinand Bardamu de *Viaje al fin de la noche* de Céline; todos congregados por implicaciones de matriz socio-emotiva, por la complejidad del estar en el mundo y por el empleo de dinámicas

sicoanalíticas para poner en escena la expresión de una sociedad.

## 2. El Ulises de Centro Habana

El *Ulises* de Joyce es quizá uno de los escritos más crípticos de la literatura de principios del siglo XX. Los flujos de conciencia y lo indescifrable de algunos elementos gramaticales y etimológicos hacen el texto complejo y sujeto a continuos análisis por parte de lectores e investigadores. Lo que queda claro, en cambio, es el estado de ánimo de su protagonista: Leopold Bloom, un hombre común con un trabajo común que se encuentra obligado a observar, y a veces a padecer, la evolución y la involución del mundo que corre inexorable frente a su propia mirada. Tal como el Odiseo de Homero, también en el texto de Joyce el héroe representa la aventura del hombre en el mundo. El protagonista, viajando, tal como el Pedro Juan del ciclo de Centro Habana, construye su identidad enriqueciéndose por las diversidades con las que se pone en contacto, sin resultar destruido o absorbido por ellas. Leopold Bloom no se resiste a su entorno, más bien, se convierte en parte integrante de él. Viste las ropas del héroe moderno que, a pesar de todo y de todos, debe continuar su viaje en búsqueda de algo que le pertenezca, y tiene que resistir desafiando los monstruos y los fantasmas que turban su ánimo en cada lugar y circunstancia.

El paralelismo con lo épico, también estructural, de la Odisea homérica se encuentra en la aparente normalidad de un hombre que con sosegado y heroico ánimo enfrenta su cotidianidad en una metrópoli moderna, rica de insidias e imprevistos capaces de

consumir, silenciosamente, a un hombre que ni siquiera en la misma intimidad hogareña está cierto de encontrar un puerto seguro [Grasso, 2014].

Es este factor épico el que nos lleva a Pedro Juan, y también al Reinaldo de *El Rey de La Habana*. Los personajes del ciclo de Centro Habana, de hecho, están rodeados por múltiples insidias: el Período Especial, la ausencia de una perspectiva de futuro, la «jungla» humana en la que el dramatismo de una cotidianidad incierta llega hasta la aberración y a la consecución de todo lo que es necesario por cada medio lícito y, en la mayoría de los casos, ilícito. Una realidad constituida por la subversión de los valores éticos en los que *el cielo estrellado sobre mí* y *la ley moral en mí*, de Kant, es un concepto que se separa notablemente de las verdades de un contexto de barrio marginal y, a rasgos, atemporal; un contexto en el que la animalidad se impone como única alternativa, a pesar del valor de una inteligencia que induce al ser humano a discernir:

[...] eleva mi valor como inteligencia infinitamente, en virtud de mi personalidad, en la cual la ley moral me revela una vida independiente de la animalidad y aun de todo el mundo sensible, por lo menos en la medida en que pueda inferirse de la destinación finalista de mi existencia en virtud de esta ley, destinación que no está limitada a las condiciones y límites de esta vida [Kant, 2003, 138].

Dublín como Centro Habana. El Señor Bloom y Pedro Juan como dos Ulises que atraviesan el mismo infierno dantesco representado por una contemporaneidad en total naufragio. Leopold

Bloom no llega a tocar fondo tanto como le ocurre a algunos personajes de las narraciones de Gutiérrez, pero, en su vagar entre insidias y hechos propios de un viaje homérico, conoce y acepta todo lo que la vida le ofrece y, en la puesta en escena de un *no-yo* que toma el sitio del *yo*, se deja guiar por los instintos, vuelos pindáricos, voyeurismos, pulsiones masoquistas y comportamientos semejantes a una expresión que recuerda la animalidad, el tribalismo y la trivialidad de la existencia, tal como sucede muchas veces en los acontecimientos del ciclo de Centro Habana:

El señor Leopold Bloom comía con deleite los órganos interiores de bestias y aves. Le gustaba la sopa espesa de menudillos, las mollejas, de sabor a nuez, el corazón relleno asado, las tajadas de hígado rebozadas con migas de corteza, las huevas de bacalao fritas. Sobre todo, le gustaban los riñones de cordero a la parrilla, que daban a su paladar un sutil sabor de orina levemente olorosa [Joyce, 1996, 139].

En el fragmento que acabo de citar, no obstante evidencias de *obsceno* en la exposición de un *acto* que lleva partículas de autenticidad logrando llegar a la hipérbole de la representación, falta el factor hiperreal. En la escena está la descripción del *acto*: «El señor Leopold Bloom comía con deleite los órganos interiores de bestias y aves», pero no hay un aspecto visual ni una descripción minuciosa de la comida, de los platos, de los olores, etcétera. A pesar de esto, en lo que concierne al *acto*, hay similitudes con la animalidad del Pedro Juan de los textos. Alimentarse de entrañas tal como una fiera; disfrutar el

placer sensorial a través de la asunción de partes de una carnalidad «viva» como el corazón, el hígado, y encontrar satisfacción gustativa en olores fuertes que puedan volver a llevar a una dimensión salvaje:

Siempre tiene el bollo oloroso. Un olor fuertecito, nada sutil. Es mulata pero huele a negra. No me puedo desprender. Nos damos lengua como dos diablos. [...] Después me siento el macho más animal del mundo. Como un toro después de montar una vaca. A veces me intranquilizaba con esa idea: ¿por qué nos comportamos como animales salvajes cuando templamos?, como si no fuéramos personas civilizadas. Se lo comenté a un buen amigo, un tipo culto, y me contestó: «Claro que tienen que sentirse como animales. Imposible que te sientas como un árbol de manzanas o como una piedra. Somos animales» [Gutiérrez, 2000, 25-26].

Leopold Bloom se casa con Marion «Molly» Tweedy: cantante de ópera extremadamente pasional, corporal, física, evidentemente infiel y que tanto recuerda en los modos y en las acciones a la *jinetera* cubana de *Animal tropical* de la cual se enamora Pedro Juan hasta el punto de no poder prescindir de ella durante su viaje:

Ah, esta mujer no me deja tranquilo ni en Suecia. Con ella tengo tres opciones: meterla más a puta y ser su chulo. [...] O sacarla de ese barrio. Buscar una casa en un lugar tranquilo. Quizás junto al mar. Nadie nos conocería. Tener dos o tres hijos y llevar una vida tranquila. También me lo ha pedido. La última posibilidad sería olvidarla. Irme del



barrio. Bien lejos. Yo solo. Y no verla jamás. No sé qué hacer. Me atormenta. Me vuelve loco [Ídem].

Ezra Pound, analizando el texto de Joyce, escribió que Bloom encarna el sentido múltiple de múltiples existencias, desde las más elevadas hasta las más comunes, comparando el *Ulises* irlandés con otros épicos personajes cotidianos y/o escritores de la historia universal:

[É]l es el hombre de la calle, el vecino, el público, no nuestro público, pero sí el público de H. G. Wells; puesto que si en Wells Hocking representa al público, Bloom es *l'homme moyen sensuel*, es también Shakespeare, Ulises, el Judío Errante, el lector del *Daily Mail*, el hombre que cree a pie juntillas aquello que lee en los periódicos, es todos-los-hombres, y chivo expiatorio [Pound, 1954, 403].

Un chivo expiatorio tal como Pedro Juan, o Reinaldo, víctimas generacionales de un exterminio sentimental, más que económico, donde el estar en el mundo ya es de por sí un acto de puro heroísmo.

La odisea de Pedro Juan es, en general, similar a la de los Ulises que lo han precedido y especialmente a la de los dos protagonistas del texto de Joyce: Leopold Bloom y Stephen Dedalus; el primero, en búsqueda de un hijo y el segundo, en búsqueda de un padre, dentro de una metrópoli mitológica y áspera. Pedro Juan es, quizá, al mismo tiempo padre e hijo de una generación que se mueve entre las mismas insidias emotivas y sociales de una capital al ápice de sus trastornos políticos y sentimentales.

### 3. Bardamu y Pedro Juan

Ánimo, Ferdinand –me repetía a mí mismo, para alentarme–, a fuerza de verte echado a la calle en todas partes, seguro que acabarás descubriendo lo que da tanto miedo a todos, a todos esos cabrones, y que debe de encontrarse al fin de la noche. ¡Por eso no van ellos hasta el fin de la noche! [Céline, 1994, 126].

Llegar al fin de la noche e investigar lo que se aloja realmente en la oscuridad del ánimo humano. Llegar al fin de la noche para encontrar un motivo, sensato, a la peor de las enfermedades que afligen al ser humano: la miseria interior. Así mismo piensan Ferdinand Bardamu, criatura literaria de Louis-Ferdinand Céline, y Pedro Juan, criatura y alter ego de Pedro Juan Gutiérrez. Comparar esos dos personajes invita inevitablemente a pensar en la distinción que hay entre Zola (*Naturalista*) y Giovanni Verga (*Verista*):

Zola es escritor prosaico y Verga es el prosista melódico por excelencia. Zola es médico, Verga es un hombre; Zola es un espíritu científico, Verga un afligido. El primero se complace en la lucidez de sus diagnósticos, el otro parece huir de la mordaz angustia de sus análisis y de sus representaciones, aborreciendo la prolijidad de descripciones y de narraciones y escorzando los periodos de la sintaxis, como si fueran lamentos ahogados y desviados [Russo, 1969, 58-59].

Haciendo un paralelismo entre Céline y Gutiérrez, de hecho, nos encontramos frente a dos universos análogos –casi gemelos– bajo el perfil emotivo y conductual de los personajes puestos

en la escena, pero con disímiles connotaciones estilísticas fruto de motivaciones no solo fenotípicas y generacionales sino más bien contextuales. Se evidencia, de hecho, una misma visión del mundo y de la humanidad, pero al mismo tiempo una puesta en escena diferente debida al expresionismo por una parte y al hiperrealismo obsceno por la otra.

Si la interpretación de un Bukowski en salsa caribeña sería una teoría falaz, vistas las notables y tangibles diferencias entre Gutiérrez y aquel, no tanto bajo el perfil estilístico (teniendo ambos una matriz verista) sino, sobre todo, por lo que atañe a un enfoque hacia la vida; el paralelismo con Céline, en cambio, parece mucho más pertinente bajo el perfil emotivo/intelectual, pero con diferentes evoluciones estilísticas. En el ciclo de Centro Habana, de hecho, a pesar de que los protagonistas sean víctimas de los mismos horrores a los que es sometido el personaje principal de *Viaje al fin de la noche*, hallamos una diferente interpretación que caracteriza un *modus vivendi* generacional. En tal caso, por lo tanto, la diferencia sustancial se basa en el concepto de un *yo* —expresionista— y de un *no-yo* de matriz hiperreal obscena.

Si Pedro Juan hubiese nacido en París a principios del siglo xx, probablemente hubiera adoptado un lenguaje expresionista; y si Bardamu hubiese habitado la Centro Habana decadente y decaída del fin del milenio habría adoptado quizá el escamoteo del hiperrealismo obsceno para describir todo lo que la noche le hace a los seres humanos. Conocemos así a dos personajes que han padecido el horror de la guerra, ya sea un combate en el campo de batalla o una lucha fratricida consumada en las calles de una sociedad deformada donde *homo homini lupus* es la línea

*roja* de toda una existencia. Ambos personajes analizan un mundo donde «de los hombres y de nada más que de ellos hay que tener miedo, siempre» [Idem].

Por tal razón ambos personajes salen a la calle y se zambullen en la noche, convirtiéndose ellos mismos en artífices del propio terror.<sup>4</sup> No temen mezclarse con las reglas del juego, más bien, toman parte del juego ensuciándose las manos una y otra vez y convirtiéndose en el «chivo expiatorio» del cual hace mención Ezra Pound, que tiene que conocer el mal del mundo para poder describir los síntomas y las patologías más inquietantes. También por esta razón las historias del ciclo de Centro Habana no podrían suceder más que en Centro Habana; para describir la oscuridad como pretexto que induce a la salvación en el Aión es necesario descender al inframundo; dar una vuelta entre las periferias del ánimo humano, en los barrios bajos de la sociedad. No podían, por lo tanto, las historias de Centro Habana contextualizarse dentro de un panorama burgués. Para tomar forma, Pedro Juan tuvo que alistarse y estar en primera línea y conocer el sonido de una vida que se pudre entre las miserias de la vida misma, tal como sucede en Céline:

La verdad era, ahora me daba cuenta, que me había metido en una cruzada apocalíptica. Somos vírgenes del horror, igual que del

4 En la comparación entre Bukowski y Gutiérrez he analizado cómo este factor los diferencia. De hecho, he visto a un Pedro Juan engreído —que encuentra el valor de jugar al juego de la matanza que se consume en la calle— y un Bukowski, en cambio, que anhela la soledad y que se deja vencer por el miedo que le sigue teniendo al mundo y a la gente, no logrando nunca encontrar una ruta de escape.

placer. ¿Cómo iba a figurarme aquel horror al abandonar la Place Clichy? ¿Quién iba a poder prever, antes de entrar de verdad en la guerra, todo lo que contenía la cochina alma heroica y holgazana de los hombres? Ahora me veía cogido en aquella huida en masa, hacia el asesinato en común, hacia el fuego... Venía de las profundidades y había llegado [Céline, 1994, 126].

La guerra combatida por Pedro Juan no se caracteriza por un tono polémico en contra de una condición política e histórica. Lo que ha sucedido en el curso de aquellos años es más que evidente. Lo que Pedro Juan descubre, tal como le ocurre a Bardamu, es que la miseria que de veras aflige al mundo es representada por factores emotivos y no económicos. Sobresale, de hecho, el retrato de una realidad humana devastada y vencida, donde Cuba solo es un mero pretexto, que jadea entre un *crimen* y el otro. Sin embargo, a pesar de una misma forma de interpretar la existencia, hay una diferencia sustancial entre los dos personajes; diferencia que los lleva a actuar de modo disímil en lo que concierne a las conclusiones y la exposición de la narración. Tal como ha sido expresado anteriormente respecto a las diferencias entre Zola y Verga, vemos ahora, por un lado, a Céline alias *Bardamu* –médico, igual que Zola– que se desespera y al mismo tiempo se complace por los descubrimientos efectuados a través de su propia introspección y por la finura de su propio discernir; y Pedro Juan, por otro lado, aunque totalmente consciente de su condición de vencido y de una enfermedad propia y ajena, se olvida de las heridas causadas por su constante vagar homérico entre la oscuridad de la noche y logra estratégicamente esquivar el

presente y regenerarse en una inexistencia que le permitirá no perder los pocos elementos que todavía le quedan de humanidad.

Estas son las diferencias sustanciales entre los dos personajes: Bardamu es un expresionista y Pedro Juan un hiperrealista obscuro. Ambos han comprobado todo el horror que pueda esconderse en el ser humano; ambos han sido parte del juego, a veces convirtiéndose en víctimas y otras veces en verdugos, y ambos han elegido el lenguaje jergal para dirigirse al lector. Pero, mientras Bardamu tiene necesariamente que expresar lo que siente –concibiendo conceptos de fineza elevada, fruto de una atenta introspección–, Pedro Juan se queda con los pies bien plantados en el mundo, y se dirige al lector sin elevarse en revelaciones filosóficas particularmente articuladas bajo el perfil sintáctico y conceptual. Céline, expresa, y Gutiérrez, expone. Mediante el lenguaje hiperrealista obscuro, este hace que las imágenes hablen por sí mismas, dejando que sea el lector el que conciba, si acaso, cualquier pensamiento. Va formándose así un juego en el que la obra es fruto del hiperrealismo obscuro, y el lector un puro expresionista. Por lo tanto: aunque el autor esté reproduciendo los aspectos más íntimos de los personajes y de una comunidad, manifestando los aspectos relativos a un subconsciente, logra disimularlo disfrazando de realidad los acontecimientos, agigantando las imágenes hasta que se conviertan en espejo o elemento de disgusto. Luego, como Poncio Pilato, se lava las manos y somete su obra a las emociones de los espectadores que se dejarán guiar por factores emocionales e introspectivos o también, quizá, por un sentimiento de identificación o negación, interpretando y viviendo la obra bajo una óptica expresionista.

Pedro Juan, *actuante*, en pleno estilo *obsceno* se convierte en objeto y sale de la escena (tal como el *Lorenzaccio* de Carmelo Bene). Su yo deja de percibir, pues se desocupa de las introspecciones.

Bardamu, a diferencia de Pedro Juan, no necesita ver las cosas. Bardamu, antes que todo, tiene que sentir las. Percibir las. La visión del todo, en Bardamu, proviene y reside en el sentimiento. «No son los cuerpos los que generan las sensaciones, más bien son los complejos de sensaciones los que forman los cuerpos», consideraba Ernst Mach en su texto *Análisis de las sensaciones* (1885). No estoy completamente convencido de que tenga que considerarse a Céline un expresionista a todos los efectos, pero creo que el personaje Bardamu, su alter ego, sí lo es:

[...] el impresionista mira, el expresionista ve. Ve, es decir, sin necesariamente mirar; ve mejor incluso sin los ojos. El arte imaginativo se basa de hecho en una iluminación fulgurante cuya consecuencia es la ceguera frente [a] las impresiones exteriores. Puede parecer un caso que Adolf von Hatzfeld se volviera poeta después de haber perdido la vista; claro, la figura del adivino ciego es intensamente sentida por los expresionistas: el viejo mendigo Kule (en el drama *Der tote Tag* de Barlach) y el edípico Schimen (Schimen sumergido en el silencio), son adivinos porque se han quedado ciegos; ellos ven la esencia de la realidad, porque ven más allá de la realidad [Mittner, 1965, 38].

Al contrario, Pedro Juan se encomienda a las visiones tangibles. Es un *animal* susceptible a las alteraciones fenotípicas, y es por esta razón

que cuando llega a Suecia —en *Animal tropical* (2000)— lleva una vida más sosegada y atormentada (a pesar de la ausencia de su Aión). Pedro Juan necesita ver para sentir, y no lo contrario. No es un chamán. Pedro Juan, paradójicamente, puede ser representado por la misma definición que André Gide utilizó para definir *Bagatelas por una matanza* de Céline, y que Leo Spitzer ha mencionado en su *Critica stilística e semantica storica*: «no es la realidad lo que pinta Céline. Es más bien la alucinación que la realidad provoca» (97). Es por esta razón que su «dolor» está circunscrito. Bardamu es infeliz en todos sitios (en Francia, en África, en Nueva York) porque él representa el dolor humano a nivel absoluto. Existencial. Pedro Juan, en cambio, vive una desgracia delimitada en la geografía y en el tiempo. La creación verbal de Céline tiene que dar voz al yo sangrante y a las visiones de las angustias humanas:

[...] el mundo de palabras es realmente solo un mundo de palabras ensordecedoras, de sonidos estridentes, como máquinas continuamente martilleantes y sin sentido, que cubren con su ruido el miedo y la rabia del hombre aislado en el despiadado mundo moderno. Palabras y realidad se dividen. Este es realmente un *voyage au bout du monde*: no hacia el oráculo de Bacbuc, más bien hacia al caos, al final del lenguaje como expresión de pensamiento [Spitzer, 1966, 97].

En Pedro Juan Gutiérrez, en cambio, palabras y realidad nunca se separan. Siempre teniendo en cuenta que en él nada es real nunca, el lenguaje sigue servilmente el flujo representativo de las imágenes. Sean fruto del pasado, sean fruto del Aión. Pedro Juan o Reinaldo no pueden

adoptar un lenguaje distante de la verdad que están viviendo, pues de por sí ellos mismos son parte de una escenografía, de un espacio, que llamamos pasado o que llamamos en otros casos Aión. Ellos mismos no existen, ya que sus propios y verdaderos *yo* resultan ausentes en el *acto*, siendo ellos la pura expresión de una despersonalización.

Pedro Juan y todos los personajes del ciclo de Centro Habana son cuerpos que actúan hacia una salvación, muy parecidos al concepto del *yo* y del *yo* incorpóreo de Laing:

Todo lo que el individuo considera su verdadero *yo* está percibido por él como algo más o menos incorpóreo; las experiencias corpóreas son percibidas como algo que es parte del sistema del falso *yo*. [...] Podemos decir que se trata en general de una respuesta disponible casi todos los que se encuentran rodeados por un peligro sin una posibilidad de escape. Por ejemplo, los prisioneros de los campos de concentración trataban de probar esta sensación, porque el campo de concentración no les ofrecía ninguna salida, en el espacio y en el tiempo. [...] El cuerpo puede seguir cumpliendo, externamente, una actividad normal, pero interiormente hay como la impresión de que se viaja por otra parte, automáticamente [Laing, 1969, 90-91].

Laing continúa en su análisis considerando que en la fase que acabamos de describir, el *yo* sigue en todo caso excesivamente alerta. Esta última consideración, en cambio, no coincide con el *modus vivendi* de los protagonistas del ciclo de Centro Habana. Pedro Juan, por ejemplo, vive temporalmente en la *acción* –o mejor,

la sufre– en el curso de aquella etapa narrativa atribuible al pasado (que podríamos definir como *fase bolerista*); pero luego, en el momento de la reacción, entra en el *acto*, y entonces sale de la escena, se desinteresa. Pues, no sabe y *no se sabe*, a diferencia de Céline y de sus personajes que siempre están con los pies bien plantados en el más profundo *yo*, exteriorizando con juegos lexicales y otros cromatismos lo que es la representación de un sujeto que es consciente de ser tal y nunca deja de ser el primer actor protagonista también cuando narra al lector todo lo que les ocurre a otros personajes.

A pesar de que uno mire el mundo desde su propia interioridad, y el otro se deje vivir por el mundo, Bardamu y Pedro Juan manifiestan las mismas inquietudes y el idéntico desengaño respecto al género humano. Ambos convierten lo verdadero en una materia alucinógena para deslumbrar al espectador, uno a través de la puesta en escena de su propio *yo* en contacto con el universo, y el otro –Pedro Juan Gutiérrez– transformando a sus actores en esponjas que se mezclan con los elementos de una sociedad compuesta por cosas, hechos e imágenes, y limitándose a reproducir –a través del hiperrealismo– todo lo que su *no-yo* ha recogido en el camino. Pedro Juan, tal como todos los personajes del ciclo de Centro Habana, no actúa, sino más bien *es actuado*; y estos personajes no hablan, *son hablados*. El fruto de su malestar, no es imputable a un *yo* interior, sino a un sufrimiento general que en sí esconde implicaciones de tipo figurado y psicológico.

## Bibliografía

Céline, Louise-Ferdinand. (1994). *Viaje al fin de la noche*, Barcelona, Edhasa.

Grasso, Annalisa. (2014). «James Joyce: sperimentatore introspettivo», en '900 Letterario, traducción de Gino Tramontana, consultado en: <http://www.900letterario.it/scrittori-del-900/james-joyce-sperimentatore-introspettivo/>.

Gutiérrez, Pedro Juan. (2000). *Animal tropical*, Barcelona, Anagrama.

Joyce, James. (1996). *Ulises*, Barcelona, Lumen.

Kant, Immanuel. (2003). «Conclusiones», en *Crítica de la razón práctica*, Buenos Aires, La Página.

Laing, Ronald David. (1969). *L'io diviso*, traducción de Gino Tramontana, Milano, Einaudi.

Pound, Ezra. (1954). «Cartas de París», en *Literary Essays*, traducción de Dermot F. Curley y H.L.Z, Cambridge, A New Direction.

Russo, Luigi. (1969). «Verga e il Verismo», en Russo Luigi: *Giovanni Verga*, traducción de Gino Tramontana, Bari, Editori Laterza.

Spitzer, Leo. (1966). *Crítica stilística e semántica storica*, traducción de Gino Tramontana, Bari, Laterza.

Tramontana, Gino. (2021). «El Hiperrealismo Obsceno en la literatura cubana contemporánea. Cuando el realismo no es sucio y ni tampoco real», *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, pp. 118-138. **C**









JORGE BOCCANERA

## Báscula

a Camilo Retana

*Los platos del balancín están en guerra.  
Si uno escala un macizo el otro va hacia el fondo,  
si uno elige volar el otro reptar.  
La balanza y sus dos brazos enemigos, ni siquiera se miran  
¿Cuánto pesa el pesar?  
¿Qué Dios podría aportar siquiera un gramo para el equilibrio?*

*Las piedras del agobio en un platillo; en el otro un gran  
ramo de luz.  
Y en la misma romana una bolsa de lágrimas y un sueño  
por llegar.  
La barra horizontal tiene dos platos, ¿trabajan?  
¿para quién?*

*Un mosquerío de preguntas va ensuciando la sala,  
al medio de la sala una mesa, al centro de la mesa una báscula,  
en uno de sus platos aquelarre de sombras, hijos rotos, pirañas  
a granel, costales de aire ciego.  
En el extremo opuesto aguarda una bandeja.  
¿Qué cosa podría dar alguna paridad entre el amor y el odio?*

*Hay que poner el corazón en el plato vacío.*

# Remolinos\*

a Rodolfo Walsh *in memoriam*

*a*nillos de cebolla remolinos de brócoli nebulosas de acelga el hombre del sombrero de paja «sin esperanza de ser escuchado» mira el cielo nocturno repleto de hortalizas allí donde las supernovas agitan sus hormigueros fulgurantes

*planea pescar en esa tierra y distribuir sus lámparas aunque despierte «con la certeza de ser perseguido» y escupan fuego las sirenas que llevan cargamentos de sombras y sobrevuelan el holgado camino, el almácigo, el campo y ni un solo lugar donde poner un pie*

*con su vieja Olivetti el hombre respira al centro de esa telaraña y «fiel al compromiso» imagina un camino con álamos plateados mientras teje relatos que fermentan promesas de azafrán a metros del aljibe de ladrillos y hierros oxidados en un recodo con laurel y eucaliptos*

*el hombre del sombrero de paja y gruesas gafas presto a «dar testimonio en momentos difíciles» con abono y con humus y moderando el riego estruja horas y horas arrancando el yuyal de San Vicente*

*En esa huerta sembrará su Carta.*

\*Las líneas entrecuilladas pertenecen a la «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar» de Rodolfo Walsh, asesinado por la dictadura el 25 de marzo de 1977.

# Despeñadero

a Daniel Calabrese

*¿Cómo lograremos quitar, madre,  
la piedra que cerca tu puerta?*

YANNIS RITSOS

*E*s extraño cargar tanto peso y sentirse vacío.  
Hay Sísifos que empujan cada día la sombra de una piedra.

*Dentro de las palabras habitan lágrimas de polvo,  
podría ser peligroso hurgar las vísceras de alguna lágrima,  
la nostalgia carga sus voces ciegas.*

*En su torrente,  
la memoria también va arriando piedras.  
Cada noche es un despeñadero que se abisma en la lengua.*

*Son piedras que tropiezan dos veces con la misma vida.*



## Encuentro en tus ojos la gota de un río lejano

*E*ncuentro en tus ojos la gota de un río lejano  
como brilla en tus manos, como se disuelve, como juega,  
como el abrazo del mar con el cielo llega a nuestras bocas  
como su fresco soplo fluye por las venas de los cuerpos.  
Encuentro en tus ojos espíritus nobles que juegan y enseñan  
apaciguando toda la sed de la tierra y de la vida en un instante  
como el asombro es lucha cristalina y alegre sustento  
como la fuerza de la vida perfora la piedra más dura.  
Encuentro en tus ojos la constancia de los ríos  
los que abundan, los que sobreviven y los que han desaparecido  
como circulan por la noche serpenteando bajo las cuevas  
como despiertan con asombro en las manos de una niña.  
Encuentro en tus ojos y en los míos  
la enorme persistencia de la lluvia que es lágrima y es anhelo  
como la memoria nos brota rocío cuando duermen los pájaros  
como somos el trueno, el viento, la llovizna, la espuma.

### 2.

#### Despedida a una abuela que trasciende

*En la tierra fecunda el viento le cuenta secretos a las barrancas  
lirios, alcatraces, ipomoeas, monte salvaje le crece de los huesos  
huesos que se van haciendo polvo de estrellas  
usted nos observa como las milpas verdes miran de frente al sol  
abuela ha pasado poco tiempo desde que cerraste los ojos  
los mares se elevan, los ríos se desvanecen,  
y le pregunto una vez más la historia de su vida, de sus manos,  
en este cruce de caminos donde nos encontramos  
¿Qué memoria colocaremos al centro de los altares?*

*¿Cuál de nuestras verdades nos liberará de los ciclos que se repiten?  
¿Qué palabras incómodas pondremos a secar en el fogón de la cocina?  
¿Qué silencios alumbrarán nuestro espíritu?  
¿Cómo volver a decir su nombre cuando su cuerpo ha muerto?  
la mitad de mi nombre también se ha ido  
solo tomaré su mano y volveré a navegar en sus venas  
las dos con brichos, destellos, blondas, cortes de jaspe,  
aretes de jarritos y un vasto rebozo como la vía láctea  
aún escucho su corazón en mi oído estoy acurrucada en su espalda  
puedo ver con sus ojos mi propia historia  
estoy en sus sueños, llegó a despedirse varias veces, antes de irse  
/ con la neblina,  
ya lo sé, las lunas menguarán una y otra vez  
los lirios y el monte seguirán creciendo de sus huesos  
en la tierra donde nuestros nombres fueron presentados al fuego  
ahora mi cuerpo bañado por tibias olas y reflexiono  
nunca fuimos a la mar juntas, nunca vimos una arena tan blanca  
usted era gris como el mar de los volcanes  
usted tenía brasas encendidas en los ojos  
las dos somos hijas de la sal y de la espuma de la montaña y del sereno  
es una tarde de noviembre fría y anaranjada  
la luz brilla hermosa en nuestro rostro moreno  
y respondo todas las preguntas, le cuento mis historias de viajes a lugares  
extraños  
mis dedos danzan trezándole sus largos cabellos plateados  
los lirios brotan de su pecho a esta hora de la tarde, siento su olor que me  
atraviesa  
la extrañaré conmigo en este patio inmenso que es la vida  
y en cada luna nueva de oscurísima noche encontraré sus candelas  
/ encendidas.*

### 3.

*Chaxut'uj nuk'aslemal qati't q'ayes,  
Sóplame la vida abuelita planta  
Chasipaj chuwe ri awuxlab'il  
regálame tu aliento  
soy animala, nubes teñidas,*

*estoy empezando a caminar, tambaleo, caigo  
sonrío y acaricio temblando la tierra  
brincos, saltos, se me caen los ojos,  
no hay vergüenza, no hay miedo,  
habla mi cabeza, hablan mis pies, hablan mis movimientos,  
respondo a tu corazón, respondo a tu mano,  
me lavo la cara en el río de la nada,  
le doy de comer a los pájaros en mi boca  
cae la noche y sigo bailando con mis muertos,  
kok le aq'ab' kinxojowik  
despierta el sol y entibia mi tembloroso corazón  
ksaqarik k'are tajin kinxojow na  
sóplame abuelita planta, sóplame  
Chaxut'uj nuk'aslemal qati't q'ayes.*

4.

*Defiende tu sangre  
porque desemboca en tu corazón  
defiende tu cuerpo  
porque allí anidan tus palpitaciones  
defiende tu espíritu  
porque sin este tu corazón se vuelve nada  
defiéndete a ti y a los tuyos  
a ti porque eres los tuyos  
a los tuyos porque son tu corazón  
por eso te repito  
defiende tu sangre  
defiende tu corazón. **C***

## Buenos Aires, fin de otoño\*

Jueves 16 de junio de 1955

### 1 – El Niño Solo

Un Niño Solo, cubierto de polvo, camina bajo la lluvia de escombros que todavía cae provocada por el impacto de la última bomba; sostiene en alto la mano de un adulto, amputada a la altura del antebrazo. Los lamentos a su alrededor forman un coro lacrimoso que se funde en el rumor del estallido. Caen los aviones en picada sobre la Plaza, se ven clarísimas las cruces dentro de las V pintadas con trazo brutal en los fuselajes acera-dos, los motores resuenan como un réquiem para los heridos que, aterrorizados, se mean y se cagan encima; abren la metralla, los disparos también llegan desde el Ministerio de Marina. Impactan las bombas en la Casa Rosada y tiembla el piso, retumban en las cabezas aturdidas, en los pechos, en los pulmones, en el silbido agudo de los tímpanos torturados.

Llueven balas, esquirlas, escombros. Una mujer pierde apoyo y cae al piso: un plomo le voló el pie izquierdo; ve su pierna convertida en carne molida desde la pantorrilla; mira aterrada su humanidad incompleta y al fotógrafo que la registra con su cámara.

Hay un colectivo en llamas; pequeñas siluetas agitan los brazos y se consumen en el fuego. A pocos metros del ómnibus, el Niño Solo mira el regreso de los cazabombarderos y se queda inmóvil ante un espectáculo que hasta ese día había visto solamente en las pantallas de los cines.

Ascienden al cielo las llamas. La gente corre hacia todos lados. Una fuerza extraña arranca al niño del piso; lo alza y lo desploma sobre el hombro de un joven robusto que corre, jadea y llora. En el sacudón de la corrida, el niño deja caer la mano mutilada y enseguida la olvida.

\* Fragmento de la novela que ganó el Premio Literario Casa de las Américas 2024.



Las sirenas de los diarios se suman a los llamados de los barcos. Los aviones toman altura sobre el río y se alejan de la costa hacia Uruguay. El niño está acurrucado entre el sobaco y el pecho del joven que lo cargó hasta el refugio improvisado detrás de las columnas del Ministerio de Hacienda. El joven le pregunta cómo se llama, con quién estaba en la plaza, dónde vive. Pero el niño no habla, no puede. Piensa las palabras, comprende las que oye, entiende lo que sucede y quisiera gritar todo lo que hierve dentro de su mente. Pero no puede. No puede hablar, no puede llorar.

—Quedate acá —le dice el joven que, apenas una pausa de la metralla lo permite, corre al centro de la plaza para ayudar en el socorro de los caídos.

El niño quisiera obedecer y quedarse ahí para esperarlo a cubierto de las balas, pero su cuerpo se mueve, se aleja; pasan corriendo junto a él los soldados leales al presidente, que llegan para defender el perímetro de la Rosada; el niño camina y las balas repican cerca en el cemento. Camina, camina y no lo puede evitar. Camina lento entre los muertos y los heridos que se amontonan en las recovas; apura el paso y vuelve aflojar.

—Pibe, pibe —oye que gritan—. Pibe, pibe adónde vas.

Es el joven, que corre parapetándose entre las columnas y lo rescata una vez más de la anarquía de su cuerpo. Él lo mira y es en los ojos donde por fin parece comprender. Lo alza otra vez y huyen rápido hacia el sur. Una avanzada de civiles rebeldes, armados, corre hacia la Casa de Gobierno. Unos gritan ¡Muerte al tirano! Otros gritan que el tirano ya murió. El Niño Solo se aferra fuerte al cuello del Muchacho; se mea encima.

El Muchacho mira los escombros en la Rosada y de pronto siente que lo que gritan esos hombres es verdad: Perón murió, mataron a Perón. Las lágrimas le brotan de los ojos y no lo puede evitar. Se siente desamparado por primera vez en la vida y un miedo atroz le empieza a corroer el estómago. Aferra al chico y huye de la plaza.

## 2- La pensión / La comisaría

El silencio que le oprimía el pecho por fin se quebró con el paso de un camión cargado de obreros, armados con palos y picos, que daban vivas a Perón y se arengaban a la lucha prometiendo la vida por el general. Algunos rezagados, con piedras en las manos, corrían solos hacia el Bajo. Perón murió, quiso gritarles El Muchacho, pero la angustia le atravesó la garganta y casi lo asfixió; el camión se alejó y se convirtió en un ruido blanco que no terminaba nunca de apagarse.

Con el niño sobre los hombros, aminoró la marcha y aspiró profundamente para sosegar el ahogo; se secó las lágrimas que le impedían ver con claridad y miró hacia los lados. ¿Dónde estaba? Era la esquina de una avenida pero no lograba determinar cuál de todas. Siempre se extraviaba en Buenos Aires cuando se movía fuera de los límites de la rutina.

Respiraba con dificultad, sollozaba. Por fin pudo ubicarse, estaba en Bolívar y Belgrano, a un par de cuadras de la casa de pensión en la que vivía desde hacía más de dos años. Descargó

al chico sobre la vereda; lo miró de arriba abajo; no parecía herido, apenas algunas raspaduras en las rodillas y en los brazos. No tenía cortes ni en el rostro ni en la cabeza, la sangre que lo cubría evidentemente era de otra persona.

—¿Qué carajo hago ahora, pibe? —le dijo, al borde de la desesperación—. ¿Qué hago con vos?

Otro camión cargado de obreros cruzó la avenida. El joven tomó al Niño Solo de la mano y empezó a caminar rumbo a la pensión. Lloraba. Se limpiaba las lágrimas con el antebrazo, suspiraba entrecortado. Perón había muerto.

—¿Qué le pasó, Muchacho, por qué no está en su trabajo, por qué se me aparece así, Santa Rita de mi corazón? ¿Está herido? ¡No me diga que fue a pelear usted también por ese Perón, joven insensato, Dios y Jesús santo! —gritó la patrona de la casa al verlo llegar, a la vez que le estiraba los brazos y lo hacía girar para comprobar que estuviera completo.

Las puertas de las habitaciones que rodeaban el patio central se abrieron casi al unísono. Salieron el compañero Linotipista, vestido con su traje de domingo, y Azucena, que parecía tan compungida como él. Poco después asomó apenas la cabeza El Bancario.

—¿Estás bien, Muchacho? Dime la verdad, no me mientas, Santa Rita de mi corazón.

—¡Lo mataron a Perón! —soltó entre llantos El Muchacho. Doña Concepción lo abrazaba para tranquilizarlo.

—No compañero, no. ¡El general está vivito y coleando! —dijo El Linotipista, un hombre apenas mayor que El Muchacho; y enseguida entró a su cuarto para subir el volumen de la radio para que la voz del *speaker* se lo confirmara.

Después de la proclama de los sublevados, todas las estaciones habían vuelto a emitir el noticioso habitual y allí se informaba que el presidente estaba en funciones y custodiado por el ejército leal en el subsuelo del Ministerio de Guerra. La CGT convocaba a los trabajadores para que salieran a repeler el ataque de los traidores.

El Muchacho recobró el semblante. Reía y lloraba a la vez. Se abrazó con El Linotipista.

—¡Viva Perón, carajo! —gritó.

En ese momento oyeron atravesar el cielo otro grupo de Gloster Meteor, luego el tronar de las bombas sobre la plaza, como una tormenta del sudeste sobre el río. El piso vibró y sonó levemente el cristal de las copas chocando entre sí en la alacena de la cocina. Luego el silencio, otra vez. Doña Concepción y los inquilinos permanecieron expectantes todavía un segundo más. Un camión que se acercaba cambió de marcha con dificultad a la puerta de la casa, crujieron los dientes de la caja de cambios, el sonido del motor se alejó confundándose con el ¡Peee-rón! ¡Peee-rón! de las muchas voces que transportaba.

—¡Ave María purísima! ¡Tantos jóvenes tontos que irán ahora a ponerle el cuerpo a las balas, Santita de mi corazón! —exclamó la española, persignándose una y otra vez, sin pausa. De pronto se percató de la presencia del Niño Solo, que la miraba insistentemente, como queriendo absorber con los ojos el acento castizo de la mujer—. ¿Pero quién es este susto de niño?

—Estaba en la plaza —respondió El Muchacho.

–¿Y sus padres? ¿Dónde vive? ¿Cómo se llama?

No tenía respuesta para nada de eso.

–Pero cómo se lo trajo, alma de Dios. Qué va a hacer con él, Muchacho.

–No sé, estaba solo y aturdido el pibe –respondió.

–¡Vaya urgente a la policía! –le ordenó la patrona–, los padres han de estar desesperados.

El Muchacho se sentía agotado; miró a Azucena, que le esquivó la mirada; quiso ensayar una excusa, pero al final cedió.

–Sí, tiene razón. Vamos, pibe.

–¿Pero qué hace? Deje que el chico coma y descanse. Azucena, tráele un café con leche al niño. Y usted póngase ropa limpia y vaya de una vez.

–Te acompañaría, compañero, pero tengo algunos asuntos que atender en la editorial –le dijo El Linotipista.

El Muchacho se percató entonces de que El Linotipista no vestía ni la musculosa ni las alpargatas, que eran como su uniforme de estar en la pensión.

–¿En qué andás? –le preguntó.

–Tengo que arreglar algunas cosas, cosas de la prensa. Apurate, avisá rápido de este pibe. A ver si todavía por bueno terminás en cana.

El Muchacho asintió; miró otra vez hacia donde estaba Azucena, ella bajó los ojos y se metió a la cocina; El Bancario, mascullando algo, escondió la jeta y cerró la puerta.

–Tenés razón, compañero, mejor voy ahora a anotar a la policía, no sea cosa que después tenga problemas.

El Linotipista fue a su cuarto y bajó el volumen de la radio, pero aún se oían las noticias desde el patio. Anunciaban que en breve hablaría al pueblo el presidente Perón.

El Muchacho se lavó rápido la cara, se puso una camisa limpia, un pulóver y se dispuso a salir. Al pasar por el comedor miró a Azucena, que ahora le servía pollo y puré al Niño Solo. Esperó un instante a que ella también lo mirara; pero la chica deliberadamente lo ignoró. El Muchacho salió a la calle apesadumbrado, sin olvidarse de cerrar la puerta cancel.

Había comenzado a llover, sintió el frío en la cara y en las manos. El empedrado de la calle Defensa era resbaladizo y traicionero. Por las ventanas de algunas casas, abiertas para airear la cocina, se desprendía un aroma de bifés a la plancha asentado en grasa y humedad vieja. Ese olor le recordó el de los cuerpos calcinándose en la plaza; sintió náuseas. Se apoyó en un árbol y vomitó bilis sobre las raíces grises que destrozaban la vereda.

Los *Gloster* ya no sobrevolaban la ciudad. Más cerca del centro todavía se veía gente corriendo hacia todas direcciones. Las sirenas de los patrulleros, los camiones de bomberos y sobre todo de las ambulancias eran parte de un rumor lejano y permanente que a veces se rompía con una repentina cercanía.

En la comisaría, los agentes hablaban por teléfono, gritaban, corrían con papeles en las manos de oficina en oficina mientras una decena de hombres y mujeres sucios, heridos, ensangrentados,

reclamaban a los gritos que los atendieran, que buscaran a sus hijos, esposos, hermanos, primos, amigos; habían estado en la plaza con ellos y luego ya no; iban en un colectivo que de pronto saltó por los aires; cruzaban una calle para ir a almorzar; regresaban a la oficina después de hacer un trámite; habían ido a ver la exhibición aérea en desagravio a la bandera; a ninguno los habían visto más.

El joven logró colarse entre todos y se acercó al mostrador; gritó que quería denunciar a un niño perdido.

–Cómo se llama –le preguntó el agente, medio aturdido, tratando de calmar a todos.

–No habla, no puede hablar, es un chico de unos diez años. Está bien, pero no puede hablar.

–¿No conoce el nombre?

–No, señor.

–¿Y cuándo lo perdió?

–No lo perdí, lo encontré en Plaza de Mayo, señor.

–¡Entonces no está perdido!

–¡Sí, está perdido! ¡Lo encontré yo!

El agente movió la cabeza de un lado a otro, como negándose a creer que en la vida hubiera tantos pelotudos. El resto de la gente volvió a reclamar a los gritos que les atendieran la denuncia.

–¡Silencio, por favor! ¿Lo perdió o lo encontró? Sea claro, por favor –le dijo al Muchacho y dirigiéndose a las otras personas, que seguían reclamando al unísono–. ¡Silencio, no me lo hagan repetir o desalojo la comisaría!

–Lo encontré perdido en medio de la plaza. Y no puede hablar, está aturdido.

–Bueno, bueno –dijo el policía, que por fin comenzaba a entender–. ¿Nadie de acá está buscando a un crío de alrededor de diez años?

La gente respondió a los gritos que buscaban un marido, un amigo, un primo, pero ninguno de aquellos tenía esa edad.

–¿El chico está acá? –preguntó el policía.

–No, en mi pensión, al cuidado de la patrona.

–Déjeme sus datos, dirección, teléfono si tiene. Téngalo con usted al menos por hoy, cualquier novedad nos comunicamos a la brevedad.

El joven anotó los datos en el cuaderno que le alcanzó el agente, quien seguía tratando de calmar y atender a todos los otros que reclamaban por los suyos. Lo dejó sobre la mesa, junto con el lápiz. El policía, sin mirarlo, guardó el cuaderno en un cajón.

### 3 – El Niño Solo, Azucena y El Muchacho

El Niño Solo devoró con ganas la pata de pollo y el puré que Azucena le había preparado a las apuradas y que todavía conservaba pedacitos enteros de la papa hervida. Al final repasó el plato con un trozo de pan y lo dejó limpio, sin rastros ni del pollo ni del puré. Doña Concepción

le acarició el pelo con torpeza mientras repetía, como si fuera un rezo: pobre chiquillo, pobre chiquillo, qué hambre tienes y qué flaco estás; fue hacia la cocina y volvió con el bolso de red de las compras.

–Voy por algo de fruta, vigila al chico, por favor –le gritó a Azucena.

La chica asintió. Era delgada y algo más baja que otras chicas de su misma edad. Tenía 19 años. Al Niño Solo le parecía hermosa.

Mientras el Niño la observaba, ella levantó la mesa, lavó los platos y barrió el piso del comedor. Hacía las cosas mecánicamente, como si tuviera la cabeza a mil kilómetros de ahí. El niño la seguía con la mirada, le espiaba las tetas que, sin estridencias, se adivinaban debajo del escote del suéter ceñido; tuvo una erección.

De pronto Azucena soltó la escoba y gritó como si hubiera descubierto lo que le estaba ocurriendo al Niño allí abajo.

–¡Degenerados, todos iguales, hijos de puta!

La chica salió corriendo del comedor y se encerró en su habitación. El chico quedó en la mesa, petrificado.

La sala estaba ahora en una semipenumbra. Todavía olía un poco a pollo. El único sonido que se oía era el tic-tac de un reloj de péndulo inmóvil, con la luna un poco sucia y la madera agrietada.

La oscuridad se quebró con la luz que encendió El Muchacho de ojos llorosos cuando entró desde la calle. El joven se sentó a la mesa y miró hacia el patio; todas las habitaciones parecían dormidas.

–En la comisaría me pidieron que te tenga acá hasta que puedan dar con tu familia, tus padres estarán buscándote por toda la ciudad ahora; nos van a avisar. Hay que esperar.

El Niño lo miraba.

–¿Te dejaron solo? ¿La patrona no está? ¿Y Azucena?

Silencio. El Muchacho miró hacia el patio de nuevo; en la habitación de Azucena se encendió la luz; suspiró.

–Si me dijeras tu nombre –insistió El Muchacho.

Se le ocurrió que aunque no hablara, tal vez el chico pudiera escribir. Se levantó y empezó a revolver los cajones de la cómoda. No encontró lápiz ni papel. Salió al patio y golpeó la puerta de Azucena.

El Niño Solo se puso pálido, la chica hermosa le iba a contar que era un degenerado, un hijo de puta; observó expectante: vio que el joven gesticulaba torpemente y se rascaba la nuca. Ella entró al cuarto y regresó con algo que le entregó en mano al Muchacho. Luego le cerró la puerta en la cara; sin violencia, pero con determinación. El Muchacho regresó con un papel y un lápiz, y con el semblante más triste de lo que en él parecía habitual.

–Escribí tu nombre, pibe, y tu dirección. ¿Sabés escribir?

El niño empuñó el lápiz y miró fijo al Muchacho.

–Dale, escribí tu nombre, pibe.

El chico se aplicó sobre el papel; pero, en lugar de escribir, comenzó a dibujar. Trazaba monigotes con cruces por ojos y sin boca. Dibujó lo que parecían monedas. Y un avión.

El Muchacho sintió un vacío en el pecho, a lo mejor tristeza, a lo mejor lástima: no sabía. Amagó acariciarle el cabello, pero su mano quedó a mitad de camino y la volvió a posar sobre la mesa. Lo dejó hacer, resignado y sin interrumpirlo; entendió que cualquier intento de comunicarse sería inútil ahora. A él mismo le costaba pensar con claridad. Miró, sobre los hombros del niño, al Cristo crucificado que presidía la sala sobre el altarcito que la patrona le había dedicado a Santa Rita. Desde la calle seguían oyéndose algunas sirenas y las corridas de los hombres que iban hacia la plaza arengando la defensa del presidente.

El Muchacho se acercó a la ventana y espío hacia afuera por entre los postigos cerrados. Luego miró a la Santa, después al Cristo. Encendió una vela a medio usar. Observó detenidamente la escena de tortura que había elegido la iglesia para representar a Dios, la misma cruz pintarrajeada en los fuselajes de los aviones que bombardearon la plaza, la del Cristo vence con la que los contreras<sup>1</sup> venían machacando hasta el cansancio.

Si Cristo vence, vence el dolor, pensó.

Acercó lentamente la vela encendida a la punta del dibujo; de pronto la alejó asustado, antes de que el papel se quemara; quedó en el borde una pequeña mancha negra de hollín. Quiso borrarla con saliva, pero no salió; pidió perdón y se persignó. Apretó el pabito con los dedos ensalivados. **C**

1 Manera de llamar al bando opuesto en cualquier toma de partido en Argentina. En este caso, a los opositores al gobierno del general Juan Domingo Perón. (N. de la E.)



## ...Y en todas partes, el mar

(Fragmento)

*La isleta está como entramos en el puerto a la izquierda, una legua de largo, media de ancho a la parte del puerto; hacia la otra se va estrechando hasta el cabo do hace una punta roma: mucha arboleda, buen suelo. Es el mejor asiento del mundo para la ciudad; entre ella y la principal hay otra isleta.*

Información hecha en la ciudad de Puerto Rico, antes Villa de Caparra, en 13 de julio de 1519, por el Licenciado Rodrigo de Figueroa, Juez de residencia a Justicia mayor de la Española, sobre la conveniencia de trasladar la ciudad a la isleta.

*Dentro del recinto amurallado se levanta la ciudad con sus seis calles de Este a Oeste (Tetuán, la Fortaleza, San Francisco, la Luna, la Sol y San Sebastián) y siete de Norte a Sur (Norzagaray, O'Donnell, la Tanca, San Justo, la Cruz, San José y el Cristo) tiradas a cordel, empedradas con rocas procedentes de los Pirineos y de Tenerife y adornadas exclusivamente por casas de mampostería, muchas de un piso alto, algunas con dos o tres y todas cubiertas de azoteas en gran parte terminadas por alegres miradores...*

Notas de José Julián Acosta y Calbo a la *Historia Geográfica, Civil y Natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*, por Fray Iñigo Abbad y Lassiera, San Juan de Puerto Rico, Imprenta y Librería de Acosta, 1866.

1.

*E*mpecemos por el mar que la ciñe, espejo doble,  
el cementerio, de pronto, qué aldea blanca,  
y la barriada adosada, color de serigrafía,  
al amor del promontorio. Los veleros, al revés.



*La boca del Morro hace gárgaras de agua salada  
para que los buques entren a la bahía  
cargados de presagios. En las rocas de la orilla,  
la bocada de las olas se remansa  
y un aliento de salitre cubre toda la ciudad.*

*Aérea, ciudad aérea, como la ve la gaviota,  
murallas, patios, balcones, callejuelas  
de azul vértigo, la cúpula de los muertos,  
palomares, cables, postes que en las azoteas  
apuntalan el espacio, y en todas partes, el mar.*

## 2.

*Es el día.*

*Lo mejor es de mañana pasear por el Boulevard.  
Con paso de andante presto vienen los vientos del agua  
a acompañarte. Abajo, el mar de La Perla  
repitiéndose a sí mismo,  
arriba, cordel de casas desperezándose al sol.*

*En la San Justo hay un punto que tiene el cielo por norte  
y el sur por inmensidad. No se ven, se oyen las olas  
batiendo la sal, inquietas. De súbito, en línea recta,  
se derrama la ciudad en la bahía como un barco  
que botara la sorpresa. Después, más cielo,  
y bajo el cielo, otra isla contra un fondo de montañas  
que se escorza. Suma de totalidad.*

*Desde el balcón, geometrías,  
caligramas de paredes devoradas,  
rectángulos circunspectos, sombras  
trazadas al ras, luz de pétalos,  
y en la fachada, empotrado,  
un ojo de buey oscuro mira y calla.*

*Las palomas, redundantes tropas grises,  
la han tomado por asalto.  
En las caletas los gatos se apostan omnipresentes,  
gatos satos, egipcíacos, ídolos de conciliábulos,  
que sorben con su mirar.*

*En la baranda acodada, marco de jamba y dintel, ella.  
Buganvillas amarillas la rodean.  
En los ojos tiene dársenas verdes de ir y volver,  
tiene contornos, zaguanes, aljibes de aguas en vilo,  
y una música por dentro, que no cesa.*

*¡Azucena! ¡Azucena!  
Ráfaga de voz barítona.  
Las sílabas blancas suben hasta los balcones altos,  
nieve olorosa desciende desde los balcones bajos.  
¡Azucena! ¡Azucena!*

*Los árboles resucitan en las paredes ruinosas.*

### 3.

*Es mediodía.  
En la plaza San José el ardor  
tira rayos a cordel.  
La fachada de la iglesia se derrite sobre el lienzo de la calle.  
Sola, cruza una sombrilla urgente  
el cuadrángulo de vaho  
en atrecho diagonal, enamorada.  
Nada tañe. Ni una sombra se ha sentado debajo del  
guayacán.*

*Lo mejor es, a esta hora, mirar cómo resplandece  
el pergamino del mar. Hablan los vientos de tierra.  
Todo se oye, se sabe, todo se apresta al sopor;  
pero desde algún balcón alguien piensa y cabecea*

*travesías. No es un ala, es una vela  
que abre la interrogación.*

*¿Adónde fueron los nombres  
de gleba y agua salada,  
los que sembraron la tierra  
al pie del amurallado,  
los matarifes, los músicos,  
las mujeres poderosas  
del barrio de Ballajá, ¿qué se hicieron?*

*Palimpsesto de la espuma, todo se borra al pasar.*

*Los que por la Puerta  
entraban iban a la Catedral  
a dar gracias por haber  
cruzado con bien la mar.  
Con olor rancio venían  
de meses de navegar.  
Subían con una mano  
adelante, otra detrás.  
Sus ánimas, desastradas,  
allí vuelven, de vez en cuando, a rezar.*

*Alguien pinta...  
Ustáriz importa menos,  
interior, poder en mano, peluca, bastón, espada,  
importa más la ventana, marco vivo,  
por donde se ven los negros y los mulatos,  
los blancos pobres que azulan las calles de la ciudad.  
¿Quiénes son las medias sombras del portal?  
¿Qué pasión las mortifica a las que al balcón se asoman  
sin saber que son miradas por quien las sabe mirar?  
¡Frente al lienzo, viérase a José Campeche  
como a Velázquez se viera  
y a Magritte se clariviera en su pintar!  
¡Qué belleza y qué tristeza!  
Al fondo, el cielo y el mar.*

4.

*Habrá un cambio de luz y de tonada.  
Una luz atrapada, azul Tufi o, cunde lenta  
en el cielo interior de La Botella.  
Luz incierta, elegiaca, luz de blues  
donde arr a sus velas el color  
mientras la noche entra a puerto  
como un carguero de estrellas que parece otra ciudad.*

*Es la hora.  
Una lancha atraviesa la bahía bajo la luna llena.  
Riela el agua y en la costa cercana de Cataño  
los balcones y el cielo se dispersan.  
No caben más estrellas.  
Una rotunda humanidad mezclada  
en la luz numinosa y el rumor inaudible del motor  
viaja a bordo, hacia la orilla otra.  
Es eterna esta lancha, la pintó Nick Quijano,  
que avanza detenida sobre la oscuridad.  
Las gaviotas nocturnas van en pos. **C***



## ¿Entonces?

*... tantas imágenes y tantas palabras perdidas*

I

*E*s más lo que olvido que lo que recuerdo  
*¿Cuándo lo conocí?*

*Mi mente dañada me impide tener la suficiente lucidez  
¿Me debo resignar? ¿Resignarme y suspirar? ¿Suspirar y esperar?  
De solo pensar en lo que he perdido  
fragmentos enteros de mi vida que no recobraré  
tan muertos como yo misma dentro de poco*

*¿Cuándo lo conocí?  
Necesito recuperar los sueños donde lo entronicé  
¿Al filósofo? ¿Al tirador? ¿Al asmático?  
¿O al amado bebé? ¿Al niño cruel que mataba a las ranas?  
¿Al único varón que mostraba su pipi?  
—¿Te acuerdas de eso  
y de mí?*

*¿O al que gritaba más que los demás? y que después muy pronto  
se convirtió en mi ídolo mi amor imposible mi modelo a seguir  
Pero, ¿lo conocí realmente? ¿Cómo era? Necesito saberlo  
Tengo su retrato ¿Era así?*

*Yo sabía que siempre iba a esperar por él*

## II

*Estaba sola y a merced  
en un mundo de dogmas y reglas los de arriba y los de abajo  
los que piensan por uno los que quieren y los que no  
de placeres masculinos y vejaciones constantes  
se perdía el honor y corría la sangre  
asfixiada sometida los hermanos te humillaban y culpaban  
te sacrificaban y huían  
porque eras el mal*

*Pero él me liberó ¿Debía estarle agradecida, no?*

*Desde entonces fuimos los protagonistas de una historia extraordinaria  
como predestinados en honda comunión en un pacto de silencio  
una oculta alianza*

*Situados en otra dimensión nos sabíamos invisibles intocables  
impunes*

*más allá de los bordes fuera del alcance con una incomparable  
plenitud*

*Y más intensamente vivos cuando más cerca estábamos de la muerte  
y por las razones más nobles de la tierra*

*Un secreto cuidadosamente guardado ¿Se llegaría a saber alguna vez?*

*El mundo era para nosotros un teatro de operaciones Y éramos los  
únicos personajes de la obra*

*Héroes y santos a la vez ¿O ángeles vengadores en un universo  
malvado sin redención?*

*Y aunque el público y los aplausos faltaban era una actuación que  
nos hacía sentir libres y felices.*

*Teníamos la pasión por el vértigo la mística de la entrega  
la atracción del peligro*

*cuanto más riesgo más gloria*

*Nuestra arma era la mentira el amor una rebeldía*

*la violencia una rutina*

*Y mucho miedo a no poder a no servir a equivocarnos*

*a acobardarnos miedo a la traición a la infidelidad a la ceguera a*

*la intolerancia al fanatismo al dolor de la injusticia  
y a la injusticia del dolor  
¿Éramos los mejores hijos de la patria?*

### III

*identificarnos con el otro pensar y enajenarse en el otro  
ejercitar y ejecutar  
aceptar las decisiones buscar el objetivo sin desorden  
nada de caos cumplir el plan  
no compartir no comunicarnos seguir solos para  
no delatarse no pedir ayuda  
no podemos confiar ni esperar de nadie estar siempre en movimiento  
no perder el rumbo una distracción puede ser fatal mirar  
a uno y otro lado no precipitarse evitar que nos sigan no  
olvidar pero tampoco perdonar no dejarse llevar no dejar  
de calcular de prever entrar y salir pronto no esperar no  
permanecer continuar la marcha siempre avanzar avanzar  
sin dudar ni detenerse ni retroceder busquen una salida  
si no un refugio no se dejen atrapar si no hay salvación  
mimetizarse disfrazarse cambiar la camisa el pelo la voz la  
forma de caminar los salvará el camuflaje ensuciarse  
enterrarse malolientes envueltos como en una mortaja  
resistan hasta morir sé que eres capaz nadie como tú  
nadie mejor que tú (palabras de él)*

### IV

*En silencio y en la sombra  
¿Era un viaje sin regreso?  
Nos deslizábamos cuidadosamente sobre el interminable abismo  
que se extendía bajo nuestros pies sobrevolando en alocada  
travesía por la tenaz persecución  
con la excitación de la huida  
Hasta lanzarnos intrépidos y estrellarnos luego contra el  
gigantesco e infranqueable muro que inevitablemente se erguía*



*ante nosotros cubriendo y oscureciendo todo el horizonte  
Era una cuestión de vida o muerte  
Teníamos una misión*

## V

*Ahora estamos solos    perdidos en este desierto    sin aliento y  
sin fuerzas  
sin protección ni socorro alguno    no más ilusiones  
ni perspectivas ni metas futuras ni nuevas esperanzas*

*(ni papás ni mamás ni niños con quienes  
jugar ni flores ni frutas frescas ni música  
ni bailes ni perfumes ni guirnaldas ni luces  
brillantes ni lápices de colores ni árboles  
para trepar ni ganas de correr ni amar ni vivir)*

*¿Rezar en vano?  
¿Maldecir en vano?  
¿El final?  
¿Una derrota espantosa?*

*Escuchen el fragor de las armas    sientan el hedor de los cuerpos  
tendidos exhaustos    observen el humo que despide la pólvora  
los gritos de terror y de auxilio    el aleteo de las aves    luego  
de tan dramática espera    tantos caídos    ante la previsible  
revancha*

*Y la impetuosa ferocidad y el ensañamiento de quienes nunca  
habían esperado tener esa posibilidad esa suerte    ni siquiera  
cuando reían frívolamente aferrados al menor destello a la más  
remota señal    si los matan por algo será por algo será*

*Solo rodeados ahora de agua y tierra    tierra y agua  
ya nunca podremos dejar de tener hambre y sed    pero pedimos  
nada más que un poco de paz para reponer y reparar    y solo  
esperamos    recostados suavemente    serenos    los ojos*

*entrecerrados dispuestos a soñar      deseosos únicamente de  
dormir y soñar*

*Rescate imposible*

*¿Debemos resignarnos o insistir hasta el agotamiento?*

*Desvanecernos y despertar*

*Despertar y resistir de nuevo*

*Una y otra vez*

*Siempre*

## VI

*¿Somos los perdedores? ¿Nos quieren vencidos? ¿Lo aceptaremos  
con resignación? Nuestro secreto bien guardado, ¿lo sabrá el  
mundo alguna vez?*

*Cómo seguir existiendo sin perder ni dejarnos arrebatar ni  
descartar ni olvidar todo lo que hicimos      durante tantos años  
con tantas fatigas y agonías con tanta fe valor y pasión  
solo acompañados por enormes culpas      los más agobiantes  
pensamientos      y por nuestra profunda aflicción por tantas  
imágenes y tantas palabras perdidas*

*Pero el tiempo no pasa en vano      nos vamos apagando cada vez más  
débiles empequeñecidos endebles      con un hilo de voz ojos  
vidriosos      piel frágil y transparente      la boca seca  
los miembros temblorosos  
Tiritando bajo un cielo amenazadoramente encapotado en esta  
larga y fría noche  
Como verdaderos sobrantes humanos  
y muy pronto  
seremos apenas como polvorientos vestigios que el aire y el viento  
disolverán y dispersarán definitivamente*



## Cuerpo origen

*¿Qué historia les voy a contar?*

*Decir que nací llorando,  
que lloré a través de mi madre  
y mi madre a través de la suya,*

*hasta el infinito.*

## Cuerpos vacíos

*Porque la tristeza no es de ahora,  
es un animal viejo  
con el que nos obligaron a dormir.*

*Hay gritos tan mudos que nos ensordecen  
y nos rompen  
por dentro.*

## Cuerpo rabioso

*A*marme sin tener miedo  
de mis manos sobre mi cuerpo.

*Sobrevivir*  
a todo lo que me enseñaron  
que significa ser mujer.

## Cuerpo espina

*C*ansada de resistir,  
de tener miedo,  
de guardar silencio.

*Acaso tú*  
¿No estás cansada de mirar  
la espina que se prende en tu cuerpo  
y comienza a pudrirse tan rápido  
por dentro? **■**

## La anulación

Una noche tomé el cuchillo. Una idea vino sola, agitando la cola, o más exactamente, sacando burbujas del aire en el cuartucho. Me incorporé en el catre con la manta enrollada. Era invierno. Una cucaracha se había quedado parada en un rincón y escuché sus patas escarpadas atorarse con alguna pelusa del suelo. Encendí mi linterna de centinela y la alumbré. No se echó a correr, sino que disimuló que no existía, que realmente no estaba ahí. Tomé el cuchillo que guardaba bajo la almohada por si alguien, alguna vez, me asaltaba –a mi cuerpo, que era ya lo único que me quedaba después de bloqueda la tarjeta de mi padre– y lo empuñé. De un tajo corté a la cucaracha en dos. Sus patas traseras se agitaron, y una mitad salió corriendo hacia un lado. Su cabeza quedó quieta en la otra parte de su cuerpo. Durante un instante vi el movimiento de una de sus partes y el pasmo de la otra. ¿Qué era lo que, en una mitad, provocaba el reposo y, en la otra, la premura? No era la vida. Era la muerte.

A partir de ese momento corté otras criaturas: plantas, que daban igual; una mosca panteonera a la que sometí a toallazos, una cucaracha semejante, pero menos segmentada, acaso una cigarra con el cuerpo transparente lleno de pintas marrones, como las manos de un anciano. Todas, salvo las plantas que quizá se estremecían un poco, se movían apresuradas después de separadas. Apartarse, irse a un rincón, conllevaba seguirse moviendo, a pesar de que estaban ya muertas. ¿Qué eran esos últimos instantes?

Imaginé a mis padres comprando en un golpe de suerte un departamento. Dejar de rentar, ser propietario, implica que ya sabes que morirás en ese lugar. Es terminar con la precariedad. Pero, a pesar de saber eso, la gente se sigue moviendo dentro de

su última morada, sin atreverse a pensar que nunca más se mudará, que ya ha muerto, aunque no quiera reconocerlo.

No sé qué me pasó esa noche en particular. Me hallo en una montaña inundada, único lugar donde yo me sé a salvo de la barbarie de unas guerras que ya llevan años y de la ola delictiva en las ciudades que con toda impunidad va en aumento, en forma de sirenas de patrullas y ambulancias. Allá afuera. La primera tormenta me impide salir de mi cuartucho y, completamente solo, salvo por la compañía de una hornilla eléctrica, me pongo a considerar que muchas veces, al tratar de unir de nuevo un cuerpo destazado, sucede que algo simplemente se ha ido de él y que eso es lo que llamamos vida. Lo que se va.

La multitud de órganos, apéndices y secreciones sirve muy a menudo de disculpa de nuestros malos olores, torceduras, flatulencias que nos dominan, siendo un estado mucho mejor regido cuando hay pocos órganos y, sobre todo, flatulencias institucionales, pero muy estrictamente olisqueadas. Así también, en los lugares que nos habitan creí que me bastarían las cuatro siguientes reglas:

Lo primero fue no cortar mi propia capacidad de entendimiento pues, sin ella, terminaría por cortarlo todo, sin método, incluso sin el propio entendimiento, sostenido en esa capacidad desde la que les escribo. Como en todas mis anteriores incursiones en el misterio de la vida, jamás había notado evidencia alguna de ese enigma. Comenzaba a dudar de si existía como tal o solo como secreto. Decidí cortar lo que se presentase tan clara y distintamente a mi entendimiento como algo factible de seccionarse, para que no hubiese ocasión de dudar.

Lo segundo, dividir cada una de las partes en cuantos segmentos fuera posible y examinarlas con mi entendimiento incólume.

Lo tercero, ordenar en una mesa todas las partes de mi cuerpo, empezando por los pedazos más simples que fueran todavía reconocibles, como el dedo gordo del pie, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos, de esos que nos dicen los médicos existen en nuestro interior y que jamás verá el común de la gente que prefiere ser anestesiada mientras le meten mano. Además, establecer un orden entre los que parecen incompatibles como la nariz y el pílono.

Y por último, hacer unos recuentos tan integrales y unas revisiones tan generales, que llegase a la revisión integral y al recuento general, de forma tan absolutamente generalizada e integral, que lo que constituyese el misterio de la vida quedaría solo, temblando en un rincón del cuarto, y tendría que acercarse al fuego para calentarse o sufriría un instante de nostalgia por su cuerpo y se sentiría tan marginado por los demás, tan general e integralmente omitido, tan específico y fragmentario, que tomaría la opción de salir desde su misterio hacia mi filosofía.

Esas largas series de tormentos y laceraciones, que los faquires acostumbran emplear, para recaudar apenas unos centavos que luego son robados por el mono que mueve el organillo, habíanme dado ocasión de imaginar que todas las partes del cuerpo de las que el hombre adquiere dolor, malos olores o hemorragias, se siguen unas a otras en igual manera, y que, con



solo abstenerse de admitir que alguna no es separable y guardar en la memoria el orden en el que estaban armadas, no puede haber ninguna, por lejos que se halle de la mano con el cuchillo o por oculta que esté dentro de alguna cavidad, que no se llegue a alcanzar, cortar, analizar y explicar. Y no me cansé mucho al buscar por cuáles era preciso comenzar, pues ya sabía que por las más simples y fáciles de conocer; y considerando que, entre todas las partes a la mano, los mocos son los menos dolorosos de extraer, metí dos dedos en cada fosa y hurgué. No había mucho ahí y tuve que rascar y jalar para encontrar lo que toda filosofía intenta: un pequeño residuo que, quizá, era más imaginación que materia. Y lo coloqué donde iría mi nariz separada algún día sobre una mesa. Mas no por ese reducido éxito me detuve a contemplar mi obra, sino que continué con las siguientes partes. Miré mi pie y lo corté de un tajo que me dejó temblando y a medio camino, pues faltaba traspasar el hueso y completar el seccionamiento. Después de algunos insultos a Mí Mismo y a la Naturaleza de las Cosas, al Sentido de la Vida, y a la idea de que nacemos separados de nuestra propia familia, comencé a brincar sobre el pie derecho de puro dolor. La sangre manaba a cántaros y tuve que remojar y secar mi pie izquierdo, ya desprendido del todo, para poderlo ver clara y definitivamente. Y ahí estaba sobre la mesa, en uno de los extremos; me concentré entonces en seccionarlo en partes siempre más simples: separé cada dedo y, después, cada pequeño hueso que lo compone, los ligamentos a ambos lados para recordar, más tarde, cómo era que estaba unido. Mientras este trabajo acaparaba mi atención, la sangre seguía surgiendo de la herida infligida con esa curiosa mezcla de prisa por abandonarme y deseo de ensuciar el cuartucho todo. Me apliqué entonces un torniquete que detuvo la hemorragia. Mareado, consideré que el cuerpo es un asunto que duele solo cuando sigue pegado a sí mismo y que, ya seccionado, como mi pie desmenuzado sobre la mesa, no duele. Luego valoré que la sensación del pie separado no existe y que se sigue sintiendo como si todavía estuviera ligado a la pierna y no sobre una mesa. Y, por último, noté que el pie sobre la mesa no siente la frialdad o aspereza de la mesa misma. Así llegué a una primera conclusión que me había arrojado este método: que la manera de no volver a sentir dolor es quitarse el cuerpo todo. Y creo que fue justo después de inteligir esa consideración que me desmayé.

No había conquistado ni la mitad de la labor que me proponía llevar a cabo cuando sobrevino la segunda lluvia que amenazó con inundarme. Cortado por la mitad y caminando con las manos, apenas tuve la estatura para mirar por debajo de la puerta. El descenso de la temperatura ayudó en algo a mis propósitos, pues la sangre emerge con menos rapidez que en el ecuador y gira de un modo distinto en cada uno de los hemisferios. Fue entonces que, absorto en mis meditaciones, sentí el mareo de nuevo, y tuve que comenzar a considerar la posibilidad de beber algo más. Y como no había mucho a la mano que estuviera fresco, salvo mi propio pie izquierdo que gustoso habría de cocinar e ingerir, pues, simplemente lo hice, entre tragos desesperados, creo que en una hornilla eléctrica que había en el cuarto y que, a veces, se me presentaba como una chimenea; otras, como un horno de leña. Aprovechando la modorra que viene con la digestión decidí probar suerte con mi brazo izquierdo, pues, siendo diestro, sería

el más fácil de segmentar. Pero me detuve, no por un prurito al dolor o a la sangre, sino debido a una razón clara y definida de la que me acababa de acordar: todavía necesitaba los dos brazos en su lugar.

Para empezar a destruir un palacio de gobierno no basta con agarrarlo a mazazos o darle de cañonazos, también hay que proveerse de un proyecto para construir uno nuevo en su lugar, acaso más grande y ostentoso, en donde pasar cómodamente el tiempo que dure el gobierno revolucionario o de transición, el cual puede prolongarse durante un siglo y varias series de purgas y ejecuciones. Es justo el lugar desde donde mejor se ve la guillotina. Así pues, con el fin de no permanecer irresoluto en mis acciones, mientras la razón me obligaba a serlo en mis cortes, y no dejar de vivir, desde luego, con la mejor ventura que pudiese, hube de hacerme de un cuerpo nuevo, que podría ser como la sede desde donde se decidiría el futuro de los hombres y las mujeres. Nunca de los niños, pues estos carecen de futuro, según la opinión más extendida y razonable.

Lo había decidido mucho antes de alojarme en este inmundo cuartucho de vigilante o lo que mi cerebro sumergido y flotando como una medusa me dijera, pero, por el furor de encontrar víctimas propiciatorias, me había olvidado de ello hasta el grado de estar a punto de cortarme uno de los brazos. De tal suerte que extraje de debajo de la mesa las piezas que con tanto cuidado había ido seleccionando para mi nuevo cuerpo. No estaban muy frescas en definitiva, pero al menos no tenían todavía la consistencia como para deshebrarse. Otra ventaja del clima era que podrían conservarse durante un lapso más amplio que en el ecuador. Las piezas provenían de tres víctimas recientes, las últimas tres, de hecho, originarias de la misma ciudad, a no pocos kilómetros de aquí, de donde supongo provenían, o quizá algunas fueran inmigrantes.

La primera fue un cura. Pues si hemos de seguir las leyes y costumbres, conservando constantemente la religión en que la gracia de Dios hizo que me instruyeran desde niño, algo de mi nuevo cuerpo habría de tener las cualidades de un sacerdote. No me refiero a lo espiritual que está tan presente en ellos como lo está en un caballo masticando un ladrillo de sal, sino a sus bien alimentados intestinos y a su placidez y pachorra tan absolutas que sus tejidos apenas han sido recorridos por el humor del pánico, la angustia o la desazón. Sus manos intocadas por el trabajo fueron mi mejor opción y di gracias a Dios de poder separarlo de su cadera y columna que, robustas, soportaban cabalmente su exceso de peso, su risa incontenible y los cuerpos de algunas criadas. De hecho, lo atacué justo cuando, de espaldas al altar, hacía el truco de cargar con cada brazo a dos criadas quienes, entre risitas, se dejaban levantar con las zapatillas a varios centímetros del piso. «Las voy a ascender al cielo», decía el cura, seguramente después de que las criadas le habían pedido tan solo un aumento de sueldo. Y ahora que miro los pedazos del cura, ya no se ven tan robustos, ni aluden ya a su risa o a su placidez. Tampoco contienen la historia de las criadas que, despavoridas, salieron del convento pisando dentro de sus cubos con agua y dando grandes alaridos para que alguien auxiliara al párroco. En todo caso, ni Dios acudió en su auxilio.

Mi segunda proveedora fue una sirvienta extraviada en el estacionamiento o una señorita de las que asisten, en falda azul marino y calcetas blancas, a la regularización de sus cursos de matemáticas. La seguí durante horas y noté lo firme y resuelto de su caminar, a pesar de que se encontraba perdida. Y es que las sirvientas que se pierden nunca andan errantes ni menos se detienen, sino que caminan derecho hacia un lugar fijo, sin variar la dirección por espavientos o dudas, pues de este modo, si no llegan precisamente adonde quieren ir, por lo menos acabarán por llegar a alguna parte, en donde es de pensar que estarán mejor que en medio del estacionamiento, ante un centinela sucio con un cuchillo en sus gargantas. Y así, dado que muchas veces las acciones de la vida no admiten demora, es verdad muy cierta que si no está en nuestro poder discernir las mejores opiniones, y aunque todo sea mero azar que interpretamos tranquilizadamente en nuestras cabezas como una dirección que nos sacará de nuestro extravío, nos decidimos por algunas y las consideramos después, no ya como dudosas, sino como sigue caminando y encontrarás la salida, porque la razón nos ha indicado que lo es. Y esto fue justo lo que la sirvienta extraviada encontró al final de su camino. Fue una salida, un tanto definitiva e irreversible, pero ella qué iba a saber. Y así, mientras la despojaba de sus piernas firmes y resueltas, de sus muslos y pies concisos, pensé que la sirvienta no debía ya agitarse por haber tomado un camino erróneo, pues, si se hubiera mostrado vacilante, yo jamás la habría elegido y, a estas fechas, seguiría perdida en medio del peligroso estacionamiento.

Mi tercera víctima fue un mendigo. Juzgarán acaso mi elección como extravagante, pero permítaseme explicarla. Un mendigo es alguien que se ha despreocupado del mundo a tal grado que no siente deseos de estar sano, estando enfermo, o de estar libre, si lo encarcelan, que no tiene deseos de poseer otro cuerpo eterno o alas para volar. Mi sujeto estaba hundido en sus pensamientos en el arroyo de la calle, entre camiones y escapes, murmurando un poema o una canción. Nadie tan sustraído al imperio de la fortuna, y a pesar de los sufrimientos y la pobreza, en competencia tan legítima con su propia situación. Pues, ocupado sin descanso consigo mismo, persuadido tan perfectamente de que nada tenía en su poder sino la canción que balbuceaba, ni siquiera reclamó cuando le corté la cabeza. Decapitada, la boca terminó su vida silbando los primeros acordes de una canción que no reconocí.

Estos tres ejemplares eran acaso la síntesis de lo que debía ser la vida humana, en lo esencial: desenfadada, decidida e inmersa en sí misma. Y, cociendo sus partes entre sí, di forma durante las siguientes horas, y de trago en trago, a mi nuevo yo. En el lapso que esforzadamente hube de tomar hilo y aguja, pegamentos y brochas, clavos y martillos, continué destazando partes de mí mismo para cenar. Debo ser muy poco alimenticio, pues pude notar que mis miembros adelgazaban y que la pequeña barriga que anteriormente me precedía a todos lados, simplemente desapareció.

Al contemplar mi obra casi terminada, consideré que el resultado distaba mucho de una figura plenamente humana, pues carecía a cabalidad de proporciones semejantes: las piernas de la sirvienta adaptadas a las caderas, columna y tronco de un cura gordo, con la cabeza y brazos

de un mendigo asemejaban un circo de tres pistas sin realmente un lugar en el que posar la mirada y muchos lugares para esquivar. Reconocí ante mí mismo, ya que no existía otro en este cuartucho tapiado, que si mi búsqueda hubiera sido de carácter estético, quizá el cura estaría vivo y la sirvienta en mi lecho, pero ese no es en absoluto el objetivo de mi indagación. La estética es uno de los juicios más dudosos y pensé que, con el tiempo, aprenderían a apreciarme por lo que soy y no por lo que parezco: un rompecabezas de carne armado con la astucia de unas tijeras melladas.

Mientras mordisqueaba mi mano derecha y mis dos orejas con sangre cocinadas con los jugos de mi nariz, fui asaltado por una duda: ¿cómo iba a transmitir mi yo al nuevo cuerpo? Y, en tal caso, ¿qué era lo que debía transmitirse? ¿Dónde residía? ¿Cuál era su materia? ¿Qué era ese yo?

Procedí entonces conforme al método que ya antes me ha servido para dilucidar ciertas cuestiones que, por mucho hablarse y hablarse, suelen enredarse en múltiples griteríos, y terminan por vaciar las sobremesas de las cantinas, y el dueño nos pide amablemente que nos retiremos o avisará a la policía. Por principio, la vida, tomada como «lo que se va», carecía de respuestas claras y definidas, así que la eliminé del asunto. Para ello tuve que amenazarla con un cuchillo y fue a esconderse debajo de algún mueble. Dudo que haya abandonado el cuartucho debido a que ya no se podía salir de ahí, por causa de los portentosos aguaceros.

En segundo lugar, pensé que ese «algo» que yo estaba buscando era una voz que se pensaba a sí misma como enjaulada en un cuerpo. La voz decide que lo que dice de sí misma se refiere a mí, incluye a mi cuerpo, a veces, y con frecuencia lo excluye, cuando se pone a criticar mi narizota o el tamaño de mis orejas tan despegadas del maxilar como afectadas por una ráfaga de viento. La voz, por todo lo que sé, reside en el cerebro, pero no es el cerebro mismo el que me piensa, sino una mente que habita en mi interior que, dividida en voces e imágenes, olores, recuerdos, logra darme la sensación de ser yo mismo. Esta segunda idea tampoco me satisfizo, provenía de mi propia voz y estaba yo obligado a dudar de ella, pues nunca se presenta como una razón clara y definida, sino como un parloteo sin interés alguno.

Mi tercer intento trató de prescindir de mi propia voz con todas sus opiniones, prejuicios y simplezas, tan segura de sí misma hacia afuera y tan desprotegida cuando ejerce la autocrítica, por lo que puse la mente en blanco. Pasé de esa manera un tiempo prolongado, pero mi vocecilla no dejaba de decirme: «blanco» o «nada». Era irritante. Una tormenta eléctrica estalló afuera, iluminando la sombra del cuarto con un lengüetazo. Decidido a encontrar mi esencia y negándome ya bastante irritado a que mi naturaleza, razón y capacidad de discernimiento fueran aquella vocecita incoherente en mi cabeza, compuse la pequeña guillotina que para el desenlace había traído también hasta ese cuartucho inmundo. Y, debajo de su hoja sin usar, coloqué mi cuello y corté la cuerda.

Una vez que las tormentas me dejaron abandonar por fin el cuarto, regresé a la ciudad con una bolsa vacía y varios kilos y sangre de menos. Había encontrado una respuesta a tantas

penurias y, si bien no satisfacía las grandes empresas para las que hasta esa fecha me sentía llamado, era una respuesta definitiva. En cuanto vi una taberna me dirigí a ella y, sentándome sin mucho equilibrio, pues una de las nalgas la había consumido en una noche de mucho apetito, dejando a la otra solitaria y refunfuñando, me pedí un poco de comer y algún aperitivo para calentar el cuerpo que me quedaba tras tantos días a la deriva invernal. Dispuso el azar que el comensal de al lado fuera un profesor de Filosofía que, harto de las argucias de alguna mujer y de su mejor amigo, había decidido separarse de las grandes ciudades y ahora observaba, en estas tierras universitarias, el proceder monástico de dar caminatas, pensar, leer y escribir un poco sobre sí mismo y el mundo. Era una persona afable, en busca de la sencillez de la gente del campo, aunque un tanto extraño en sus maneras, pues no me interrogó sobre dónde había estado sino qué me había sucedido. Encontré su pregunta un tanto impertinente y, lejos de mis impulsos habituales, quise matarlo con mis propias manos. Incluso, palpé el cuchillo cebollero en la bolsa de la chamarra de vigilante.

Pero, de inmediato, juzgué esa decisión como irracional, por lo que aproveché su impertinencia para revelarme como lo que soy, un estudioso de la vida humana. Entusiasmado por encontrar a un pensador en estas tierras de ordeño y estiércol, el profesor se presentó e hizo traer una botella de un aguardiente de lo más corriente. Pronto estábamos muy tomados y él comenzó a preguntar por asuntos que yo considero de la más profunda intimidad:

–¿Quién te cosió esas heridas? Parece el trabajo de un sastre ciego –balbuceó.

–Yo mismo –respondí clavándole la mirada.

–Pero, ¿te caíste de un camión andando? –siguió.

–Las secciones me las infligí yo mismo, en busca de respuestas claras y definidas. Luego, pasé a poner todo en orden, incluso mi propia cabeza separada de mi cuello.

–Eso no es posible –contestó–. Yo he sido perfectamente sincero sobre mis actividades e intenciones y usted responde a toda confianza con una mentira.

–Le digo que es verdad. Pruebe lo contrario –lo reté.

–Pero es evidente su mentira, señor mío –se sirvió otro trago el profesor–. El ser humano no está hecho más que para infligir heridas en otros, no a sí mismo. El dolor provoca un desmayo en cuyo tiempo usted se habría vaciado de sangre. Y nadie, amigo, puede decapitarse y luego volver a ponerse la cabeza.

–No es eso lo que he hecho –le respondí con más sinceridad. Y pensé: «acabo de llegar y estoy a punto de revelarle mi descubrimiento al primer desconocido que me topo».

–¿Y qué es entonces lo que ha hecho?

–No lo sé con exactitud.

–Explíquese.

–No sé si sería prudente.

–Vamos, tome un poco más de esto.

–Usted es un escéptico. Jamás me creerá y terminaremos a golpes –le advertí.

–No se preocupe –respondió el profesor montándose las gafas que le escurrían por el puente de la nariz–. Si en algún momento su historia me parece una ficción, me levantaré de esta silla sin decir palabra. ¿De acuerdo?

–Bien –accedí–. Hay dos cuerpos en mi cuartucho de centinela. Uno es el mío y otro hecho de restos que fui recolectando para tal efecto.

–¿Para cuál efecto?

–Mi idea era buscar en mí mismo la esencia de lo que soy con el método de ir eliminando lo que no lo es.

–¿Qué no es?

–Eso. Me fui cortando en pedazos hasta encontrar lo que no puede desprenderse, la esencia.

–¿Y esto es su esencia, mi amigo? –se rió señalando mi cuerpo.

–No, este no es mi cuerpo cortado. Este es otro que me hice a medida. Un nuevo cuerpo, como se tienen nuevos gobiernos cuando se destruyen los anteriores.

–Estamos hablando en metáforas. Ya me había usted asustado –respiró el profesor–. Le diré algo sobre las transiciones a la democ...

–Lo que digo no es una metáfora –le apreté el brazo y comenzó a chillar que lo soltara–. Este no es mi cuerpo, es el cosido.

–Pero, ¿qué dice?

–Yo qué sé. Eso fue lo que ocurrió en el cuartucho. El cuerpo con el que llegué todavía está ahí dentro, muerto, destazado, decapitado.

–¿Y cómo lo sabe? –saltó el profesor conteniendo el aliento–. Las partes de varios cuerpos no son tan fáciles de volver a unir y, si no le incomoda, ¿de dónde sacó la sangre para el nuevo cuerpo?

–Las partes todavía tenían sangre dentro de ellas. Este cuerpo no es el mío, solo lo es la mente con sus recuerdos, olores y parloteos incesantes sobre mí mismo.

–Vaya caso. Me gustaría estudiarlo. Beba un poco más.

Y le conté, quizá con una prosa que con frecuencia perdía el sentido tratando de ser precisa, sobre mi niñez, mi padre, madre y hermana, los rechazos. O quizá le conté sobre mi carrera como vigilante o mis amores siempre imaginarios y esfumados en las neblinas de lo inoportuno. Hubo un momento, no se cuál, en que yo hablaba conmigo mismo, tropezándome, bregando como por un bosque helado, y tampoco importó que en ningún momento yo tuviera la noción de que el profesor, en efecto, se había levantado y se había ido sin pagar.

La idea de que uno tiene un Yo es una de las cosas mejor repartidas en el mundo pues, salvo los avorazados que tienen personalidad múltiple, todos tenemos al menos uno. Suele suceder que, aunque teniendo ya uno, la persona que lo porta quiera que este Yo sea más grande, querido por todos, o que se sobreponga a la muerte de su mamá, pero eso no hace sino complicar las cosas. También existen quienes lo poseen, pero nunca han reparado demasiado en ello, salvo para voltear la cabeza cuando alguien les silba en la calle. O están los que, como yo, se

despiertan una mañana y se sienten un tanto faltos de él, con los ojos enfebrecidos, la boca seca, los tambores en las sienas, y se detienen a reflexionar un poco. Pienso, luego, ¿cómo llegué a estar acostado en este catre?

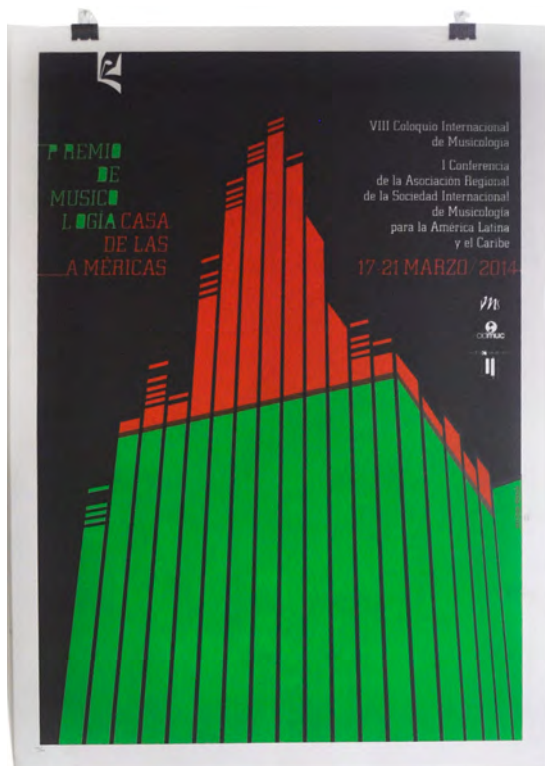
El saber cómo llegamos a casa por la madrugada es la única cosa que nos hace hombres y nos distingue de los animales, a quienes les da más o menos lo mismo masticar a la dueña de una casa o a la de otra. Quiero creer que esa capacidad está entera en cada uno de nosotros, quizá con la excepción de los que leen noticias deportivas, y en especial en mí, que sigo en esto la común opinión de los filósofos, que dicen que el más o el menos es solo de lo que te bebiste, de la velocidad con que lo ingeriste, de si la botella tenía o no una etiqueta del responsable de la destilación y, por supuesto, de si incurriste en la triste acción de tomar de los sobrantes de los que ya se habían ido. Pues tales frutos he recogido ya de ese método que, aun cuando en el juicio que sobre mí mismo hago, procuro siempre inclinarme, desde luego, hacia el lado de la desconfianza, mejor que del de la presunción, es decir, siempre soy más proclive a pensar que soy otro y no yo mismo, por lo que tiendo a reclamarle al tipo del espejo dónde me ha dejado anoche y, al ver que él no solo no me responde sino que me imita, monto en una cólera biliosa en la que el otro termina gritándole al del espejo que le diga dónde me ha dejado o lo matará porque al tipo que está buscando lo necesita para actividades tan vitales como mirar, cuidar, vigilar, contestar el teléfono, subir la pluma y pedir, y aún exigir, bebidas en el supermercado.

Puede ser, no obstante, que me engañe y, en efecto, mi método solo sirva para concluir que soy cualquier otro. Viendo que era capaz de dudar de la existencia de la noche anterior, incluso fingir que no me dolía la cabeza, se seguía muy cierta y evidentemente que yo era alguien capaz de ponerse a dudar de la noche anterior. Conocí por ello que yo era una sustancia cuya esencia y naturaleza toda es engañarse a sí misma y que no necesita, para ser, vivir en una pocilga como esta, ni depende de evidencia material que no pueda ser limpiada, trapeada o escondida detrás de una cómoda; de suerte que este Yo, es decir, el amo de mis propios recuerdos, por la cual yo soy lo que soy, aunque no me guste y tenga serias sospechas de que mis padres nunca quedaron complacidos con el triste resultado, pues cada vez que los imagino bajan las miradas y se estrujan las manos bajo la mesa. Ese Yo es enteramente distinto de la cara que traigo, y hasta más fácil de deshinchar que esta y, aunque la jeta que me cargo no fuese la mía, mi Yo no dejaría de criticarla.

Después de esto, consideré, en general, lo que se requiere para considerar algo en general y no tuve ni idea. Pues como ya acababa de hallar una respuesta que sabía fácil, pero que, al mismo tiempo, quizá mi aliento me decía que no lo era, pensé que debía saber también en qué consistía esa desazón. Y habiendo notado que en la proposición: «yo pienso, luego, nadie me trajo a casa», no hay nada que me asegure que digo la verdad, sino que veo muy claramente que para borrar una noche o lo que se dijo en ella es preciso ser, haber sido otro o no ser nadie en absoluto, juzgué que podía admitir esta regla general: que las cosas que concebimos muy clara y distintamente son una pedacería que da pena mirar.

Y así, volví a la cama, y me dormí hasta que se me cayó una pierna.

Les dirán que así me encontraron, ahogado de borracho y con un cuchillo en la mano. Que tenía pequeñas cortadas en las piernas y brazos y, quizá, una herida más o menos profunda en la cabeza. Les dirán muchas cosas. Como que ese día me despidieron, escoltado por los policías hasta el ingreso peatonal. Que me insultaron y me empujaron por la calle, hasta la entrada del metro. Pero yo les diré que nunca me resistí porque, sin saber si era yo o el otro, simplemente me dejé llevar. Sabía algo que ellos no: que beber solo es resbalar sin Dios. **C**





PROGRAMA GENERAL  
 TEMPORADA DE TEATRO  
 LATINOAMERICANO  
 Y CARIBENO  
 MAYO TEATRAL 2012

4 al 13 de mayo de 2012

PROGRAMA

INFORMACIÓN GENERAL


TEATRO DE LA AMÉRICA LATINA

TEATRO DE LA AMÉRICA LATINA

TEATRO DE LA AMÉRICA LATINA







**A**l cumplirse un siglo de una de las novelas más publicadas, leídas, elogiadas y denostadas de la literatura latinoamericana —antecesora, por cierto, de otras no menos célebres con las que suele asociársele y que han tenido similar destino, como *Don Segundo Sombra* y *Doña Bárbara*—, hemos querido dedicarle estas páginas.

Los acercamientos de Norma Donato y Carlos Satizábal nos invitan a releer *La vorágine* bajo otra luz, la que otorga la distancia de cien años desde que la novela llegara a sus primeros lectores. Lejos de proponer interpretaciones arqueológicas, Donato y Satizábal actualizan y ponen en primer plano la pertinencia de la novela para los lectores de hoy. Sus textos están precedidos por el ignoto poema de Rivera que sigue a continuación, rescatado y presentado, para esta entrega, por la propia Donato, estudiosa de los manuscritos del escritor. **C**

# Un desconocido poema de Rivera

En 1927 José Eustasio Rivera compone este poema que, sin saberlo, anunciaba la proximidad de su muerte y el paso a la posteridad que habría de tener su creación literaria. El documento está escrito a lápiz de grafito y en un folio de hojas de la Cámara de Representantes, donde el autor trabajó por un breve período. Permaneció guardado y sin que nadie se percatara de su existencia hasta el año 1987, cuando Sergio Calderón, sobrino nieto del autor y heredero del archivo más importante de la familia Rivera, lo encontró, junto con los manuscritos de *La vorágine*.

Se trata de una pieza que mantiene la estructura general del soneto, con versos alejandrinos, muy comunes en la poesía riveriana. Aunque el título sugiere un poema en honor a la madre, nada tiene que ver con esta figura femenina. Se trata de una metáfora en la que se equipara la poesía a la maternidad. Ella atraviesa los océanos del tiempo, contiene al yo lírico, a sus antepasados y a nosotros, sus sucesores; es una madre infinita y eterna. A través de ella, el yo poético se proyecta en el tiempo y espera ser contemplado en el futuro, todo él, en su presente y en su pasado, así como espera también que su canto participe de los nuevos tiempos, aquellos en los que sus sueños truncados se habrán hecho realidad.

Celebramos el importante hallazgo de Sergio Calderón y agradecemos su generosa cesión del poema. Esperamos que su difusión contribuya a la deseada «reencarnación» que proyectaba Rivera a través de sus versos y que esta publicación se convierta en una «dilatación» de su grito.

N. D.

# Maternidad

*A* veces de ti misma se alza un vago concento  
Como el de las mareas en la concha marina;  
Y aunque en disimularlo tu zozobra se obstina,  
Tiembra el alma en tus ojos bajo mi pensamiento.

*Abrazándome adviertes que ese canto es mi acento  
Y venidera gente lo repite y combina;  
Es que en tu seno grávido la humanidad germina,  
Clamor de razas nuevas en tu suspiro sienta.*

*Bendita, que trasmites mi esencia al infinito;  
Por ti futuros seres vivirán mi pasado  
Y al límite del Tiempo dilatarán mi grito.*

*Muerto en el mundo, en ellos seguiré reencarnado  
Y al fin veré que logran con mi ideal soñado  
La paz que nunca tuve y el verso que no he escrito.*

Noviembre 21, 1927. Bogotá. **C**

# *La vorágine*, de José Eustasio Rivera: cien años después

El 25 de noviembre de 1924 sale a la luz *La vorágine*, única novela publicada por el escritor colombiano José Eustasio Rivera. Sus sonoros pasajes recordaban la poesía de la tierra, aquella que lo había dado a conocer y que hablaba de una naturaleza americana indómita e incomparable, en versos al mejor estilo rubendariano. La novela habría de lograr gran alcance en el mundo literario, pues se trataba de un híbrido original, que combinaba temas autóctonos con un estilo que ya era un referente mundial. Pero mayor revuelo aún habría de causar en el mundo político. Serían las denuncias sobre el genocidio de indígenas producido en las caucherías amazónicas lo que daría a Rivera ya no el título de «el cantor del trópico» (Neale-Silva, 1960), sino el de uno de los más importantes exponentes de la literatura de denuncia hispanoamericana.

En 1988 se dieron a conocer los manuscritos de *La vorágine*, en los que he podido confirmar el viraje radical del escritor hacia la literatura de denuncia. En el proceso creativo de la novela es posible observar que fue escrita en dos momentos distintos. Su primera redacción empezó antes del viaje del autor a las profundidades de la selva del Amazonas, el Putumayo y el Orinoco y, por tanto, antes de conocer personalmente la historia de los

indígenas caucheros. En este primer momento de escritura, eran los intereses estéticos del modernismo los que guiaban la pluma de Rivera, de ahí que la preocupación por los problemas sociales y políticos no protagonizara sus páginas, como lo puede corroborar cualquier lectura atenta de la primera parte de la novela. Sin embargo, después de su viaje como comisionado de límites entre Colombia y Venezuela, durante los años 1922 y 1923, la redacción de *La vorágine* tomaría otro rumbo. La denuncia y el retrato de la esclavitud en las caucherías se vuelven tan importantes, que Rivera tiene que replantear, incluso, las voces narrativas de su obra. Surge así Clemente Silva, personaje y narrador determinante de la novela, quien guía a los personajes de la historia a través de una selva oscura y peligrosa, y a la vez introduce al lector en el aún más tenebroso mundo de la extracción cauchera. De esta manera se configura la obra híbrida y combativa que conocemos hoy.

Gracias a este cambio en la política de escritura, que transita del modernismo hacia la denuncia social, *La vorágine* pasa a la historia como una de las obras fundacionales de la literatura comprometida hispanoamericana. La novela retrataba con detalle las prácticas arbitrarias y violentas contra los indígenas esclavizados, en un momento en el que todavía no se conocía la completa y horrible dimensión de un régimen basado en la compra, venta y tortura de seres humanos. Rivera mostró en su narración cómo se erigió un sofisticado sistema en el que se contrataban los servicios de personas, generalmente indígenas, para la extracción de la resina del caucho en grandes extensiones de selva húmeda y agreste, en la que se camuflaba el *hevea brasiliensis*. Sin embargo, lo que en apariencia era una contratación legítima

escondía unas condiciones de esclavitud que no son del todo extrañas en nuestro tiempo: los indígenas eran engañados con la promesa de un salario jugoso, mientras se les ocultaba que por el alojamiento y la comida tendrían que pagar sumas exorbitantes, lo que hacía que su estancia en las caucherías fuera imposible de costear con su propia fuerza laboral. De esta manera, su deuda crecía a diario y era incluso heredada por los hijos, quienes quedaban prisioneros del amo cauchero sin tener otra expectativa que trabajar perpetuamente, como Sísifo, sabiendo que nunca lograrían saldar sus cuentas.

Esta estrategia de eterno endeudamiento conllevaba la manipulación y el maltrato por parte de los capataces, una especie de empeño de la existencia que legitimaba la violencia y la tortura al reducir al deudor a una suma que no podría pagarse ni con la vida misma. Esta desalmada reducción de la humanidad de miles de indígenas se alentaba por una ética de explotación capitalista que conjugaba el valor absoluto del dinero con la tradicional discriminación hacia los pueblos racializados. Para indígenas como los huitotos, los muinanes, los boras, entre otras comunidades, la selva se convirtió en una «cárcel verde» (Rivera, 1928), en la que habrían de pagar una injusta condena que diezmó su población de manera pavorosa, y empujó a etnias enteras casi a la extinción, sin que las autoridades nacionales de Colombia, Perú y Brasil tomaran medidas efectivas en contra de los perpetradores.<sup>1</sup>

1 *Putumayo: La vorágine de las caucherías. Memoria y testimonio. Primera parte*, Bogotá, Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014, consultado en: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/Putumayo.-La-vor%C3%A1lgine-de-las-Caucher%C3%ADas.-Tomo-1.pdf/>.

Rivera había escuchado sobre la esclavitud en las caucherías amazónicas en su temprana juventud, durante una estancia en Ibagué, en casa de uno de sus mejores amigos, Custodio Morales. Allí, el autor pasaba las tardes oyendo las aventuras de Don Custodio de cuando convivió con los indígenas, como la toma de yagé, que habría de causarle gran impacto a Rivera y lo llevaría a reelaborarla en algunos pasajes magistrales de *La vorágine*. Pero sería en 1922 cuando nuestro autor conocería personalmente el escabroso método de esclavitud en las caucherías al ser nombrado abogado delegado en la comisión para el establecimiento de los límites entre Colombia y Venezuela. Durante esta misión hizo un largo recorrido que comenzó en los llanos orientales colombianos, pasando por buena parte del territorio venezolano, hasta llegar a la tupida y profunda selva brasileña. Allí conoció de cerca el sistema de compra y venta de personas, también escuchó testimonios de torturas y masacres. Esta experiencia causaría un impacto determinante en su vida, al punto de transformar su manera de entender la función social de la escritura: la pluma riveriana dejó de enfocarse en la sonoridad de los versos modernistas y puso en el centro de su quehacer literario la representación de la violenta práctica de extracción, que vertía «para igual amo distintos jugos: siringa y sangre» (1928, 205).

Sin embargo, el compromiso del escritor colombiano trascendía el retrato de la situación y buscaba convertirse en un claro grito de denuncia, en un estruendoso «yo acuso». Rivera fue capaz de poner nombre y apellido a los masacradores de la selva en un contexto en que políticos, editores y periodistas promovían el ocultamiento de la situación y la protección de los intereses

de algunos empresarios del caucho íntimamente ligados con la alta política latinoamericana. Así, por ejemplo, Clemente Silva relata que, durante su periodo de esclavitud en la Casa Arana, la empresa cauchera más poderosa de la región, le fue encomendada la misión de acompañar en su investigación botánica a un naturalista y fotógrafo francés contratado por Julio César Arana, patrón del caucho que Rivera hace figurar como villano en su obra. El científico no es presentado con nombre propio, sino que se le identifica como «mosiú», una desviación fonética obvia que nuestro narrador hace de la palabra francesa *monsieur*. El francés va descubriendo poco a poco que los trabajadores caucheros reciben tratos inhumanos. El propio Clemente Silva, por accidente, revela las cicatrices de látigo en su cuerpo y, ante la insistencia del fotógrafo, le permite retratarlas. Estas fotografías, que no estaban en la cuenta de los capataces y señores caucheros, se convierten en la sentencia de muerte del botánico. Lo asesinan y desaparecen el cuerpo.

Aunque Rivera no nos dé el nombre del fotógrafo francés, es posible deducir que se trata de una persona real: Eugene Robuchon, un botánico que viajó dos veces a la Amazonía y allí logró retratar algunas de las evidencias más conocidas sobre la esclavitud en las caucherías. Sin embargo, no volvió a salir del territorio y nunca se supo su paradero. En una carta oficial del cónsul peruano en Manaos y subordinado de Arana, Carlos Rey de Castro, se comunica que el francés fue devorado por los indígenas antropófagos. El mismo Rey de Castro se convierte en el editor del libro de Robuchon, *El Putumayo y sus afluentes*, en el que parece haber censurado los pasajes donde se recogían los testimonios del maltrato a los indígenas (Bernucci, 2020).



Si bien los responsables nunca fueron juzgados ni fue reconocido el asesinato del fotógrafo, en la novela de Rivera queda claro que los perpetradores del crimen son, por un lado, el dueño de La Chorrera y El Encanto, Julio César Arana, y, por otro, su socio Benjamín Larrañaga, quienes sí aparecen con nombre propio en *La vorágine* y son acusados directamente del asesinato y la desaparición del francés. De esta manera, la historia de los personajes de la novela se liga íntimamente con los sucesos terribles del esclavismo cauchero y se convierte en el vehículo más eficiente y certero para denunciar las historias de las víctimas de la industria cauchera.

Después de su viaje como comisionado de límites y de descubrir la dimensión monstruosa de la esclavitud, Rivera regresa a su cargo de diputado en Bogotá y denuncia ante el Congreso de la República la negligencia de algunos funcionarios públicos frente a la situación de las caucherías. No obtiene más que un sabotaje por parte de sus colegas, que quieren proteger la imagen del ministro de Relaciones Exteriores. Como respuesta a la inacción del Estado colombiano frente a sus denuncias, Rivera vuelve al territorio para investigar a profundidad y tomar nota de los acontecimientos que narrará en su novela. La literatura se convertía en la única arma a su alcance para dar a conocer al mundo lo que ocurría con los indígenas; y sería el último gesto de resistencia en contra de un genocidio que avanzaba ante el mutismo cínico de varios Estados latinoamericanos. «Cosas de *La vorágine*», dijeron los incrédulos, atribuyendo un carácter ficcional a la historia de los indígenas y desconociendo el verdadero costo del rentable negocio del caucho (Neale-Silva, 1960).

Rivera tuvo que salir de Colombia en busca de un lugar donde sus investigaciones y su escritura no fueran amordazadas. En la ciudad de Nueva York fundó, en 1928, la editorial Andes. Guardaba en su corazón el deseo de convertirse en el editor más importante de la literatura hispanoamericana en los Estados Unidos, y atesoraba una novela que venía redactando hacía algún tiempo, donde expondría las situaciones irregulares que escondía la extracción de petróleo de las grandes empresas norteamericanas en los territorios suramericanos. Se trataba de una novela titulada *Mancha negra*, que había anunciado en pequeños círculos de amigos y prometía seguir la senda de la denuncia y el compromiso social abierta por *La vorágine*, pero esta vez cuestionaría los modos e intereses de los grandes empresarios norteamericanos del petróleo.

Lamentablemente, el proyecto quedó trunco, pues José Eustasio Rivera murió el primero de diciembre de 1928 en el hospital policlínico de Nueva York. Las causas del deceso no quedaron muy claras. El parte médico declaró un absceso cerebral a causa, probablemente, de la malaria, enfermedad tropical adquirida en su estancia en la selva. Sin embargo, no se practicó la autopsia (Neale-Silva, 1960). Estas condiciones inexactas han propiciado todo tipo de especulaciones sobre los poderosos intereses que pudieron haber acallado la voz de la denuncia. Aunque las suspicacias persisten, no hay pruebas que puedan demostrar dichas hipótesis. Lo cierto es que el borrador de *Mancha negra*, que se encontraba en el apartamento de la Quinta Avenida en el momento de la muerte del escritor, desapareció junto con cuatro obras de teatro y dos tomos de poesía, textos inéditos que hasta hoy no se han podido encontrar.

Cien años después de su primera publicación, *La vorágine* se ha consagrado como un referente hispanoamericano de la literatura crítica y combativa. Su reconocimiento nacional e internacional ha hecho de ella una de las novelas más editadas: he rastreado más de ciento veintiséis ediciones a lo largo de su centuria, sin contar con la gran tradición de ediciones piratas (Lozano, 1973). La obra crítica sobre la novela sigue también multiplicándose, y lo hará exponencialmente durante los próximos cuatro años, cuando se cumpla el centenario de la muerte del autor. Sin embargo, con un siglo recorrido, poco sabemos de la obra perdida de José Eustasio Rivera.

Tras la senda del archivo que cuenta la historia de cómo se escribió *La vorágine*, además de haber encontrado testimonios del gran saqueo y la pérdida de la obra de Rivera, he conseguido uno de sus manuscritos autógrafos. Se trata de la obra de teatro *Juan Gil*, un hallazgo importante que nos amplía el conocimiento sobre el autor en su faceta anterior a *La vorágine*, un Rivera joven cuya voz de denuncia no había alcanzado su completo y contundente potencial. Desafortunadamente, esta es la única obra que he encontrado de las siete que se perdieron en el apartamento de la Quinta Avenida cuando murió y que podrían representar la parte más combativa de la creación del autor.

Por otro lado, la búsqueda ha dado más frutos en materia de documentos personales. He encontrado recientemente, en un archivo familiar, un cuaderno del periodo 1922-1923, justamente los años de escritura de *La vorágine*, en el que el autor registró su bitácora de viaje por los territorios caucheros. Allí queda retratado su itinerario con total precisión, y también se revela las personas que conoció. Destaca entre ellas Narcisa Sabas

de Barrera, esposa de Julio Barrera Malo, el enganchador que vendió a Miguel Pezil quince colombianos para ser esclavizados en las caucheras, de los cuales sobrevivieron siete, mientras que los otros perdieron la vida entre la naturaleza selvática y el látigo esclavista, personas cuyos nombres copia con cuidadoso ritual Rivera en su pequeña libreta de notas. Narcisa se convertiría en Zoraida Ayram, personaje importante de *La vorágine*, y Julio Barrera sería Narciso Barrera, antagonista y villano de la novela, que pasaría a la posteridad como una de las encarnaciones más abyectas de la maldad y el desprecio por el género humano. Este pequeño cuaderno está acompañado por diversas fotografías y postales del viaje a la selva durante 1922 y 1923. En ellas se puede observar a nuestro autor compartiendo con los indígenas, así como el enorme grupo de funcionarios que acompañaba la comisión de delimitación territorial entre Colombia y Venezuela. El hallazgo de este nuevo material nos muestra a Rivera en la faceta de investigador. Buscaba recopilar pruebas y dejar registro de lo que inmortalizaría en su novela. Hay en este gesto la prueba más contundente del cambio en su escritura: se trataba de convertir la novela en un mecanismo certero y eficaz para comunicar todas aquellas injusticias ignoradas en el mundo social y político que le tocó vivir.

A cien años de *La vorágine* no sabemos mucho más de la obra perdida de Rivera, con la que debió continuar el camino crítico de su célebre novela, aunque tenemos la certeza de que existió. Sabemos que escribió siete obras de teatro, *Mancha negra*, y dos libros de poesía, aparte de las obras que hoy conocemos. Estamos seguros de que sus pesquisas sobre la esclavitud de los indígenas lo sumergieron en las profundidades de

la selva y lo pusieron frente a múltiples peligros, desde la voracidad de una naturaleza salvaje, hasta el conocimiento personal de los depredadores más violentos del territorio: los señores caucheros. Descubrimos que su posición ante la escritura tuvo un cambio radical, que quedó representado por *La vorágine*, y que buena parte de su legado antiesclavista y defensor de una humanidad digna para todos se encuentra perdido entre el mercado negro y los archivos privados.

El trabajo literario de José Eustasio Rivera no estuvo guiado únicamente por la inspiración. Hubo también una búsqueda exhaustiva que le llevó a sortear peligros en su travesía por la selva y, aún peor, por los pasillos del Congreso colombiano intentando denunciar el genocidio, lo que casi le cuesta la vida. Es por esta razón que creo que un verdadero homenaje debe aprender de ese espíritu investigativo y enfocarse más en indagar sobre lo que desconocemos del autor, y menos en la eterna y repetitiva reproducción de *La vorágine*, que muchas veces confunde los criterios de edición académica de un autor consagrado, con las frivolidades del *jet set*.

Encontrar la obra perdida de Rivera sería escuchar las voces de aquellos que fueron sometidos, seres humanos que quedaron sepultados bajo la indiferencia y el racismo, y por los que Rivera arriesgó su vida y elevó su pluma. Una vez descubierta la vocación de denuncia y la potencia creativa al servicio de los oprimidos, Rivera no

pudo renunciar a la investigación y el retrato de las injusticias sociales. No sabemos aún cuántas historias de indígenas, de trabajadores petroleros y de mujeres violentadas están escondidas entre las páginas desconocidas de José Eustasio Rivera. Lo que sí sabemos es que encontrarlas será una forma de saldar, en alguna medida, una deuda que la humanidad adquirió con aquellos que ignoró, y una manera de rendirle homenaje a una voz valiente que fue capaz de levantarse y renunciar a todo, antes que guardar silencio frente a la barbarie. A cien años de *La vorágine* queremos, como homenaje, seguir su legado: buscar en cada rincón de este continente la historia de los olvidados, «la historia nuestra, la desolada historia de los caucheros» (Rivera, 1928, 341).

## Bibliografía

- Bernucci, Leopoldo M. (2020). *Un paraíso sospechoso. La vorágine de José Eustasio Rivera: novela e historia*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Lozano, Hernán. (1973). *La Vorágine: ensayo bibliográfico*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Neale-Silva, Eduardo. (1960). *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, José Eustasio. (1928). *La vorágine*, Nueva York, Editorial Andes. **C**

# De la selva oscura a la selva del cuidado de la vida

Estas notas siguen intuiciones que se preguntan por el sentido y el lugar e importancia de *La vorágine* a cien años de su publicación: por qué seguimos leyéndola con pasión, por qué nos sigue interesando, situándonos frente a las preguntas por la existencia del ser, frente a la intimidad del ser, como indica la raíz latina de la palabra interés: *inter esse*.

## *La vorágine* y el lenguaje poético

Esta obra es un quiebre en la escritura poética, narrativa y de reflexión artística; es precursora de las preguntas esenciales ante la crisis civilizatoria causada por la cultura del capitalismo consumista depredador de la naturaleza y de las vidas humanas, que se rige por la dominación vertical patriarcal de los intercambios de los humanos entre sí y de los humanos con los demás seres del planeta, con lo sagrado y el cosmos. Su narrativa polifónica y su ruptura con la estructura unívoca, el uso de fotografías y mapas —y no solo de palabras—, se adelanta a la crisis de la representación provocada por el hecho de situar el representar al servicio del orden patriarcal y olvidar preguntarse por el ser, la muerte y lo sagrado.

## De la selva salvaje a la selva sagrada

*La vorágine* propone una nueva poética de la «selva salvaje» como metáfora central de la oposición entre naturaleza y cultura sobre la que se organiza la civilización: la naturaleza como lo salvaje e inculto y la cultura como lo civilizado y humano. Interpela esa canónica metáfora literaria de la selva salvaje humana de los antiguos griegos y latinos y la edad media latina europea, las selvas míticas de la *Metamorfosis* de Ovidio, la selva oscura del *Infierno* de Dante: «esta selva salvaje y áspera y fuerte que en el pensar renueva su pavora».<sup>1</sup> En *La vorágine* es la cultura la salvaje, se alimenta de la destrucción y expoliación de la selva y de la extenuación y exterminio de comunidades originarias esclavizadas y de mestizos aventureros: «el hombre civilizado es el paladín de la destrucción [...] semejantes a los aludes: los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela el “balatá” desapareció».<sup>2</sup> Esta selva «se defiende de sus verdugos».<sup>3</sup> Habla. Sus árboles murmuran y hacen señas a los que vagan perdidos en su espesura. Y para evitar el embrujamiento del perdido, y que se transmite por contagio, como la peste, hay que callar, no mirarla ni oír sus voces. Clemente Silva les aconseja a los que guía en busca de salida:

1 Los versos cinco y seis –*esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!*– a los que se hace referencia pertenecen a Dante Alighieri: «Inferno», en *Comedia*, ed. bilingüe, traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1973.

2 José Eustasio Rivera: *La vorágine*, edición crítica de Luis Carlos Herrera S.J., Bogotá, Caja de Crédito Agrario, 1974, p. 288. En adelante las citas de *La vorágine* se harán de esta edición.

3 *Ibíd.*, p. 228.

no mirar los árboles, porque hacen señas, ni escuchar los murmurios, porque dicen cosas, ni pronunciar palabra, porque los ramajes remedan la voz.<sup>4</sup>

Quienes llegan a esta selva a talar, cosechar caucho y probar fortuna destruyéndola, no ven que esta selva es un ser sensitivo; solo la ven feroz y violenta y perturbadora de la conciencia, salvaje, y quizá también por ello explotable sin permiso ni medida, y pronto querrán huir:

El vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos. En estas soledades, cuando nos habla, sólo entiende su idioma el presentimiento. [...] Los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡Huyamos, huyamos!<sup>5</sup>

Mas también la selva es un ser generoso, puede abrir sus caminos, señalar la salida al que está en ella perdido y ora y la invoca e invoca lo sagrado: hay que escucharla, hay que hablarle, rezarle, pedirle permiso. Así hace Clemente Silva, quien no puede perderse ni morir en ella. Fue a la selva por su hijo desaparecido, halló sus huesos y debe volver a su tierra a sepultarlos:

¿Por qué los árboles silenciosos han de negarse a decirle al hombre lo que debe hacer para no morir? Y pensando en Dios comenzó a rezarle a la selva una plegaria de desagravio [...].<sup>6</sup>

4 *Ibíd.*, p. 301.

5 *Ibíd.*, pp. 287 y 288.

6 *Ibíd.*, p. 302.

[...] Paróse ante una palmera de «cananguche», que según la leyenda describe la trayectoria del astro diurno, a la manera del girasol. [...] La secreta voz de las cosas le llenó su alma. ¿Sería cierto que esa palmera, encubrada en aquel destierro, como un índice hacia el azul, estaba indicándole la orientación? Verdad o mentira él lo oyó decir. ¡Y creyó! [...] al poco tiempo encontró la vagada del río Tiquié [...] y se puso a tirarle hojitas a ver si el agua corría. En esa tarea lo encontraron los Albuquerque.

El país y el mundo se conmovieron con la historia de unos niños perdidos en esta selva, tras al trágico accidente de avioneta en el que murió su mamá. Con rituales de su sabiduría, capitanes y kumús hablaron y negociaron con los espíritus de la selva que les devolvieran a los niños perdidos.<sup>8</sup> Con intuición semejante, Clemente Silva le oró y la escuchó y observó, y la selva lo dejó salir.

## Sobre la trascendencia sociológica de *La vorágine*

Margarita Serje y Erna von der Walde, en su «Introducción» a *La vorágine. Una edición cosmográfica*,<sup>9</sup> hacen una iluminadora lectura de lo que Rivera llama «la trascendencia sociológica de la obra», al responder la crítica de Luis Tigreros a *La vorágine*.<sup>10</sup> La frase es el

7 *Ibid.*, pp. 307 y 308.

8 Véase Daniel Coronel: *Los niños del Amazonas. 40 días perdidos en la selva*, Bogotá, Editorial Aguilar, 2023.

9 Margarita Serje y Erna von der Walde (eds.): «Introducción», en *La vorágine. Una edición cosmográfica*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2023.

10 La respuesta de José Eustasio Rivera se publicó en el periódico *El Tiempo*, en la edición del 25 de noviembre de 1925.

epígrafe de esa «Introducción» de las editoras y el punto de partida para su iluminada lectura. *La vorágine* nos introduce en la geografía del llano y de la selva, de los personajes que la recorren y habitan, sus pasiones; nos describe los procesos económicos del desarrollo del capitalismo que introducen la orinocoamazonía en la historia y en la economía mundial. Propone la estética de la selva y su violencia. Como dirá Oswald de Andrade en su «Manifiesto antropófago»: «Tupi, or not tupi, that is the question».<sup>11</sup>

## La violencia y el robo como fuentes de la acumulación capitalista

*La vorágine* pinta la vida del hato llanero y el comercio de los buhoneros viajeros en sus curiaras que traen mercancías al llano, una economía heredera de las haciendas del imperio jesuítico colonial y del trueque como intercambio. Nos lleva a las selvas del Vichada y a los sirringales de la orinocoamazonía, a la economía del enclave cauchero y su sistema esclavista del endeude, un modo de producir y de acumular riquezas con el saqueo y con la destrucción de la selva y de endeudar y esclavizar el patrón del sirringal al caboclo o mestizo y a las familias y comunidades originarias, con una deuda que nunca terminarán de pagar: la deuda crece más que la producción que les reconoce el patrón por su trabajo (así endeudan y esclavizan a desoladas jóvenes en los prostíbulos del mundo). Esta economía alimenta la segunda revolución industrial capitalista, que inaugura la sociedad de consumo, con plumas de

Al respecto, ver, Monserrat Ordoñez Vila: «Contestación de José Eustasio Rivera a Luis Tigreros», en *La vorágine: textos críticos*, Bogotá, Alianza Editorial Colombia, 1987, p. 69.

11 Oswald de Andrade: «Manifiesto antropófago», en *Obra escogida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 67.

garza para la alta moda europea y norteamericana; quina y otros productos de uso medicinal e industrial; y caucho para la industria de la producción en serie de mercancías, en especial automóviles. Su sistema retorna a la economía colonial, imperial y esclavista que alimentó la acumulación originaria de la primera revolución del capitalismo con oro, esmeraldas y perlas extraídas con trabajo esclavo de las colonias conquistadas. El enclave cauchero en la orinocoamazonía sustenta la acumulación capitalista de la segunda revolución industrial.

Los procesos de acumulación del capitalismo han tenido como fuente el despojo violento, el trabajo esclavo en minas y plantaciones coloniales, así como el trabajo miserablemente pago en las fábricas de las metrópolis coloniales. Desde la primera acumulación originaria que describe Marx en el penúltimo capítulo del primer tomo de *El capital*, el secreto de la acumulación es la violencia: despojo de tierras para la cría de ovejas y leyes de castigo a la vagancia para obligar a los siervos de la gleba, «liberados» de la servidumbre, y a los campesinos, propietarios despojados, a vender su trabajo por salarios miserables en las fábricas y telares de las ciudades industriales.<sup>12</sup> El capitalismo se nos presenta así como un sistema que requiere siempre del robo, de la esclavitud, de la muerte y de la destrucción de la naturaleza como fuentes y fuerzas de la acumulación en que se funda. La destrucción de la orinocoamazonía en el enclave neocolonial cauchero que describe *La vorágine*

12 Karl Marx: *La llamada acumulación originaria*, en *El capital*, tomo 1, nueva traducción de Wenceslao Roces, estudio introductorio de Ignacio Perrotini, prólogo y cuidado de la edición de Ricardo Campa, cuarta edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2014. pp. 655 y ss.

anunció la acelerada deforestación de nuestras selvas y el envenenamiento de los ríos que vivimos hoy y que nos está poniendo al filo del suicidio como especie.

## La disolución de las fronteras surorientales del país

Al aparecer *La vorágine* estaba viva la herida de la separación de Panamá. Siendo estudiante de la Normal, Rivera protestó con sus compañeros en las calles de Bogotá contra el acuerdo de veinticinco millones de dólares que el gobierno norteamericano ofrecía por la separación de aquel territorio, y fue detenido por ello. Con la Comisión de fronteras con Venezuela conoce las caucherías y ve la orinocoamazonía colombiana en disputa violenta con los países vecinos. Para llamar la atención en la Bogotá letrada de los poetas gobernantes sobre el peligro de la violenta disolución del país en sus fronteras surorientales, en la edición final de Nueva York, pone en las tapas de la novela los mapas de Colombia con esas fronteras difusas.

## La orinocoamazonía

*La vorágine* presenta al Orinoco y el Amazonas unidos por el caño Casiquiare y por milenarias trochas indígenas, caminos de intercambio que unen la región con los Andes y el Caribe norte y el sur, senderos usados por conquistadores, exploradores, caucheros, aventureros y por etnógrafos e investigadores contemporáneos del infierno cauchero, como Theodor Koch-Grünberg, con su libro *Dos años entre los indios*; así como los de Richard Evans Schultes.

A estas tres dimensiones sociológicas de la obra habría que agregar, al menos, las otras dos ya sugeridas: la dimensión de la selva como ser

vivo, con voz e intención y pensamiento: «El vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos». Y la presentación, en numerosos episodios que atraviesan toda la novela, del hilo de la locura patriarcal machista de Arturo Cova, que le hace confundir el amor con la propiedad y hace de «su» Alicia un objeto en disputa entre dos machos: él y Barrera. Descendemos al llano con la huida de Arturo Cova y Alicia; y entramos a la selva con Cova y su amigo Franco, locos de celos y deseos de venganza: van tras sus compañeras Alicia y Griselda fugadas al Vichada con Barrera. Ese viaje ata su último nudo en la escena previa a la frase final de la novela —«Se los tragó la selva»—, una escena que nos presenta el aparente triunfo de Cova al hundir a Barrera en un caño de pirañas y salva a Colombia de su depredador esclavista: «libré a mi patria del hijo infame. Ya no existe el enganchador. ¡Lo maté! ¡Lo maté!». <sup>13</sup> Y al matar a su rival, recupera el amor de Alicia, ahora madre de su primogénito: «¡Que preparen la parihuela donde vaya acostada la joven madre! La llevarán en peso Franco y Helí. La niña Griselda portará la escasa ración. Yo marcharé adelante, con mi primogénito bajo la ruana. ¡Y Martel y Dólar, detrás!». <sup>14</sup>

## El cuidado de la selva

En *La vorágine* la selva no es mera naturaleza, es también cultura: el humano es parte de ella. Los mitos de las comunidades indígenas que la habitan hace milenios ordenan al humano cuidarla y pedir permiso para adentrarse en ella, para cruzar sus ríos y caños y lagunas, para cazar y pescar, recoger sus frutos y comerlos, y no acumular; al

comerlos la energía de la selva vuelve a ella en el cuerpo del animal humano. Expoliar la selva para acumular riquezas y poder, la desequilibra, la desarmoniza, la pone en riesgo. Por ello sus mitos imponen a los pueblos originarios una ética del cuidado: como el humano puede tomar de la selva más de lo que necesita para reproducir su vida, entonces debe imponerse prohibiciones y rituales para armonizar y cuidar de ella. La novela presenta la cultura que arrasa y destruye la selva para acumular. Y a la selva como un ser sensible que se defiende y devora a sus agresores: «esclavo y dueño: uno y otro deben morir aquí. Un sino de fracaso y maldición persigue a cuantos explotan la mina verde. La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos». <sup>15</sup>

*La vorágine* es precursora de la concientización del cuidado de las selvas lluviosas tropicales, hoy en el límite inminente de la desaparición por el cambio químico climático, la crisis civilizatoria causada por el modelo consumista.

## Poner en crisis el mito machista patriarcal de dominación

Con la frase inicial de la obra —«Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia»— se anuncia la violencia destructora de la selva por los enclaves esclavistas del salvaje capitalismo neocolonial, y empieza un relato que interpela éticamente nuestras emociones y nuestro pensamiento sobre lo que significa amar; el relato de la violencia machista patriarcal que confunde el amor con la propiedad y la dominación de la mujer amada. La frase se la dice a sí mismo el poeta

<sup>13</sup> José Eustasio Rivera: Ob. cit., p. 384.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 387.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 353.



narrador. La Violencia que le gana el corazón, en letra mayúscula, como un nombre propio, no solo es la violencia brutal de la esclavitud, los crímenes y el genocidio que padecen los mestizos del interior de Colombia o de Brasil o Venezuela, y numerosos pueblos indígenas de la orinocoamazonía; ni solo la violencia que padece la selva. Es también la violencia patriarcal que padece y ejerce el macho: «Más que el enamorado, fui siempre el dominador cuyos labios no conocieron la súplica. Con todo, ambicionaba el don divino del amor ideal [...]», escribe el poeta Arturo Cova en ese párrafo inicial. Al final, Alicia le acercará a ese «don divino del amor ideal», y Cova le perdonará su huida con Barrera porque es la joven madre de su primogénito y porque fue él, Cova mismo, quien, celoso, la denigró. Ya en las últimas páginas del vertiginoso final, Arturo Cova le implora a su amigo Ramiro Estévez que lo acompañe al Brasil, a matar a Barrera y rescatar a Alicia, que espera un hijo suyo: «¡Piensa que Alicia no ha delinquido, y que yo, despechado, la denigré! ¡Ven, sobre el cadáver de mi rival habrás de vernos reconciliados! Vamos a buscarla a Yaguanarí. Nadie la compra porque está encinta. ¡Desde el vientre materno mi hijo la ampara!».<sup>16</sup>

Alicia es pura, fiel, la mujer que se hace madre, madre santa: «ideal» que el orden patriarcal impone a las mujeres. En numerosos pasajes en los que el poeta Cova confunde el amor con la violencia del macho dominador se trenza la tensión dramática de la relación entre Arturo y la aparentemente frágil Alicia, con la que escapó a los llanos para salvarla de ser casada a la fuerza con un vejete millonario. Cova no se decide a amarla y cuidar de su amor. Y Alicia lo

va apartando, no quiere estar con él. Desprecio que le aviva el deseo machista de estar con ella, de someterla. Con Barrera, el seductor que con la torva promesa de un futuro de riquezas engancha trabajadores para esclavizarlos en los siringales, se conforma un triángulo de rivalidad pasional: Cova y Barrera luchan por Alicia. Triángulo fermentado por los celos y las dudas que devoran a Cova y le hacen arder en el deseo de matar a Barrera. Esos celos y la azarosa incertidumbre, pues sabe que espera un hijo de Cova, arrojan a Alicia a huir a la selva del Vichada con Barrera y Griselda, el amor de Franco. Franco y Cova –celosos– van tras ellas. Cova delira con sorprenderla en brazos de Barrera y matarlos: «Cuando al octavo día me señalaron el monte del Vichada, sobrecogíome intenso dolor y me adelanté con el arma en el brazo, esperando encontrar a Alicia y a Barrera en sensual coloquio, para caerles de sorpresa, como el halcón sobre la nidada».<sup>17</sup>

El azar los lleva a encontrarse con Helí Mesa, que relata el sobrecogedor episodio de cómo se escapa de Barrera y sus esbirros, quienes los llevan atados con caucheros colombianos para venderlos como esclavos en los siringales del Guainía, en Brasil. Franco y Cova urgen a Helí:

–Dime, ¿con los caucheros va la Griselda?

–Sí, mi Teniente.

–¿Y una muchacha llamada Alicia? Le pregunté con voz convulsa.

–¡También, también!<sup>18</sup>

En la noche Helí narra su fuga. Cova rumia pensativo su delirio feminicida y quiere saber más:

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 378.

—¿Y tú crees que Alicia y Griselda vivan esclavas?

—Lo que sí garantizo es que valen algo, y que cualquier pudiente dará por una de ellas hasta diez quintales de goma. En eso las avaluaban los centinelas.

Me retiré por el arenal a mi chinchorro [...]. Quizás no estaba de peona en los siringales, sino de reina en la entablada casa de algún empresario, vistiendo sedas costosas y finos encajes, humillando a sus siervas como Cleopatra, riéndose de la pobreza en que la tuve, sin poder procurarle otro goce que el de su cuerpo. Desde su mecedora de mimbrés, en el corredor de olorosa sombra, suelta la cabellera, amplio el corpiño, vería desfilar a los cargadores con bultos de caucho [...] entre los abanicos de las «iracas», apagaría sus ojos en el bochorno, al son de una victrola de sedantes voces, satisfecha de ser hermosa, de ser deseada, de ser impura. ¡Pero yo era la muerte y estaba en marcha!<sup>19</sup>

La frase inicial de *La vorágine* revela que el orden arbitrario de la violencia patriarcal domina tanto el trabajo esclavo y la explotación destructiva de la selva como el amor; nos sugiere que el sentido dramático del amor entre Cova y Alicia y el triángulo de rivalidad con Barrera, no es un melodrama. No. Empieza en la huida al llano, se trenza en la selva espiritual, y el triángulo se resuelve al hundir Cova a Barrera en un caño de pirañas. Cova carga a Alicia para que lo vea: el horror la hace romper fuente: «Lívida, exánime, la acostamos en la curiara con los síntomas del aborto».<sup>20</sup>

19 *Ibid.*, pp. 204 y 205.

20 *Ibid.*, p. 385.

El niño nace sietemesino. Y se internan en la selva en busca de la salida. Por cinco meses Clemente Silva les busca. No halla rastro: «Se los tragó la selva». La selva es el otro personaje. El viaje por esa selva hace ver hoy este amor, que es atravesado por el deseo masculino patriarcal de la dominación, desde las preguntas con que el feminismo interpela la cultura patriarcal que destruye la naturaleza y pervierte el amor en dominación. Y se rompe el melodrama, afloran las preguntas por la demolición del patriarcado como mito ordenador de las relaciones humanas y familiares, de los intercambios amorosos y las relaciones de la cultura con la naturaleza y lo sagrado. La mirada feminista no lee esta historia de amor como melodrama que nos identifica con el orden patriarcal. La novela denuncia ese orden, nos fastidia con su presencia arbitraria, nos distancia de él, lo rechazamos. Desde el inicio vemos la perturbación y la locura del orden patriarcal: confunde amar con dominar; idealiza a la mujer como madre; e impone la Violencia a la cultura. Y las mujeres se defienden con violencia. La aparente fragilidad de Alicia es solo un velo de su tenacidad. Al huir con Griselda y Barrera este intenta violarla, y ella le corta la cara; Griselda lo cuenta ya cerca del final. También la niña Griselda, años atrás, mató a un militar que la quiso violar.

### *La vorágine* y la demolición del patriarcado: Arturo Cova como héroe patriarcal

Cova desciende de la ciudad de los políticos gramáticos al infierno del llano y de la selva, es un héroe letrado que replica en sus acciones la misoginia y el deseo patriarcal que confunde el amor con ser obedecido. Pero al ser la dominación y la obediencia imposibles, arde en celos.

Cova es un singular ejemplo del hombre condenado por las maldiciones bíblicas que aparecen en el capítulo tres del Génesis: Jehová, al regresar al Edén y verse desobedecido, maldice a la serpiente y a Eva; a la primera la condena a arrastrarse, y a la segunda a sufrir y parir con dolor, y a sentir apetencia por el marido y ser dominada por este. Mientras que a Adán lo condenó a cultivar la tierra y cosechar abrojos; morderá el polvo porque polvo es y en polvo se convertirá. Eva desobediente es la matriz mítica de la mujer impuesta a la cultura occidental por este mito fundador de la dominación patriarcal y de la desobediencia femenina a esa dominación. Las mujeres de *La vorágine* replican los rasgos de esta Eva seductora y demonia desobediente.

La perturbación patriarcal de Cova se manifiesta en diversos momentos a lo largo de la novela. Miremos algunos. Iracundo, Cova estrella en el suelo el perfume que Barrera le regala a Alicia. Barrera, desde el primer momento, intenta seducirla, le regala ese perfume y se convierte en el macho antagonista por mirar con deseo a la que Cova, a pesar de sus dudas amorosas, siente su propiedad. Y será su enemigo político, el enganchador que trabaja para los caucheros, seduce migrantes, aventureros y colonos, y les esclaviza en los siringales con la ilusión de la riqueza fácil. Un enganchador puede igual ser patrón: le «presta» al enganchado herramientas, ropas, zapatos, comida, los costes del viaje, hasta el alquiler de la barraca; préstamos que casi nunca el cauchero logrará pagar. Cova nos describe cómo nacen sus celos y su desconfianza hacia Barrera, que mira con deseo a Alicia y lo adula con falsas y grandilocuentes frases y zalemas de salón, que parecieran anticipar sus engaños y sus crímenes:

–Caballero, exclamó, inclinándose: doble fortuna la mía, que impensadamente, me pone a los pies de marido tan digno de su linda esposa.

Y sin esperar otra razón, besó en mi presencia la mano de Alicia. Estrechando luego la mía, añadió zalamero: Alabada sea la diestra que ha esculpido tan bellas estrofas. Regalo de mi espíritu fueron en el Brasil, y me producían suspirante nostalgia.

Cuando Sebastiana colocó sobre la barbacoa los pocillos y el hombre se inclinó a colmarlos, observé que éste llevaba al cinto niquelado revólver y que la botella no estaba llena.

–Otra copita, señora. Ya se convenció usted que es licor suave.

–¡Cómo! Dije ceñudo. ¿Tú también has bebido?

–Insistió tanto el señor Barrera... Y me ha regalado este frasco de perfume, musitó, sacándolo del cestillo donde los tenía oculto.

–Un obsequio insignificante. Perdone usted, lo traía especialmente...

–Pero no para mi mujer. ¡Quizás para la niña Griselda! ¿Acaso ya los tres se conocían?

–Absolutamente, señor Cova, la dicha me había sido adversa.

Alicia y la niña Griselda enrojecieron.<sup>21</sup>

Barrera dice ser conocedor del negocio del caucho. Y que Cova podría ser un gerente de esa empresa. Al marcharse Barrera, Cova le hace a Alicia una violenta escena de macho celoso:

21 *Ibid.*, p. 92.

—¿De dónde salió este sujeto? Dije en tono brusco, encarándome a Alicia, apenas quedamos solos.

—Llegó a caballo por aquella costa y la niña Griselda lo pasó en la curiara.

—¿Tú lo conocías?

—No.

—¿Te parece interesante?

—No.

—¿Resuelves aceptar el perfume?

—No.

—¡Muy bien! ¡Muy bien!

Y rapándole el frasco del bolsillo del delantal, lo estrellé con furia en el patio, casi a los pies de la niña Griselda que regresaba.

—¡Cristiano, usted ta loco, usted ta loco!

Alicia, entre humillada y sorprendida, abrió la máquina y empezó a coser.<sup>22</sup>

Alicia no escribe, es costurera: corta y cose vestidos. En el colegio, monjas y maestras les enseñan a tejer, bordar, coser y callar. No a escribir. Alicia ama en silencio. Y actúa en silencio. El poeta es Cova, pero no sabe amar. Como mujer, arrastra la sospecha de la desobediencia primordial de Eva que oye la voz seductora de la serpiente: «prueba, seréis como dioses [...]». Vivían desnudos, y al probar el fruto se amaron y sintieron vergüenza y se hicieron vestidos con hojas de vid. Alicia no hace vestidos para cubrir la desnudez, es modista, corta y cose vestidos para ser bella, para que las mujeres se vean bellas a la mirada masculina. Su otro lenguaje —como Eva la desobediente— es la acción: Alicia sabe que será madre, que está embarazada, y huye con Griselda tras el ensueño cauchero que les pintó Barrera. Alicia, personaje

femenino central, huye de la ciudad con Cova al Casanare. A Cova lo buscan para meterlo preso por raptarla. Alicia solo tiene nombre, no tiene apellido. Porque su apellido, como el de cada mujer en la cultura patriarcal, es el del padre. Y casi no tiene palabra. Solo al inicio de la novela habla, y silencia sus palabras en la acción: se sienta a coser en su máquina de costurera.

Cruza toda la novela el delirio patriarcal de Cova, quien víctima de los celos del macho deseoso de ser dominador, pero inseguro de conseguirlo, cree, vanidoso, que otras mujeres fácilmente se entregarían a él. En un secreto triángulo que aviva la tensión, esa mujer es Griselda, la compañera de Franco, el amigo de Cova que los acoge en su fundo llanero:

en aquella semana cometí un desaguisado. Di en enamorar a la niña Griselda con éxito escandaloso [...]. Yo, que venía de regreso de todas las voluptuosidades, ¿iba a injuriar el honor de un amigo, seduciendo a su esposa, que para mí no era más que una hembra, y una hembra vulgar? Más en el fondo de mi determinación corría una idea mentora: Alicia me trataba ya no sólo con indiferencia sino con mal disimulado desdén. Desde entonces comencé apasionarme por ella y hasta me dio por idealizarla.<sup>23</sup>

Esta situación del poeta Cova como seductor y a la vez atraído al amor por el desprecio de Alicia, se presenta en un breve diálogo que acentúa el triángulo celoso de Cova con Barrera, y la inteligencia de Alicia que le desnuda en una frase su vanidad:

22 *Ibíd.*, pp. 94 y 95.

23 *Ibíd.*, p. 99.

–¿Qué te dice de mí la patrona?

–Que eres inferior a Barrera.

–¡Cómo! ¿En qué sentido?

–No sé.

Esta revelación salvó definitivamente el honor de Franco, porque desde ese momento la niña Griselda me pareció detestable.

–¿Inferior porque no la persigo?

–No sé.

–¿Y si la persiguiera?

–Que responda tu corazón.

–Alicia, ¿has visto algo?

–¡Qué ingenuo eres! ¿Todas se enamoran de ti?<sup>24</sup>

Cova da siempre ejemplo de su actitud de macho inseguro que confunde amar y cuidar del amor con dominar. Ardido de celos marcha al hato del viejo Zubiela, a concretar un negocio de ganado, y a vengarse de Barrera. Herido con arma blanca, el tuerto Mauco lo sana con sus rezos de curandero. Cova culpa a Alicia de su decisión celosa y de su herida:

[el] rencor me hacía odioso el recuerdo de Alicia, la responsable de cuanto pasaba. Si alguna culpa podía corresponderme en el trance calamitoso, era la de no haber sido severo con ella, la de no haberle impuesto a toda costa mi autoridad y mi cariño.<sup>25</sup>

Cova habrá de descubrir que los celos lo engañan. La niña Griselda le cuenta cómo al salir juntas del hato de Franco, Barrera quiso abusar de ella y Alicia le cortó la cara con una botella. Le confirma que Alicia está encinta. Y que está en

24 Ídem.

25 *Ibíd.*, p. 126.

Yaguanarí. Avergonzado y con culpa por haber deseado matarla, le pide a Ramiro Estévez que corran a buscarla. El amor de Cova se hace rencor y luego culpa: delira que su amada le ha traicionado y siente deseos de matarla. El delirio muta en remordimiento y en la decisión de rescatarla y perdonarse su odio, porque su mujer, «no ha delinquido», no ha tenido amantes, (aunque él sí: a Zoraida), y la sabe madre encinta «de su hijo» y «la maternidad la santificó». Cova decide matar a Barrera porque la raptó con engaños e intentó violarla.

Cada uno de esos momentos de su persistente delirio va haciendo de Cova un personaje insufrible, incluso detestable: nos hace sentir que el machismo y el macho como modelo son intolerables, reproducen una violencia que degrada el amor, que deshumaniza y confirma que el arquetipo del masculino violento y dominador debe desaparecer. *La vorágine*, leída hoy, es intuitiva precursora de la demolición del patriarcado. Habría que considerar este tema como otro cariz de lo que llamó el autor *la trascendencia sociológica*. Rivera es contemporáneo de las luchas de las mujeres del siglo XIX y comienzos del XX. La filosofía y la acción feministas tendrían en esta obra una predecesora del deseo y la necesidad de otras masculinidades no patriarcales.

En la misma carta Rivera se ríe de Tigreros, cuando este, como buen macho gramático de la ciudad letrada, en su «crítica» a *La vorágine*, desnuda vergonzante su deseo de ocultar la violencia patriarcal. Como la novela no lo hace, se siente inconscientemente agredido e interpelado por el viaje tras Barrera, Alicia y Griselda, que Cova y Franco emprenden enardecidos por el deseo asesino del macho celoso. Escribe Rivera en esa carta:

Pero donde mejor exhibes un criterio virginal y romo, en tu triple condición de hombre, de psicólogo y de censor, es en aquello de encontrar ilógico que Arturo Cova y Fidel Franco se enfurezcan hasta la locura por el rapto de sus mujeres, a pesar de sentirse ya desamorados, e inicien la persecución vengadora.<sup>26</sup>

Rivera le describe a Tigreros el mecanismo emocional del triángulo amoroso que despierta el deseo de venganza y la pasión homicida en sus celosos personajes masculinos:

Cualquier hombre por cuyas venas circule sangre cálida sabe de sobra que la mujer deja de ser indiferente desde el preciso instante que otro hombre la desea. Sobre ella conspiran para retenerla el egoísmo del macho y su amor propio, de tan enconada manera, que el varón despojado o abandonado injerta en su sólo propósito de venganza diferentes rencores, y aunque ya la mujer poco le importe, él sigue ofendido, no tanto como amante sino como varón, y le cobra la ofensa a su rival. Franco y Cova persiguieron a Barrera al través del desierto, más que por Alicia y Griselda, por vengar el rapto. ¡Y hay que saber cómo se ama en el Llano, y cómo se odia en el Llano, y qué clase de celos da el Llano!<sup>27</sup>

Rivera no es un rebelde feminista. Pero los machos de su novela nos ponen frente a las preguntas del feminismo —y del antirracismo—, de

la poesía que les disuelve, que desteje el sistema patriarcal y estimula el florecimiento de otras masculinidades y de otras razas, de lo popular, lo indio y mestizo, *caboclo*. La poesía ilumina la liberación de las servidumbres.

## La incertidumbre y el amor

El azar del amor al que se juega uno el corazón pareciera siempre semejante a la incertidumbre de la aventura de ganar riquezas. El amor promete un nuevo nacimiento, incierto, como la aventura, la riqueza ilegal y una vida casi mágica. Aunque nunca como el amor, la súbita fortuna consigue nuestra transformación mágica. Concedemos al amor todos los dones porque en él están todas las incertidumbres y todas las contradicciones. Es el oxímoron por excelencia.

¿Por qué después de cien años gozamos leer y sentir tan viva y actual esta novela inaugural? Porque nos presenta mujeres vitales enfrentadas a la locura del orden patriarcal; porque nos habla del amor, de la muerte, del azar; de los desposeídos; de los codiciosos y asesinos; de los hijos desaparecidos; de la selva tropical como ser sensible esencial para pervivir hoy en el filo del abismo de la desaparición. *La vorágine* nos interpela hoy con la selva como el otro personaje, la otredad que nos permitiría perseverar en la existencia si descarbonizamos nuestra vida y nos reconocemos como naturaleza, como sienten los habitantes milenarios de la orinocoamazonía. La sabiduría de los pueblos milenarios nos pide pasar de la metáfora de la selva salvaje llena de riquezas para ser explotadas, a la selva del cuidado de la vida, para perseverar en la existencia, como revela Spinoza en su *Ética* que es el sentido de nuestro ser.

26 Monserrat Ordoñez Vila: *La vorágine: textos críticos*, Bogotá, Alianza Editorial Colombia, 1987.

27 Ídem.

## La poética del azar y la incertidumbre: *La vorágine* y las ciencias físicas

*La vorágine* aparece cuando las ciencias formulan la incertidumbre al estudiar el movimiento de una partícula que viaja a velocidades que se acercan o igualan a la velocidad de la luz, que el tiempo y el espacio se dilatan o se comprimen, son un *continuum*, un cronotopo, y no podemos decir con certeza dónde está la partícula. El azar es incontrolable, introduce la incertidumbre. De los accidentes podríamos prever su posibilidad, pero nunca impedir que sucedan. Los descubrimientos de la física sobre la incertidumbre del movimiento de las partículas y sobre el comportamiento azaroso o caótico de ciertos gases y líquidos ante los cambios de temperatura o de la velocidad a la que son transportados, nos imponen abandonar las certezas y pensar en probabilidades.

El azar invocado por el poeta en la primera frase de la novela da también horizonte al método de composición y sentido transformador al lenguaje y al pensamiento. Por azar encuentran Arturo y Alicia en el viaje a otros personajes: es un azar artísticamente dispuesto, guiado por Rivera. Así, al ir Cova y Franco tras Alicia, Griselda y Barrera, cruzan un caño y al otro lado del agua el azar les presenta al anciano Clemente Silva. Durante el viaje aparecen los personajes, otras voces sustituyen al poeta narrador, y el lenguaje cambia. El poeta entrecomilla nombres de plantas, de costumbres, de lugares y oficios que entran a enriquecer la lengua y el pensamiento; al final pone un glosario. Rivera puebla su escritura de voces ajenas al ritual retórico de la ciudad letrada, donde la letra es instrumento de legalidad, de

engaño y poder, la letra del país gobernado por gramáticos poetas y traductores de Virgilio, como Caro, mentor del escritor.

El azar es la poética de la obra, como la incertidumbre el principio de la nueva ciencia de los fenómenos físicos. Las ciencias clásicas, en cambio, para formular las leyes del movimiento y la aceleración, buscan aislar el azar en el experimento: eliminar el rozamiento en el móvil que desciende libre por un plano inclinado. El científico diseña el experimento como una intuición *a priori*, explica Kant en la *Crítica de la razón pura* (segundo prólogo). Las ciencias del tiempo de *La vorágine* piensan el azar y los accidentes azarosos como presencias ineludibles, posibles.

El azar que gobierna los encuentros y la acción de la novela junto con su aparente carácter fragmentario y de voces que se alternan, es un contrapunto musical con la diversidad y exuberancia de la selva. Evoca las innumerables bifurcaciones de sus cursos de agua y de las lianas y parásitas que crecen sobre los inmensos árboles, los accidentes que causan las bandadas de monos o de aves que comen los frutos, las semillas caen y germinan en la hojarasca. Algunos creyeron que *La vorágine* en su contrapunto con la exuberancia selvática, la diversidad de sus voces y el azar al que están poéticamente sometidos el viaje y la vida de sus personajes, carecía de estructura. Luis Tigreros es uno; en la citada carta Rivera le contesta:

Afirmas que *La vorágine* carece de método, de orden, de ilación. No lo demuestras, pero también te curas de decir si eso constituye grande acierto en mi obra y si de allí proviene que su fisionomía tenga el parecido genésico de la Naturaleza circundante,

personaje invisible que actúa en la novela como agente genitor e impulsor. [...] ¿Olvidas que la tumultuosa independencia de la región se opone a la medida, a la línea recta, a la ordenación y sólo admite lo tempestivo, lo inesperado, y hasta lo absurdo?<sup>28</sup>

Rivera se ha detenido a observar el orden fractal y azaroso que le da su imagen exuberante, caótica, diversa y salvaje a esta selva, y decide que la estructura de su novela tenga esa misma condición estética. La capacidad de observación poética, que ve lo invisible a los ojos de los demás, es uno de los rasgos que reconoce como propio del trabajo y la pasión artísticos: «El don imaginativo es esencialmente natural; se desarrolla con la observación, con las lecturas y con los incidentes de la vida de quien lo posee [...]».<sup>29</sup>

Jugarse el corazón al azar y ganarlo la violencia es el sino de los personajes, de la selva colonizada y de la nación que fragmenta sus territorios desde la disolución del sueño bolivariano de fundar en las colonias del vencido imperio español la nación más grande, libre y feliz que jamás había existido sobre la tierra. Sueño que fracasa en el Congreso Anfictiónico de Panamá. Y luego con la Gran Colombia, que quiso unir a Venezuela, Colombia, Ecuador y Panamá. Colombia no cesa de fragmentarse en sus fronteras.

La primera frase de *La vorágine*, como la primera frase de las grandes obras musicales, condensa en ella todas las resonancias filosóficas, estéticas, éticas, poéticas e históricas, políticas, sociales y antropológicas de la novela:

28 Monserrat Ordoñez Vila: *La vorágine: textos críticos*, Bogotá, Alianza Editorial Colombia, 1987.

29 *Ibid.*, p. 23.

las miserias del orden patriarcal y de la narcisista oposición occidental entre naturaleza y cultura, entre la sociedad humana y la selva salvaje; de la modernidad capitalista imperial y sus economías de enclave que convierte a nuestros países en neocolonias exportadoras de materias primas: caucho, plumas, carbón, plátano, quina, petróleo, minerales. De la necesidad del sueño de la gran nación americana independiente y feliz. También el futuro de la humanidad está latente en esa frase inicial en que nos jugamos el corazón al azar del destino amoroso de la vida y nos lo gana la violencia que destruye las selvas, de cuyo cuidado depende hoy la pervivencia de la humanidad y de otras miles de especies.

### La ética indígena de la selva sagrada: la reciprocidad, la no acumulación

Sentimos *La vorágine* precursora de la comprensión de la selva como un ser espiritual: esos pasajes mágicos y terribles en que los viajeros sienten que arenas, aguas y árboles les miran y les hablan, son la huella en la novela de la espiritualidad de los habitantes milenarios de estas selvas. Rivera y el ya citado etnógrafo Theodor Koch-Grünberg se adelantan a presentarnos esta selva como un ser espiritual y sagrado y a los indígenas que en ella viven como seres de conocimiento y sabiduría que la cuidan, y no como salvajes a reducir y civilizar. Luego del gran éxito de *La vorágine* y del informe académico de Koch-Grünberg en la Sociedad Geográfica de Berlín,<sup>30</sup> creció la in-

30 Conferencia ofrecida en la Sociedad Geográfica de Berlín por Theodor Koch-Grünberg: «Informe sobre mis viajes al alto río Negro y al Caquetá en los años 1903-1905», *Boletín Museo del Oro*, núm. 36, enero-



sistencia colonial y racista de que los indígenas son caníbales y ocupan vastas extensiones de unas selvas salvajes que habría que colonizar y explotar. *La vorágine* no fue comprendida por la capital letrada, al contrario, reafirmó en los gobernantes gramáticos su visión de la selva.

Los políticos de la ciudad letrada vieron por fuera de la civilización y de la historia a la orinocoamazonía: la llamaron «territorios nacionales». Rafael Reyes, quien fue presidente, en su juventud descendió con sus hermanos desde Pasto hasta el Putumayo, en busca de una vía de navegación que saliera al Amazonas. Exploraron el Putumayo haciendo mediciones para comprobar su navegabilidad y desembocaron en el Amazonas. El relato de Reyes sobre la generosidad, hospitalidad y dulzura de las comunidades indígenas que encontraron contradice ese imaginario de caníbales. Reyes se convirtió en empresario cauchero, fue uno de los líderes políticos del país en llamar la atención sobre la necesidad de una ruta de carreteras y navegación que acercara Los Andes y el Pacífico colombiano al Atlántico brasileño, para explotar las riquezas de la selva.<sup>31</sup> Otros, como el general Rafael Uribe Uribe, llamaron también a la «reducción de los salvajes para el trabajo» y a la conquista de sus territorios.<sup>32</sup>

---

junio, 1994, pp. 113-134. Véase también su libro *Dos años entre los indios. Viaje por el noroeste brasileño*, Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1995.

31 Ver Rafael Reyes: «Primera exploración de Pasto al Amazonas (1902)», en Margarita Serje y Erna von der Walde: *La vorágine: Una edición cosmográfica*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2023, p. 253. Este texto de Reyes pertenece a su libro *A través de América del Sur. Exploraciones de los hermanos Reyes*, Editorial Ramón de S. N. Araluce, 1902.

32 *Ibíd.*, p. 259.

## Las investigaciones de la antropología

Roberto Pineda Camacho en su ensayo «La historia, los antropólogos y la Amazonia», observa que esta se mantuvo fuera de la historia hasta que diversas investigaciones de viajeros, antropólogos y etnógrafos cambiaron su representación:

a finales de la década del sesenta del siglo pasado, *La Vorágine* y otras novelas de la selva eran percibidas como ficciones, como una gran metáfora de la selva devoradora. [...] La Amazonía, en general, carecía de Historia y de historiadores [...]. [D]urante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX emergió también un destacado grupo de naturalistas, viajeros y exploradores que se propusieron describir aspectos de las sociedades indígenas del noroeste amazónico [...]. Theodor Koch-Grünberg, autor de *Dos años entre los indios*, en el cual relata su reconocimiento etnográfico del alto río Negro (el gran Vaupés colombiano), y el capitán del ejército inglés Thomas Whiffen, autor de *The Northwest Amazon. Notes of some Months Spent among Cannibal Tribes* (1915), en el cual se hace por primera vez una descripción detallada de la gran región uitoto, comprendida entre los ríos Caquetá y Putumayo, al este del río Caguán. [...] Durante los siguientes cincuenta años, la región amazónica colombiana sería apenas estudiada por los etnólogos. Con excepción del gran trabajo de Irving Goldman sobre los cubeo del Vaupés, cuyo trabajo de campo fue realizado entre 1937 y 1939 pero cuya monografía sólo sería editada en 1963; de los escritos de Marcos Fulop

de 1954 y de los aportes de los misioneros capuchinos de Sibundoy, la etnología de la Amazonia contemporánea data de los años sesenta y, sobre todo, de los años setenta.<sup>33</sup>

Los estudios antropológicos vuelven sobre las intuiciones de la novela de Rivera y los informes de Koch-Grünberg; vuelven sobre el reconocimiento de la selva como un ser sagrado, y a poner en cuestión la oposición narcisista entre naturaleza y cultura. Lo vemos en varios momentos de *La vorágine*, lo viven las comunidades y naciones indígenas de la orinocoamazonía: los animales y los árboles son personas en otra dimensión de la realidad. Las comunidades indígenas, en reciprocidad con la generosidad de la selva y sus plantas y ríos y peces y animales que les alimentan, hacen fiestas y celebraciones rituales.

La tarea del dueño de los animales es conservar constante la energía de la selva. Si cazo o pesco o recojo frutos o tomo algo de la selva debo comer eso que tomé para regresarlo al flujo de la energía de la selva, porque también los humanos son selva, son parte de ese flujo de la energía que es la vida y la muerte y sus transformaciones. No puedo cazar o pescar para acumular y no comer. Esto puede atraer sobre el cazador la desgracia. Los rituales e historias míticas de estos pueblos, como dice Lévi-Strauss al final de *El origen de las maneras de la mesa*, revelan una «moral inmanente», ya que la cultura puede destruir la naturaleza por ello debe cuidarla:

En este siglo en que el hombre se encarniza en la destrucción de innumerables formas vivientes, [...] jamás sin duda ha sido tan necesario decir, como lo hacen los mitos, que un humanismo bien ordenado no comienza por uno mismo sino que coloca el mundo antes que la vida, la vida antes que el hombre, el respeto a los demás antes que el amor propio; y que incluso una permanencia de uno o dos millones de años sobre esta tierra, en vista de que de todas maneras tendrá fin, no podría servir de excusa a ninguna especie, así fuese la nuestra, para apropiársela como una cosa y conducirse hacia ella sin pudor ni discreción.<sup>34</sup>

### La selva como metáfora poética

Habría varios contrapuntos con la tradición poética, y, en particular, con la *Comedia* de Dante. Uno es la estructura en tres partes de *La vorágine*, que recuerda el descenso infernal: una vorágine de la que nunca salen sus personajes, gentes del mundo popular. Aun los primeros, ejecutada su venganza y salvado Cova por la redención materna de Alicia, la selva los devora. Solo Clemente Silva ora y logra salir: en su nombre mismo está la clemencia de la selva que cuida la vida. Cova desciende con Alicia de la ciudad letrada al llano de las tormentas, el hato recio, los celos, los incendios, la violencia: preludeo de la selva salvaje y sensitiva, feroz y clemente; una selva de lianas y espesuras, de tambochas voraces; una selva espiritual que causa sueños, voces, visiones. Aún en el llano,

33 Roberto Pineda Camacho: «La historia, los antropólogos y la Amazonia», *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 2005, pp. 121-135, consultado en: <https://doi.org/10.7440/antipoda1.2005.07>.

34 Claude Lévi-Strauss: *El origen de las maneras de la mesa*, México, Siglo XXI Editores, col. Mitológicas III, 2003.

Cova sueña con Alicia y su rival Barrera: «Soñé que Alicia iba sola por una sabana lúgubre, hacia un lugar siniestro donde la esperaba un hombre que podía ser Barrera».<sup>35</sup>

Ve a una multitud beber leche de caucho y Franco les amonesta. Y ve de nuevo a Alicia «desgreñada y desnuda, huyendo de mí por entre las malezas de un bosque nocturno, iluminado por luciérnagas colosales. Llevaba yo en la mano una hachuela corta, y, colgado al cinto, un recipiente de metal. Me detuve ante una araucaria de morados corimbos, parecida al árbol del caucho, y empecé a picarle la corteza para que corriera la goma. ¿Por qué me desangras? suspiró una voz desfalleciente. Yo soy tu Alicia y me has convertido en una parásita».<sup>36</sup>

Es un sueño que anticipa sus disputas y culpas. En el llano, preludio de la selva, Cova y Alicia comienzan a padecer una metamorfosis como los personajes de Ovidio y Dante. En *Metamorfosis* de Ovidio, Dafne huye del amor de Apolo vuelta laurel. En el círculo séptimo del «Infierno», el bosque de los suicidas y derrochadores, Dante quiebra una ramita de un árbol y el árbol sangra y le habla. En *La Eneida* de Virgilio, Eneas, como ofrenda para fundar la ciudad, quiebra una rama de mirto que sangra y le habla: así sabe que no es allí donde debe fundar la ciudad.<sup>37</sup> Con este sueño pareciera que Rivera quisiera revelarnos que los temas de su obra se entretujan con temas clásicos de la gran poesía de la tradición occidental: el amar; el vagar perdido en una selva alejado del camino recto; el fundar una tradición. Pero

la selva en *La vorágine* ya no será cantada con el lenguaje poético heredado de la tradición, ni siquiera con el de Rubén Darío, que acercó la lengua a las invenciones musicales y a los temas y metáforas de la poesía francesa del siglo XIX y la inglesa de románticos y prerrafaelitas. Aunque sigue siendo una poesía que se arraiga en el antiguo *locus amoenus* y en el bosque mixto de la poesía de la edad media latina: Ovidio hace que Orfeo tañe su lira y acudan más de veinte especies diversas de árboles a darle sombra.<sup>38</sup> Séneca, a partir del verso 532 de su *Edipo*, describe un bosque con ocho especies diversas. Estacio en *La Tebaida* (VI, 98) enumera trece árboles diferentes. A Macbeth el avance del bosque le anuncia su tragedia. Según Ernst Robert Curtius, en *Literatura europea y Edad Media latina*, esta tradición poética del bosque diverso la siguen Chaucer (*The parlement of foules*) y llega hasta Keats y su ruiseñor. Los catálogos de árboles —concluye Curtius— son «una forma básica de la poesía y se remontan a Homero y a Hesíodo».

Rivera nos muestra que sus grandes temas siguen vinculados a las preguntas de la selva oscura donde Dante pierde al amor que motivó su viaje, y a la violencia del infierno de la historia. Pero ya la selva de *La vorágine* no es la selva oscura ni el *locus amoenus* ni los bosques de la tradición poética europea. Rivera lo dice al describirla Cova: «¿[...] dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? [...] ¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales!».<sup>39</sup>

35 José Eustasio Rivera: Ob. cit., p. 89.

36 Ibíd., p. 90.

37 Publio Virgilio Marón: «Libro III», en *La Eneida*, traducción de Miguel Antonio Caro, Madrid, Librería de Perlado, 1905.

38 Ovidio: «Libro X», en *Metamorfosis*, Barcelona, Ediciones Cátedra, 2005, pp. 90-106.

39 José Eustasio Rivera: Ob. cit., p. 287.

Esta selva mezcla de la tradición poética: en el sueño de Cova los árboles son humanos como en Dante y Ovidio; pero en *La vorágine* hay una selva que embruja. Cova padece el embrujo de esta selva espiritual:

[...] sonrió don Clemente:

—Paisano, usted ha sentido el embrujamiento de la montaña.

—¿Cómo! ¿Por qué?

—Porque pisa con desconfianza y a cada momento mira atrás. Pero no se afane ni tenga miedo. Es que algunos árboles son burlones.

—Nadie ha sabido cuál es la causa del misterio que nos trastorna cuando vagamos en la selva. Sin embargo, creo acertar en la explicación: cualquiera de esos árboles se amansaría, tornándose amistoso y hasta risueño, en un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie los sangrara ni lo persiguiera; más aquí todos son perversos, o agresivos, o hipnotizantes. En estos silencios, bajo estas sombras, tienen su manera de combatirnos: algo nos asusta, algo nos crispera, algo nos oprime, y viene el mareo de las espesuras, y queremos huir y nos extraviarnos, y por esa razón miles de caucheros no volvieron a salir nunca. Yo también he sentido la mala influencia en distintos casos [...].<sup>40</sup>

Al aliviar de su alucinación febril a Cova con estas palabras y explicarle el singular poder de la selva, don Clemente anticipa veladamente el destino de Cova y Alicia con su hijo, que es la frase final de la novela: «Se los tragó la selva».

40 *Ibíd.*, p. 284.

Luego de esta experiencia embrujadora, Cova, el poeta, se detiene a reflexionar, a pensar el otro lenguaje poético de esta selva, a nombrar sus seres:

se ensanchó ante mí la selva inhumana. Árboles deformes sufren el cautiverio de las enredaderas advenedizas, que a grandes trechos los ayuntan con las palmeras y se descuelgan en curva elástica, semejantes a redes mal extendidas, que a fuerza de almacenar en años enteros hojarascas, chamizas, frutas, se desfondan como un saco de podredumbre, vaciando en la yerba reptiles ciegos, salamandras mohosas, arañas peludas. Por doquiera el bejuco de «matapalo» —rastrero pulpo de las florestas— pega sus tentáculos a los troncos, acogotándolos y retorciéndolos, para injertárselos y trasfundírselos en metempsicosis dolorosas. Vomitan los «bachaqueros» sus trillones de hormigas devastadoras, que recortan el manto de la montaña y por anchas veredas regresan al túnel, como abanderadas de exterminio, con sus gallardetes de hojas y flores. El comején enferma los árboles cual galopante sífilis, que solapa su lepra suplicatoria mientras va carcomiéndose los tejidos y pulverizándoles la corteza, hasta derrocarlos, súbitamente, con su pesadumbre de ramazones vivas. Entre tanto, la tierra cumple las renovaciones sucesivas: al pie del coloso que se derrumba, el germen, que brota; en medio de los miasmas, el polen que vuela; y por todas partes el hálito del fermento, los vapores calientes de la penumbra, el sopor de la muerte, el marasmo de la procreación.

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslú-

cidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que solo conocen las soledades domesticadas! ¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los risonos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas, la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga: la liana maligna cuya pelusa enceguece los animales; la «pringamosa» que inflama la piel, la pepa del «curujú» que parece irisado globo y sólo contiene ceniza cáustica, la uva purgante, el corozo amargo. Aquí, de noche, voces desconocidas, luces fantasmagóricas, silencios fúnebres. Es la muerte, que pasa dando vida.<sup>41</sup>

La selva es femenina, no por el artículo que precede su nombre, sino por el orden mítico al que pertenece en este relato. Antes de la reflexión sobre el nuevo lenguaje poético que pide esta selva, Cova ha escrito sus visiones y sueños en los que aguas, arenas y árboles le hablan. Y las escribe luego de escuchar el relato de la indiecita Mapiripana con el cual Helí Mesa explica el singular hallazgo que hace Cova en la playa del río Guaviare de la huella de un solo pie «enérgico y diminuto». Es la huella de esa dueña de las aguas y caminos de la selva. Los nativos la temen y respetan y le piden permiso para cazar y pescar y cosechar, sin hacer ruido, según exige. Ella embrujó en su cueva a un misionero lujurioso y bebedor. Cova escribe sus pensamientos y

41 *Ibíd.*, pp. 286 y 287.

visiones luego de oír a Helí Mesa contar el mito de la Mapiripana:

La noción del misterio surgió en mi ser. Gozábame en adiestrar la fantasía y me desvelaba en la noche, queriendo saber qué cosa es el sueño, y si está en la atmósfera o en las retinas. Por primera vez mi desvío mental se hizo patente en el fosco Inírida, cuando oí a las arenas suplicarme: «No pises tan recio, que nos lastimas. Apiádate de nosotras y lánzanos a los vientos, que estamos cansadas de ser inmóviles». Las agité con braceo febril, hasta provocar una tolvanera, y Franco tuvo que sujetarme por el vestido porque no me arrojara al agua al escuchar las voces de las corrientes: «¿Y para nosotras no hay compasión? Cógenos en tus manos, para olvidar este movimiento, ya que la arena impía no nos detiene y le tenemos horror al mar».<sup>42</sup>

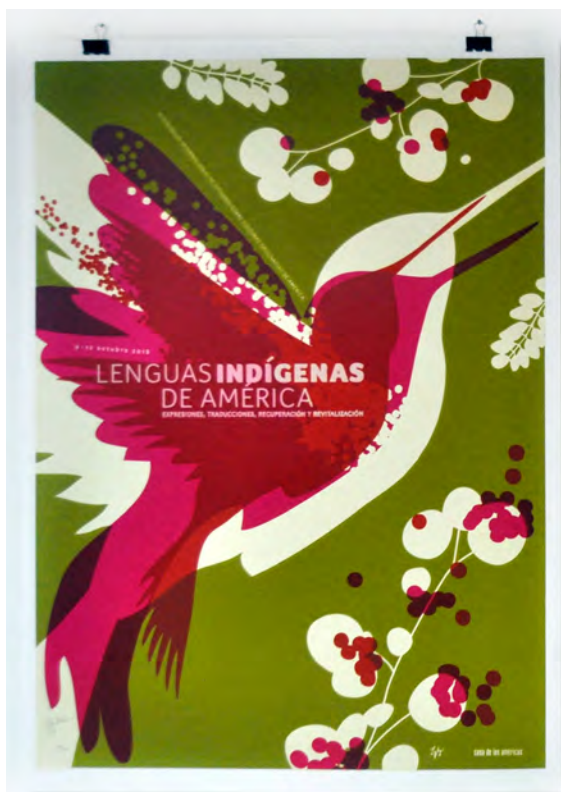
## De la selva oscura a la selva del cuidado de la vida

A esta selva espiritual, a diferencia de la selva de la tradición poética, hay que hablarle y cantarle y danzarle, hacerle fiestas, rituales, pagamentos y ofrendas, para adentrarse en ella y salir de ella con sus dones y alimentos, y al comerlos devolverle al espíritu de la selva la energía que nos prestó para cuidar de nuestras vidas. La selva no solo como lugar salvaje, fuerte e infernal, la selva inferno para condenar en ella a los venales y criminales o la selva *locus amoenus*, paisaje feliz que salva a perseguidos como Dafne; sino la selva generosa, ser con pensamiento y energía

42 *Ibíd.*, p. 211.

y voluntad, con espíritu y poder, a quien se debe cuidar y agradecer, cantar y danzar, caminar con ella la palabra, mover el pensamiento y el conocimiento al tomar con conocimiento sus plantas sagradas para preguntar, ver, guiar, armonizar y dialogar con sus dueños y duendes. Selva ser espiritual del cual, como sus habitantes milenarios, precisamos aprender a reconocernos parte de ella —o *el/la: e/ella*—. Esta selva sagrada, casa de sus pueblos sabedores, es hoy, con ellos, fuente de inspiración y de reconocimiento; un hogar de pensamiento e invención para las artes, la poesía, la filosofía; un templo para cuidar la vida. Y *La vorágine*, leída bajo esta perspectiva, es también precursora de esa nueva tradición.

La sabiduría aborigen, la filosofía, la acción feminista y la antropología, estaban ya en este texto. Sin la nueva tradición que fundan esos saberes no leeríamos esta novela de igual forma. La tradición de esta otra selva sagrada y de los pueblos originarios de Abya Yala que la habitan y padecen la amenaza del colonialismo, del despojo genocida y la codicia extractiva junto a ella. Pero esa selva sagrada y sus pueblos cuidadores son, hoy, la promesa de un nuevo nacimiento para la humanidad y para el planeta. Como advirtió el poeta Hölderlin en su poema «Patmos»: «Cercano e inaccesible es el dios, pero allí donde crece el peligro crece también lo que nos salva». **C**



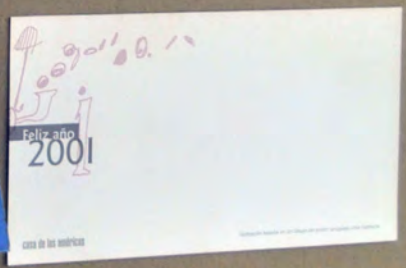




19708 49

**Feliz Año Novo**  
*Bonne Année*  
**FELIZ AÑO NUEVO**  
*Bonne Année*  
**Happy New Year**  
*BONNE ANNEE*  
**FELIZ AÑO NOVO**  
**Feliz Año Nuevo**  
**Happy New Year**  
**Feliz Año Nuevo**  
**HAPPY NEW YEAR**  
**Feliz Año Novo**

**1967**  
 CASA DE LAS AMERICAS



ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ

# Cintio Vitier y Fina García Marruz leen a César Vallejo

**H**ay poetas que se nos entregan en la primera lectura, otros resultan más esquivos y se resisten a ser abarcados de una vez pero crecen poco a poco dentro de nosotros. Esos son los que nos acompañan siempre. Así ha ocurrido con César Vallejo en mi caso.

La primera vez que recuerdo haber oído nombrar al poeta peruano fue en mi adolescencia, hacia 1973, en un taller literario nocturno donde tuve a bien matricularme cuando cursaba la enseñanza secundaria. Allí, oficinistas de imaginación ardua, divorciadas que huían del tedio y vagabundos de aliento etílico invocaban al vate a cada minuto como inspiración suprema y pasaban de mano en mano un ejemplar de cubierta parduzca y arrugada, lleno de subrayados y manchas de grasa.<sup>1</sup> Vallejo era su norte y su oráculo. A tiempo y a destiempo declamaban «Los heraldos negros», que cada semana reescribían hasta la saciedad en imitaciones cada vez más pálidas, mientras el dómine provinciano y timorato que presidía las sesiones alertaba a los compañeros sobre el peligro que el pesimismo entrañaba para

1 Se trataba de César Vallejo: *Antología poética*, La Habana, Biblioteca del Pueblo, 1962.



los verdaderos revolucionarios. Y me alejé de allí con algo semejante a la náusea.

A la altura de los años de bachillerato me aventuré a comprar la *Obra poética completa* publicada por la Casa de las Américas, con prólogo de Roberto Fernández Retamar.<sup>2</sup> Había leído ya a Darío y a Martí, devorado a García Lorca y me adentraba en las páginas laberínticas de Lezama. Aquel volumen azul que todavía conservo me permitió una lectura más o menos ponderada del poeta, sin embargo, aunque hallé muchas cosas apreciables allí, no lograba integrar los distintos modos de expresión de aquella escritura en una sola voz discernible.

En *Los heraldos...* me encontré otra vez con el poema que da título al conjunto, ahora sin imposiciones ni suspiros, una página donde no faltan ingredientes ni sobran palabras. Además, pasó por primera vez ante mis ojos la «andina dulce Rita» con su estela de melancolía y desde luego me sobresaltó desde el título «Espergesia», que arranca con uno de los dísticos más inquietantes de la literatura en lengua española: «Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo».<sup>3</sup>

Todavía cuando pienso en *Trilce* vuelve mi visión primera que asociaba esa escritura con los lienzos cubistas de Picasso. La manera de descomponer un rostro femenino, como quien mezcla y detiene tiempos y gestos, eso sentí hacia aquellos versos en los que se renunciaba al sentido común para encontrar la poesía por un

camino más difícil. Las emociones viejas hervían ahora en moldes nuevos. El mismo poeta que parece haberse quedado definitivamente solo cuando sale del útero de la infancia y se le aleja la imagen de los juegos del hogar, cuando ya no están Aguedita, Nativa y Miguel, encuentra en la experiencia amorosa la fusión de pasado y presente, la dialéctica de lo perdido y encontrado que nutre la lírica de todos los tiempos:

*El traje que vestí mañana  
no lo ha lavado mi lavandera:  
lo lavaba en sus venas otilinas,  
en el chorro de su corazón, y hoy no he  
de preguntarme si yo dejaba  
el traje turbio de injusticia.*<sup>4</sup>

Mi acercamiento a los *Poemas humanos* y *España aparta de mí este cáliz* fue un poco más arduo, aunque fue mi primer encuentro con «Piedra negra sobre una piedra blanca» que no por hartado repetido deja de parecerme uno de los textos antológicos del poeta, así como el hallazgo de otros pasajes de una elocuencia inquietante:

*Los mendigos pelean por España,  
mendigando en París, en Roma, en Praga  
y refrendando así, con mano gótica, rogante,  
los pies de los Apóstoles, en Londres,  
/ en New York, en Méjico.*<sup>5</sup>

La profesora que debió explicarme a Vallejo en el bachillerato era estudiosa y correcta, pero lo mismo que para ella *Trilce* era una urdimbre que debía contemplarse a cierta distancia y con las

2 César Vallejo: *Obra poética completa*, prólogo de Roberto Fernández Retamar, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1975.

3 César Vallejo: «Espergesia», en *Obra poética completa*, edición, prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2015, p. 49. Todas las citas del poeta se hacen por esa edición.

4 «VI», en *Trilce*, ed. cit., p. 56.

5 «IV», en *España aparta de mí este cáliz*, ed. cit., p. 204.

manos recogidas tras las espaldas, como cuando se visita la *Mona Lisa*, no atinaba a explicar lo revolucionario en aquellos poemas desgarradores sobre la Guerra Civil donde el fervor marxista del autor parecía a veces matizado por distingos que le resultaban un tanto heterodoxos:

*¡Cúdate, España, de tu propia España!  
¡Cúdate de la hoz sin el martillo,  
cúdate del martillo sin la hoz!  
¡Cúdate de la víctima apesar suyo,  
del verdugo apesar suyo  
y del indiferente apesar suyo! [...]»<sup>6</sup>*

Poco tiempo después, cuando vine a estudiar Sociología a La Habana, me acompañaba en el equipaje el ejemplar de la *Obra poética* junto con mis torpes poemas juveniles y en el ánimo la imagen escindida y pálida del poeta tremendo. De muchas dudas e ignorancias vino a redimirme el encuentro con Cintio Vitier y Fina García Marruz en su celda conventual de la Biblioteca Nacional. Lo curioso es que no recuerdo que a lo largo de una relación de muchos años me hablaran de Vallejo, pero dialogar con ambos me llevó a una lectura más atenta y provechosa de sus respectivas obras; eso me ayudó a integrar mejor la imagen del poeta peruano.

Es muy probable que el Cintio de apenas veinte años que publica en el número doble 4-5 del cuaderno mensual de poesía *Clavileño*, en 1942, sus «Sonetos a César Vallejo»<sup>7</sup> no tuviera una

imagen más completa que la mía del doloroso cantor fallecido en París cuatro años antes. En esos tres textos que incluirá al año siguiente en su cuaderno *Sedienta cita* y que compilará después en *Vísperas* con el título de «Dañado eco», no se repone del impacto que le han causado las audacias de *Trilce* ni ese dolor empozado en los *Poemas humanos*. Son poemas que no parecen totalmente resueltos, hay algo de chaplinesco en su metaforización y un oscilar entre el humor amargo y la compasión:

*Era el muerto de turno, el que veía  
la cucharita desplomada y tierna.  
Lloraba en sus instantes, luego abría  
la caja de la música materna.»<sup>8</sup>*

Quizá lo esencial para el joven cubano era la extraña difícil revelación de un poeta mayor del que ya no se podrá separar: «Trabajo en respirarlo entero y cerca, / dolido y principal, minado todo».<sup>9</sup>

El 8 de marzo de 1944 Vitier impartió en el Ateneo de La Habana su conferencia «Experiencia de la poesía». Allí reconocía tres fuentes nutricias para su creación: en primer término, el pensamiento estético y la escritura de Juan Ramón Jiménez; en segundo, el reto contenido en el libro *Enemigo rumor* de su coetáneo José Lezama Lima y, en tercero, su descubrimiento de la figura y obra de César Vallejo.

Cuando hice el hallazgo, en un día inolvidable, del quemadísimo César Vallejo,

6 «XIV», en *España aparta de mí este cáliz*, ed. cit., p. 212.

7 Cintio Vitier: «Sonetos a César Vallejo», *Clavileño*, núm. 4 y 5, nov.- dic., 1942. En una sección llamada «Recuerdo de César Vallejo» se reproducen los textos de *Poemas humanos*, «Palmas y guitarra» y «Sermón sobre la muerte», además de los citados del escritor cubano.

8 Cintio Vitier: «Dañado eco» (2), en *Vísperas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2007, p. 99.

9 «Dañado eco» (1), ob. cit.

comprendí como nunca, escanciado por él hasta el hueso natal de la vida, ese destino de oscuro, trágico salmista que al poeta auténtico, no obstante toda posible apariencia, lo empuña en lo más hondo. [...] Y es que Vallejo, resumiendo en un fuego de increíble desnudez todo lo que es angustia y España en el mundo, intuyó y aceptó con esa aciaga valentía suya, que la poesía es, si de veras se la afronta, carnal y literariamente, una cruz.<sup>10</sup>

Asegura que no lo mueven en este interés ni el indigenismo ni el «creacionismo» o novedad vanguardista de su escritura sino la percepción a través de su poesía de «un síntoma feroz, una pasión y búsqueda mayores, le va minando, modelando vorazmente la palabra viva que es su cuerpo».<sup>11</sup>

Nótese que no se trata solamente de un juicio literario, sino de una valoración que participa a la vez de la religión y la política. El intelectual peruano se ha convertido para él en un paradigma:

Como veis, para mí Vallejo no es un poeta más o menos valioso: es antes que nada un hombre que reclama nuestro amor, sin duda el hombre supremo que en lo que va de siglo ha parido América. Es, además, un símbolo deslumbrante de la misión real de la poesía. Lo siento en la más encendida estirpe de la raza, hermano violentísimo de Unamuno y de Martí. Por último su obra nos ofrece una cáustica lección de libertad, austeridad,

desnudez: de poética y poesía organizadas por el salto mismo de la sangre dolorosa.<sup>12</sup>

Se trata de afirmaciones novedosas, cardinales, si se tiene en cuenta la fecha en que se formularon, la edad del conferencista y el hecho de que en ese momento la obra vallejana era apenas conocida en Cuba por unos pocos poemas publicados en revistas a las que solo accedía cierta elite intelectual, y no se podía soñar con un edición cubana de su escritura.

Este interés, o mejor esta ferviente adhesión, no solo se mantuvo a lo largo de la vida de Cintio sino que creció y maduró en el tiempo. Son hitos de esta relación filial el ensayo «Vallejo y Martí»; la conferencia que impartió sobre el autor de *Trilce* en la Casa de las Américas el 15 de abril de 1988 y las «Notas en el centenario de Vallejo» con las que contribuyó al encuentro internacional sobre este autor celebrado por la propia institución entre el 13 y el 15 de julio de 1992.

De este último texto —el más maduro— merece citarse su sintética definición de la poética vallejana: «Las raíces de esta poesía están en un gnosticismo del hambre, la orfandad y la agonía. Una piedad esencial la sustenta: la fusión del misticismo indígena y el misticismo hispánico encarnados en una persona americana universal».<sup>13</sup>

El pasaje que allí cita de su conferencia de 1988 es un resumen de su plena identificación con el escritor que para él es mucho más que eso:

10 Cintio Vitier: «Experiencia de la poesía. Notas», en *Obras (I). Poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, p. 42.

11 *Ibid.*, p. 43.

12 *Ídem.*

13 Cintio Vitier: «Notas en el centenario de Vallejo», en *Obras (I). Poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, p. 274.

Orgullo de que un hombre, uno de nuestra especie, haya sido capaz de expresar así, con su vida y su muerte carnales y espirituales, más allá de toda literatura, lo mejor del hombre. Lo mejor del hombre: su capacidad de compasión, de fraternidad y sacrificio, volcado en letras invulnerables a la pesadumbre letrada, en letras que son voces de espanto y de ternura, de orfandad y de batalla, en voces vivas.<sup>14</sup>

Fina García Marruz, cuando aún no era la esposa de Vitier, sino una novia tímida y discreta que secretamente sentaba ya las bases de su amplia obra poética y ensayística, publicó en el tercer número de la revista *Orígenes*, en 1944, su extenso poema «Carta a César Vallejo».<sup>15</sup> Descubrirlo muchos años después ayudó a completar en mí una clave de desciframiento del autor ya clásico. Si Vitier descubrió en él la raíz religiosa de su obra que no estorbaba sino que nutría su marxismo esencial; si supo definir los grandes temas de su escritura, la unidad de vida y obra y su altura congregante en el panorama americano; Fina, con un abordaje aparentemente más humilde, más doméstico, más íntimo, vino a demostrarme que a un verdadero poeta se le descubre mejor desde la familiaridad que desde la metodología de las academias.

Aquella carta fue un modo particular de integrar al peruano al propio mundo de transfiguración de lo familiar en ese libro fundamental que es *Las miradas perdidas*.<sup>16</sup> Allí Vallejo se integra con la

vida en la casa de Neptuno, con la música de Josefina Badía, las reliquias de la primera República y las reuniones de amigos que preparan la revista *Clavileño*. Es importante entender que ese texto no es una elegía escrita en tercera persona, sino una misiva en que se trata de tú al peruano, porque es una apropiación de su figura y de su mundo:

*César Vallejo, tu bastón, tus ojos,  
tu madre, tu chaleco humilde y triste,  
tus palabras de uso, gastadas noblemente  
como una herramienta milenaria  
que te han puesto en las manos [...]»<sup>17</sup>*

Ahí están los motivos del dolor humano, la tristeza del hombre común, la autenticidad de la poesía que puede ir más allá de cualquier padecimiento, pero también la fusión del gran poeta con el mundo de la intimidad, su condición de oyente privilegiado, de testigo de primera mano de las cosas del hogar y del yo de la poetisa. Si Vitier nos da un Vallejo con todo derecho trascendente, Fina nos acerca a un César inmanente, fundido en su interioridad, convertido en suyo:

*En esta hora que te escribo  
todo sigue lo mismo, las nubes, las semanas,  
ya ves, es increíble que toda siga tan lo mismo,  
y si es verdad que pensar que hayas vivido  
me alegra y duele a un tiempo,  
sé que es sólo un momento que pasará  
/ bien pronto  
pues apenas hay hora para vivir lo nuestro  
/ y decir  
aquí estamos, éste es mi testimonio, ésta es  
/ mi alma.<sup>18</sup>*

14 *Ibíd.*, p. 278.

15 Fina García Marruz: «Carta a César Vallejo», *Orígenes*, Año I, núm. 3, otoño, 1944, pp. 31-33.

16 Fina García Marruz: *Las miradas perdidas*, La Habana, Editorial Úcar García, 1951. La «Carta a César Vallejo» está ubicada en la cuarta sección del cuaderno titulada «Dos cartas». Citamos por esa edición.

17 «Carta a César Vallejo», ed. cit., p. 139.

18 *Ibíd.*, p. 142.

Y se queda resonando en nuestro interior ese verso final «tu domingo, la casa, el adiós».<sup>19</sup>

Así comprendo que aquello que no pudieron hacer por mi asimilación del peruano universal ni escritores domingueros del taller literario, ni la profesora de bachillerato, ni mi lectura primeriza, lo han logrado los años vividos y esa lectura dual Vitier-García Marruz que funde lo universal y lo inmediato, lo teológico y lo doméstico.

Tal vez por eso, hace unos años, en una breve visita a Lima, salpicado por esa llovizna invisible que no deja marcas externas sino frialdades en el alma, me detuve en medio de una vieja calle, lleno de rara sintonía con el autor: «Esta tarde llueve, llueve mucho. / ¡Y no tengo ganas de vivir, corazón!».<sup>20</sup> Esa memoria, durante los años terribles de la pandemia, se convirtió en un breve texto en prosa dentro de mi *Diario de la epidemia*:

Llovizna impalpable y gris sobre Lima. Rocío hipócrita instalado en los huesos. Allá va César Vallejo con maletín y traje de oficinista, cabizbajo, sin una gota de París en el pelo aplastado sobre el cráneo. Se oxidan los morriones de los granaderos y el rosario de Santa Rosa que no concibió este tormento, tan duradero como el purgatorio.

19 Ídem.

20 César Vallejo: «Heces», en *Obra poética completa*, edición, prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2015, p. 17.

Camina entre sastrerías y vasos de pulque con moscas ahogadas. Las gotas no tocan el suelo, sino el centro mismo de los húmeros y las raicillas del alma. Pasa el cortejo fúnebre, llevan en alto la pierna izquierda de Mariátegui. Siempre la izquierda. Van cantando *La Internacional* en modo gregoriano. El más elegante es Martín Adán, con una rosa prendida en el velo de la locura que esa mañana tenía cometas azules. Se detiene Vallejo en la esquina para quitarse el sombrero invisible. Han cerrado las librerías. Vamos a comprar zapatillas. Mira, allá está la Academia, pero vamos llorando. Horas de la catedral, conviértanse en pan, las palomas del parque están hambrientas.<sup>21</sup>

En una reciente visita a París, aunque no pude visitar su sepultura en el cementerio de Montparnasse, todo el tiempo –lo mismo en la orilla izquierda del Sena que andando por los bulevares enguinaldados por la primavera– vinieron a mi mente de forma continua aquellas líneas iniciales de «El buen sentido»: «Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande».<sup>22</sup>

Por fin, tras un largo tránsito, había hecho mío a César Vallejo. **C**

21 Roberto Méndez: *Diario de la epidemia*, Panamá, Editorial D'McPherson, 2022, p. 51.

22 César Vallejo: «El buen sentido», ob. cit., p. 109.

# Rodolfo Walsh: ficción y política

**E**l 24 de marzo de 1977 se cumple el primer aniversario de la dictadura militar en la Argentina. Rodolfo Walsh firma ese mismo día su famosa «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar». Y no solo pone su nombre, pone, además, en riesgo su cuerpo. Es decir, en tiempos de clandestinidad y voces amordazadas, Walsh denuncia los abusos políticos, económicos y, también, las atrocidades en el plano de los derechos humanos. Al día siguiente, el 25 de marzo de 1977, «un grupo de tareas» de la dictadura embosca a Walsh en la esquina de Entre Ríos y San Juan. A partir de entonces su cuerpo se encuentra desaparecido.

David Viñas dice que la muerte de Walsh se transforma en un hito: es la desaparición del intelectual heterodoxo en esos tiempos de censura en Argentina. Porque uno de los objetivos de la dictadura es desactivar cualquier capacidad de resistencia popular, de posición crítica. Walsh, así, se vuelve un símbolo de lo que se pierde. Y se transforma, en algún punto, en la contracara de Lugones. Si Lugones fue el intelectual de la oligarquía, el que estimuló con sus escritos de la década del veinte los golpes militares; Walsh es el intelectual revolucionario que denunciará y enfrentará, con la palabra o las armas, al poder.

Walsh nació en Choele-Choel, un pueblo del norte de la Patagonia, en 1927. Desde muy joven recorrió colegios de origen irlandés, como interno. La experiencia lo marcará profundamente y será procesada en su escritura, en sus cuentos, en la serie de los irlandeses. Sus cuentos han quedado encapsulados, como si fueran una especie de revés de la trama más conocida, es decir, su obra periodística: *Operación masacre*, *Quién mató a Rosendo* o *Caso Satanowsky*. Pero Walsh entra a la literatura escribiendo cuentos. Cuentos policiales clásicos, al estilo inglés, y con Daniel Hernández como esa figura de investigador —en este caso es corrector de pruebas en una editorial— que resuelve los crímenes. Esa diferencia entre el policial inglés y lo que se conoce como policial negro, norteamericano, según plantea Osvaldo Bayer, puede ser clave para entender parte de su vida. Walsh pasó del policial clásico a involucrarse, poco a poco, en la trama compleja de la realidad argentina, a comprometerse críticamente como intelectual con esa trama, hasta transformarse en víctima de ese poder oscuro, perverso. Dice Bayer: «Rodolfo Walsh pasará de testigo a protagonista [...] Walsh es el detective de una novela policial para pobres».

La escritura de la carta y su desaparición al día siguiente lo transformaron en un ícono de esa figura de escritor-militante que retratan Viñas y Bayer. Sin embargo, como dice Martín Kohan, «se pensó por algún tiempo que la emboscada donde cayó Rodolfo Walsh, el 25 de marzo de 1977, respondía a una represalia que se tomaba contra la divulgación clandestina de su “Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar”». Pero Walsh no muere como consecuencia de la escritura de la carta, ya que prácticamente no la había leído nadie. Lilia Ferreira, su compañera,

cuenta que el 24 de marzo apenas tenía cinco copias de la carta en su casita del Tigre, junto al río Carapachay. Walsh estaba enviándola a distintos compañeros el día de su muerte. No es la carta lo que desata su desaparición. Es la militancia de Walsh: muere porque era un militante revolucionario. Estaba armado al momento de la emboscada. Y resistió, como pudo, el ataque del «grupo de tareas». Recién en el juicio de 2011, fueron condenados a prisión perpetua los responsables de la muerte de Walsh: entre ellos, el Tigre Acosta y Alfredo Astiz, dos de los personajes centrales del principal centro de exterminio en Argentina, la ESMA. Si bien la carta no tuvo mucho impacto social en ese momento, en cuanto a revelar lo que estaba ocurriendo, sí funcionaría, más adelante, como una especie de retrovisor que vendría a espejar, a develar lo que no se quería ver. En ese sentido, la contemporaneidad de la carta, la denuncia y los datos puntuales alumbran los años más oscuros desde otro contexto y ubican a Walsh como un lúcido lector de la realidad.

La gran tensión en Walsh, como dice Piglia, es entre la ficción y la política. Y el tránsito que recorre, casi de un modo irremediable, hacia la política desprendiéndose de todo lo que tenga que ver con la ficción. Incluso, Walsh deja en claro, en los años setenta, que busca una nueva forma de hacer literatura. Si la novela nació con la burguesía y está modelada por ese espíritu hay que pensar, entonces, en una nueva forma de asumirla que refleje las urgencias y las transformaciones de la época. Hacer una literatura *nueva*. La ficción, así, se desacopla de la escritura de Walsh, que se transformará en la escritura de un militante. La carta será el género que mejor represente esa palabra comprometida, dando, así,

testimonio. La gran enseñanza de Walsh, según Piglia, será que «el uso político de la literatura debe prescindir de la ficción».

La carta es la cumbre de una obra. Walsh la escribe sobre una obra consolidada que ha buscado, por fuera de la ficción, a través del periodismo, otras formas de narrar. Y en ella Walsh extrema la apuesta. La estructura de la carta está dividida en seis puntos. Habla de lo que, por esos años, nadie podía hablar: los secuestros, las torturas, las diversas formas de hacer desaparecer los cuerpos. El abuso del Estado sobre las garantías de los ciudadanos. La ley, en definitiva, se había convertido en el asesino. Se llevaron, en ese año, a su hija Vicky, que murió acribillada. Todo lo demás es el análisis y el detalle crítico del modelo político y económico que la dictadura despliega. Un modelo, según plantea Walsh, que está estrechamente ligado con el genocidio. Son las dos caras de una moneda: la implantación del modelo neoliberal necesita del genocidio para silenciar al movimiento obrero, para disciplinar a las voces más críticas. Sin esa mordaza no hay modelo neoliberal. Se necesitan. Todo genocidio moderno es un genocidio con un fin, dice Bauman. Walsh detalla en la carta, con lucidez, ese objetivo.

En 1970 Walsh escribe un cuento conmovedor. Se llama «Un oscuro día de justicia» y pertenece, como se conoce, a la serie de los irlandeses. En el cuento se recupera esa experiencia como pupilo en los colegios que Walsh recorrió en su infancia. La historia sucede en uno de esos colegios. El celador Gielty organiza entre los alumnos peleas nocturnas y clandestinas, las llama el Ejercicio. Y, generalmente, las peleas las define entre rivales desiguales, siguiendo, además, sus propias lecturas: Gielty es un entusiasta lector de Darwin.

El más fuerte enfrentado con el más débil. Es decir, el Gato y Collins pelean todas las noches teniendo siempre el mismo resultado. Un resultado que excita al celador. Disfruta de ver cómo el Gato deja en el suelo, a veces, herido a Collins. Es allí donde aparece la figura de la carta como un antecedente, en la ficción, de lo que luego hará, con sus variantes, el propio Walsh en su vida. Cansado de tantos golpes, Collins apela al único gesto que le queda frente a semejante opresión. Escribe una carta para pedir ayuda. Le escribe una carta a su tío Malcolm –un exboxeador– para que le salve la vida. La carta de Collins dice así:

Mi querido tío Malcolm, dondequiera que estés, te mando esta carta a mi casa en tu nombre, y espero que al recibirla estés bien, como yo no estoy, y sinceramente espero, mi querido tío Malcolm, que vengas a salvarme del celador Gielty, que está loco y quiere que me muera, aunque yo no le hice nada, te lo juro mi querido tío Malcolm. Así que si vas a venir, por favor decíle que yo no quiero pelear más en el dormitorio con el Gato, como él quiere que pelee, y que yo no quiero que el Gato vuelva a pegarme, y si el Gato vuelve a pegarme creo que me voy a morir, mi querido tío Malcolm, así que por favor y por favor no dejes de venir, te lo pide tu sobrino que te quiere y que te admira atentamente.

No se trata, dice el cuento, de una carta típica contando sobre la vida del Colegio a los padres. Es, más bien, una carta «anómala y subversiva». Y el tío Malcolm, después de una espera narrada de un modo notable, llega al colegio para enfrentar al celador Gielty. Esta vez la pelea es entre dos adultos. Y el resultado es incierto. Pero el



celador termina imponiéndose sobre el tío Malcolm, sacándolo del colegio. Y allí Walsh lanza una consigna política, un mensaje político para esa década del setenta que estaba comenzando, seguramente influenciado por la muerte del Che Guevara o por el inminente retorno de Perón. Walsh termina el cuento diciendo que, después de la derrota de Malcolm, «el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza».

Si bien la carta de Collins y la «Carta a la Junta Militar» se encuentran en el punto de ser «anómalas y subversivas» para el poder, mantienen una diferencia, de raíz, profunda. Collins está sometido a un orden en donde su cuerpo sufre, sistemáticamente, por ser el más débil. Collins pone el cuerpo para reproducir un orden desigual e injusto. La carta funciona como un grito desesperado de ayuda. La transformación de ese orden desigual e injusto no nace, como plantea Walsh, del pueblo sino que se deposita en un salvador externo, mítico, carismático: Malcolm. Walsh hace una crítica a la dependencia del pueblo de esas figuras heroicas. Y, de algún modo, lo que pone en práctica en su carta a la

Junta, pero también en su vida como militante, es lo opuesto a lo que hace Collins o a lo que hace el pueblo entero dentro del Colegio. Walsh escribe la carta a la Junta como intelectual y miembro de Montoneros, una organización revolucionaria. Es decir, Walsh está dispuesto a pelear como parte de un movimiento colectivo (más allá de que cuando escribe la carta ya mantenía ciertas diferencias con la cúpula de Montoneros). Walsh, entonces, pone el cuerpo para transformar la realidad. Su carta no está dirigida a un salvador sino al propio poder, a la propia Junta. Es, en ese sentido, un testimonio, claro y contundente, de resistencia. El final de la carta, lo último que escribe Walsh en su vida, se refiere, justamente, a ese compromiso:

Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.

Rodolfo Walsh - C.I. 2845022  
Buenos Aires, 24 de marzo de 1977 **C**



# Roa Bastos, poeta, entre nosotros

Los sesenta fueron años de predominio del coloquialismo en Cuba. Los influjos de la llamada antipoesía tocaron con fuerza a la generación emergente, la mayor parte nacida en la década de 1940 a 1950. Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Vicente Huidobro, Mario Benedetti, Efraín Huerta y otros dictaban algunas de las más importantes pautas lírico-comunicacionales. César Vallejo, sobre todo el de *Trilce* y *Poemas humanos*, deslumbraba como una especie de dios: lo experimental del primero de esos libros, más la cotidianeidad, efusiva y universal del segundo, oficiaban como brújula estética y marcaron muchos modos de decir de aquel grupo generacional.

Veníamos de otra cumbre: el trascendentalismo y los suntuosos modos de abordar el verso que caracterizaron a los escritores nucleados en torno a la revista *Orígenes*. En ella militaron José Lezama Lima, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu, Gastón Baquero, Octavio Smith y otras importantes figuras que señalan un gran momento de la lírica cubana. La crítica posterior a aquel período de arrebatos coloquial, desde la década de los ochenta, reivindicó con creces la estética de los origenistas.

La laxitud formal, la síntesis expresiva, la asunción del léxico popular (entre otras, las llamadas malas palabras), el humor, la

humildad del sujeto lírico y el predominio de la denuncia social, hicieron que la poesía del gran escritor paraguayo Augusto Roa Bastos quedara fuera del repertorio de influencias atendibles en las dinámicas creativas y promotoras de ese grupo, pese a la claridad de sus ideas políticas a favor de la izquierda. Sus libros publicados antes de 1983 andaban por otros rumbos estéticos.

A lo anterior habría que añadir que el sistema editorial cubano, con toda justicia, le prestó mayor atención a la obra narrativa de Roa Bastos, sobre todo a *Hijo de hombre*, publicado por la Casa de las Américas en 1970, y a *Yo, el supremo*, que nos llegó primero en la edición de 1974 de la editorial argentina Siglo XXI, y después en la que también hizo la propia Casa en 1979.

Añado otra precisión: el más conocido autor paraguayo casi había hecho dejación del cultivo de la poesía al involucrarse en los duros y ambiciosos trabajos de conformar una obra narrativa, pues con los títulos mencionados pretendía completar una trilogía sobre dictadores latinoamericanos, de cierre largamente postergado y solo terminada, según comentó el propio escritor, con *El fiscal*, de 1993. En realidad, varias de sus piezas narrativas escritas después de 1989 se refieren a esos temas y ambientes.

Augusto Roa Bastos solo publicó tres libros de poesía: *El ruiseñor de la aurora, y otros poemas*, en 1942; *El naranjal ardiente, nocturno paraguayo*, en 1960; y *Silenciarlo*, de 1983. Él mismo no fue muy generoso con su primer poemario. Ya rebasado el año 2000 fue que se editó en Cuba la poesía de Roa Bastos. Mis compañeros de generación y yo, salvo excepciones, solo conocíamos hasta entonces el poema «Si alguna vez», fechado en 1942 y perteneciente a *El naranjal ardiente...*, gracias a que Mario

Benedetti lo incluyó en la antología *Poesía de amor hispanoamericana*, de 1969:

*Si alguna vez quisieras hablarme, yo estaría  
con mi ser aquietado más que un agua nocturna  
para la ondulación de tus palabras.*

*Estaría en la noche sintiendo cómo el roce  
de tu voz sobre el alma del silencio me nombra,  
¡y yo sin saber dónde arrodillarme...!*

*Vértebras de caricias reanimarán mis horas.  
Palabras con sus bordes tatuados de ternura,  
y entre un presagio y un temor, tú misma.*

*Háblame. Mírame. Tus voces, tu mirada,  
desarmarán mis párpados y mi arteria  
/ de sombras,  
y en ámbitos de un hielo estupefacto,  
por liturgia del fuego, mi rosa envenenada.  
Será otra vez la lumbre de un corazón  
/ más joven.<sup>1</sup>*

Hay en la poesía de Roa Bastos vínculos morfológicos que pudieran situarlo en un interregno estético en el que se vale tanto de las herramientas románticas como de las modernistas. En los dos primeros tercetos del poema anterior nos deja ver cómo, desde la mixtura del alejandrino de los dos primeros versos (metro preferido de los modernistas) y el endecasílabo del tercero (gran preferencia de los románticos) se consigue una sonoridad híbrida. El léxico también es deudor, alternativamente, de esas corrientes. Se trata de un procedimiento al que acude con bastante

<sup>1</sup> Augusto Roa Bastos: «Si alguna vez», en *Poesías reunidas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2003, p. 31.

reiteración, y que a veces se mezcla también con el octosílabo.

Los que han seguido la evolución de la poesía cubana del período revolucionario sabrán que en los ochenta se produjo un nuevo giro en la reacción contra un coloquialismo que ya había devenido retórica por la simplificación extrema de la fórmula poética. Fueron entonces retomados algunos códigos de las poéticas tradicionales, se lanzó una nueva mirada a promociones pasadas y se generó a partir de ahí una sana ósmosis entre unas formas y otras; ello dio lugar a una convivencia más ecuménica de sonetos, décimas, romances y otras formas tradicionales con el verso libre, la prosa poética, los epigramas, la metáfora irracional y visionaria. En esos estados ha permanecido la dinámica creativa de los poetas hasta los días actuales, después de pasar por el refuerzo del postmodernismo.

De lo anterior se desprende que solo rebasado el siglo xx los poetas cubanos pudimos descubrir algunas de las excelencias de la poesía de Roa Bastos e incorporarla al arsenal de nuestras tardías preferencias. Por aquellos mareos de poética coloquial y por dar prioridad a la narrativa del autor, según creo, podemos explicarnos que un texto como «Los hombres», tan sensibilizado con la tragedia social de los humildes, pasara inadvertido en momentos en que en Cuba se ponderaba la creación reivindicativa de la literatura social y lo americano profundo:

*Tan tierra son los hombres de mi tierra  
que ya parece que estuvieran muertos,  
por afuera dormidos y despiertos,  
por dentro con el sueño de la guerra.*

*Tan tierra son que son ellos la tierra  
andando con los huesos de sus muertos,*

*y no hay semblantes, años ni desiertos  
que no muestren el paso de la guerra.*

*De florecer antiguas cicatrices  
tienen la piel arada y su barbecho  
alumbran desde el fondo las raíces.*

*Tan hombres son los hombres de mi tierra  
que en el color sangriento de su pecho  
la paz florida brota de su guerra.<sup>2</sup>*

Ya antes comenté que la generación del coloquialismo cubano mostró un rechazo a las formas cerradas y al verso tradicional; el prosaísmo operaba como una especie de norma pedestre de la modernidad. El vínculo de un soneto como el que antes cité ubica a Roa Bastos en una cercanía fértil con la Generación del 27, algo lejos de las arrasadoras vanguardias emergentes.

También se aprecia en los versos de Roa Bastos una devoción, muchas veces panteísta, por el paisaje paraguayo; se dice además que su poesía en castellano suena «como si fuera escrita en guaraní».<sup>3</sup> No era el paisaje rural el preferido por los poetas de la época en que más se divulgaba este género en Cuba, pues las acciones y visiones de los protagonistas poemáticos se concretaban por lo general en las ciudades. Solo los cultivadores de la décima se deleitaron recreando las excelencias del paisaje rural cubano. Veamos entonces el tratamiento del paisaje que asume el poeta en un fragmento de «El beso de la estrella»:

*Se ha dormido ya el mundo sobre un lecho  
/ de sombras,*

2 *Ibíd.*, pp. 116 y 117.

3 Existen traducciones de textos de Roa Bastos al guaraní, así como poemas compuestos por él en esa lengua.

*y el azul es arriba como un prado que muestra  
floreceda en prodigio de un milagro divino  
la flora rutilante de millares de estrellas.*

*Un vasto pentagrama es el silencio sonoro  
donde escribe el Misterio, maravilloso esteta,  
con claves de luceros y con signos de sombras  
la vaga sinfonía de su gran voz eterna.*

*Ha llegado la noche, dulce amada, dejando  
que el fulgor de la tarde con sus sombras  
/ se uniera.*

*El Universo entero es cámara suntuosa:  
abajo todo sombras, arriba todo  
/ estrellas. [...].<sup>4</sup>*

Tras la publicación de *Silenciarlo*, en 1983, comprobamos que el autor de *Yo, el supremo*, pese a que proclamó su abandono de la poesía en fecha temprana, nunca lo hizo. Esos textos también son en buena medida la clave de nuestra mirada retrospectiva para considerarlo un poeta que hubiera encajado perfectamente en la receptividad de sus homólogos de las generaciones posteriores al triunfo revolucionario. Su honda impronta ontológica y existencial, así como su lenguaje y sintaxis heterodoxos, puestos de manifiesto en un poema como «Destino», lo emparentan vivamente con el modo en que en Cuba se percibía y se escribía la poesía:

*cada uno cría su íntimo cuervo  
en las entrañas de los ojos  
así alguno que otro al final  
puede contemplar el lado oculto  
de las cosas*


4 Augusto Roa Bastos: Ob., cit., pp. 22 y 23.

*cada uno lleva pegado  
a la sed inmemorial de los labios  
el trémulo colibrí  
de la materia alma  
su río de rocío inagotable*

*cada uno está hecho de tierra  
de agua de aire de fuego de anhelo  
de estiércol  
de nada  
sólo entre tantos no es tan triste  
nacer ni vivir  
las catástrofes hacen felices  
a los profetas  
cada uno tiene la suya*

*muere en su día cada uno  
mas la persona-muchedumbre  
lázaramente se levanta  
después de cada cataclismo  
cien años más joven  
sin ningún artilugio alegórico.<sup>5</sup>*

Concluyo con la afirmación de que, si la poesía de Augusto Roa Bastos no fue referencia inmediata para los autores y los lectores cubanos, en los momentos de mayor influencia de la buena lírica continental, se debe al conocimiento tardío de la misma. La enorme estatura del narrador sumergió al poeta en la invisibilidad. Las dinámicas de asimilación de esos preceptos en la Isla fluyeron en completa asincronía con la creación y publicación de los libros del paraguayo, que, para colmo, se desmarcó injustamente del panteón poético al que con legitimidad debió pertenecer.

Santa Clara, 20 de febrero de 2024 

5 *Ibíd.*, pp. 180 y 181.

# El mundo ilegible de Lucrecia Martel: el oído y el tacto en *La ciénaga* y *La niña santa*<sup>1</sup>

En sus películas *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004) la directora argentina Lucrecia Martel busca una forma de legibilidad fuera de la trama. Los sonidos aumentan pero, paradójicamente, los personajes no pueden escucharlos. El sonido se sale de la trama y del mundo ficcional de los personajes para interpelar directamente al espectador, quien tiene que dotarlo de significado a partir de códigos que son extradiegéticos. De modo semejante, los personajes de Martel se tocan, pero al tocarse lo hacen sin afección y no se entienden entre sí. En ambos casos, el sonido y el tacto resultan ilegibles para los personajes, pero no para el espectador. En consecuencia, considero que la clave para pensar juntas estas dos películas es preguntarse qué relación tienen los personajes y el espectador con la esfera de lo legible. ¿Cómo se posicionan ambos con respecto a la legibilidad? Esta será la pregunta de mi ensayo, cuya respuesta gira en torno a la propuesta de que Martel busca una forma de legibilidad fuera de la configuración del sentido por medio del sonido y del tacto. El artículo se enfoca en cómo Martel emplea el sonido y el tacto para

1 Agradezco a Javier Guerrero, Jorge Brioso, Mauricio Acuña, Thomas Matusiak y Sandra Rossi Brito, por su cuidadosa lectura de este ensayo.

explorar diferentes modos de percepción. Mi propuesta es reconsiderar ese mundo aparentemente ilegible, que queda fuera de la trama, pero eliminando su asignada ilegibilidad. Ese mundo que la crítica ha identificado como ilegible, lo interpreto como la revelación de múltiples percepciones, lo cual impide que el espectador pueda alcanzar una interpretación única de la realidad.

El sonido y el tacto son ilegibles para los personajes, pero no para el espectador. Esto implica pensar que hay otra forma de situarse frente a la esfera de lo legible en este cine. En primer lugar, una que no es lo ilegible, pero que sí frena la posibilidad de cierre del significado: el sonido que se produce, pero que los personajes no escuchan; el tocarse, pero sin afección. En segundo lugar, esto sugiere que Martel utiliza la capacidad desestabilizadora del sonido y del tacto para desviar la atención del espectador de la trama, distanciándose del orden narrativo como el principal organizador del significado en el cine.

*La ciénaga* (2001) describe la convivencia de dos familias en el noreste argentino: la de Tali y su marido Rafael, de clase media; y la de su prima Mecha, y su marido Gregorio, productores rurales bien posicionados económicamente, aunque en decadencia, con sus respectivos hijos. *La niña santa* (2004) describe el asomo de la pedofilia del doctor Jano, un especialista del oído que trata a pacientes acúfenos, hacia Amalia, una adolescente que cuestiona sus creencias religiosas, y la relación de los dos con la madre de Amalia, Elena.

Para ahondar en este tipo de representación me remitiré a la capacidad de afectarse que tienen los personajes. Martel no convoca a sus personajes a actuar sino que, al destituirlos de su capacidad de acción, presenta el tacto como una potencia de los cuerpos. Una manera de comprender cómo

funciona el tacto es pensarlo como un *umbral perceptivo*, lo que le permite a Martel ahondar en la capacidad de tocarse de los personajes sin que estos puedan darle sentido, valor o cierre a sus acciones, y por tanto antes de que puedan asumir posiciones morales o políticas definidas. Exploraré también cómo el sonido frena la comunicación entre los personajes.

En la primera parte de este ensayo, indago en la composición sonora que queda inscrita fuera de la trama. Explico cómo el sonido compone un exceso pensante, siguiendo la propuesta de Jacques Rancière de la «imagen pensativa». En la segunda, demuestro cómo el cine de Martel dramatiza el afecto en diálogo con la reflexión de Gilles Deleuze sobre la potencia de los cuerpos y la afección.

## Un mundo ilegible

Gran parte de la crítica describe los elementos extradiegéticos en este cine como ilegibles. Para David Oubiña, «[*La ciénaga*] avanza dando rodeos, esquivando algo innombrable que no se deja ver pero que amenaza con hacerse presente».<sup>2</sup> Para Deborah Martin, el sonido en Martel libera al mundo de su familiaridad, lo vuelve extraño, y es este extrañamiento el que le permite al espectador percibir relaciones y jerarquías que de otro modo quedarían ocultas por el entramado de lo social.<sup>3</sup> Otros críticos señalan que este cine propone una exploración

2 David Oubiña: *Estudio crítico sobre la ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Editorial Picnic, 2009, p. 17.

3 Deborah Martin: *The Cinema of Lucrecia Martel*, Manchester University Press, 2016.

de los sentidos que es puramente estética. Para Gerd Gemünden,<sup>4</sup> lo político en Martel opera a nivel de lo sensible, es decir, de los sentidos y no de la trama. Esta última línea de pensamiento desestima lo que sucede a nivel narrativo y se enfoca en el plano de los sentidos.<sup>5</sup>

Mi propuesta es que Martel no ahonda en la tensión entre lo sensorial y lo factual, sino entre diferentes modos de percepción. Este propósito lo define Martel en una cita clave: «A veces, sobre todo cuando uno discute con abogados, los hechos no tienen importancia, no es relevante para determinar el comportamiento de una persona, la veracidad o no de estos [...]. No importa lo verdadero o lo falso. Yo creo que en general, en la vida, lo que es verdadero o lo que es falso no sirve para nada. Al menos como idea. Lo que importa es que cada uno, voluntariamente, determina de qué manera va a ser el mundo».<sup>6</sup> Para esclarecer esta interpretación sugiero prestar atención a lo que los personajes perciben y a lo que les pasa inadvertido, eso que Martel sí hace visible al espectador. Así, me acerco a esta última línea de pensamiento que viene discutiendo el sonido en Martel como modelo estético

(Martin, 2016; Gemünden, 2020). Sin embargo, no propongo una interpretación de los sentidos como lo que se resiste al significado. Pienso que Martel presenta un desbordamiento de lo sonoro y de lo táctil sobre la trama. Pero que este desbordamiento no es ilegible, sino que hay que darle otra comprensión y densidad. Es decir, la trama entra en relación con los códigos extradiegéticos, dos esferas que han sido pensadas mayormente por separado, pero sin subordinar una a la otra.

Es cierto que el cine de Martel compone piezas o desvíos con respecto a la trama, que quedan sin ser ensambladas, y que desencajan de manera evidente para el espectador; pero la relación de estos elementos con la trama es mucho más compleja y planeada de lo que parece a simple vista. Este cine recuerda los postulados de Sergei M. Eisenstein y Andrei Tarkovski, quienes buscan construir una visión dialéctica de lo real con el montaje.<sup>7</sup> Martel le da a los códigos extradiegéticos un estatus importante en la composición de lo real. Por eso, intensifica el sonido e interrumpe el tacto, es decir, los vuelve sentidos *pensantes* que ocupan un papel igualmente definitorio en el ensamblaje de lo real, y hace visible así múltiples formas de percibir el mundo. Este desbordamiento compone formas tan legítimas como la propia trama, para pensar lo real. Es decir, mi propuesta es que hay que rescatar este mundo ilegible, pero quitarle

4 Gerd Gemünden: *Lucrecia Martel*, University of Illinois Press, 2020.

5 Hay una larga tradición de teoría cinematográfica que se basa en este tipo de aproximación sensorial. Véase: Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton UP, 1991; Laura Marks: *The Skin of the Film, Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke UP, 2000; Jennifer Barker: *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, 2009; Steven Shaviro: *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, 1993.

6 A. Navarro, et al: «Entrevista con Lucrecia Martel», *Lumière*, núm. 1, 2009, pp. 87-91.

7 Para Eisenstein, el montaje es un contraste dialéctico entre oposiciones. En *El acorazado Potemkin* (1925), Eisenstein construye una visión dialéctica de lo real a partir del corte con la imagen. En el caso de Tarkovski, lo importante es la duración o el fluir de una imagen y es por ello que propone un tiempo continuo, sin cortes. Cf. Serguei M. Eisenstein: *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 1999, y Andrei Tarkovski: *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2002.



su carácter otorgado de ilegibilidad. Lo que la crítica de este cine ha identificado como ilegible, yo lo leo como la revelación de este no cierre del significado.

Este cine tampoco expresa la revelación de algo oculto –eso que para Oubiña pasa inadvertido–, sino que da igual importancia a lo que se percibe y a lo que queda desapercibido. Lo político de este cine radica en el acto de develar lo que los personajes y el espectador perciben más allá de los dos regímenes que organizan el sentido en el cine: lo visible y lo legible. Tanto lo que se percibe como lo inadvertido tienen importancia aquí y hay que pensar estos dos regímenes en relación, para llegar a una lectura más completa.

Por tanto, el presente artículo aborda dos problemas críticos centrales de este cine. El primero es su relación con la esfera de lo político y su supuesta desconexión con la tradición política militante del cine latinoamericano de los años setenta.<sup>8</sup> El segundo, la idea de que Martel propone una exploración de los sentidos que es puramente estética. La primera lectura sugiere que hay un mundo que resulta *legible* para los personajes de Martel. La segunda afirma lo contrario, pues señala que hay una tensión, un quiebre entre cómo los personajes perciben y ese mundo ajeno que los rodea. Me parece que la clave yace en leer juntos estos dos postulados. Martel no propone una comprensión individual del mundo, sino una exploración múltiple a través del uso de sentidos como el sonido y el tacto. Estos sentidos man-

tienen una relación con la esfera de lo legible, frente al espectador, pero en vez de facilitar la comprensión de los personajes sobre el mundo, la desestabilizan.

Al mismo tiempo, sus personajes quedan desprovistos de la capacidad de entender el mundo porque carecen de una conciencia individual. Este abandono de la conciencia moderna se muestra en cómo el mundo no se revela como una experiencia fenomenológica ante la conciencia de los personajes. Siempre ocurre fuera de la perspectiva individual de la conciencia humana, del sujeto ante el cual deberían aparecer los fenómenos. Ana Amado, por ejemplo, apuesta por la percepción de un mundo que se ha derrumbado, en crisis, donde estos personajes son testimonios sociales del fracaso de las utopías políticas.<sup>9</sup> Esta mirada entiende los personajes de Martel como individuos pensantes, con una conciencia individual y con la lucidez del testigo que puede evaluar la realidad en que vive. Sin embargo, si seguimos su lectura no queda claro por qué razón entonces estos personajes no reaccionan y son incapaces de transformar su entorno. Creo que Martel explora un abandono de la conciencia individual y, por ende, del ejercicio de la revelación. Sus personajes no consiguen entender si se trata de un mundo en crisis o un mundo de ilusiones. Tanto en *La ciénaga* como en *La niña santa*, Martel les construye múltiples posibilidades sensoriales, pero interrumpe la capacidad de estos de entender el contexto en el que están insertos, es decir, hace que los personajes convivan sin poder darle resolución a los conflictos. Martel implanta este

8 Véase: Ana Amado: «Velocidades, generaciones y utopías: a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel», *Alceu. Revista de Comunicación, Cultura y Política*, vol.6, núm. 12, enero-julio, 2006, p. 52; Gonzalo Aguilar: *Other Worlds: New Argentine Film*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2008.

9 Ver Ana Amado: Ob. cit., p. 52.

abandono de la conciencia moderna a partir de la composición sonora y táctil de sus películas.

## La trama y el sonido

Con la llegada de la cinematografía sonora, la modernidad construyó un binarismo entre imagen y sonido,<sup>10</sup> y como norma el sonido quedó incorporado en las escenas.<sup>11</sup> Esta cinematografía priva al espectador de oír un sonido como una relación aleatoria, accidental con la imagen. El cine de Martel afirma lo contrario, ya que remite a esa facultad de escuchar más que de ver e incluso interroga la veracidad del mirar. La propia Martel ha señalado la deliberada simplificación que tiene la imagen en su cine: «Yo edifico mis películas desde lo sonoro, este es el lugar expresivo desde donde construyo mis películas. Luego está la puesta de cámara que es muy simple».<sup>12</sup> Al dramatizar este dispositivo, lo destituye de su capacidad representativa convencional y convierte el montaje en un ente pensante que actúa de modo independiente a la trama.

El sonido, planteado por Martel, desestima el sistema de comunicación tal como lo concebimos. Las conversaciones distorsionadas, los ecos, ese lenguaje que se presenta ininteligible, como un ruido, evidencian la imposibilidad de comunicarse y de entenderse, que padecen los

personajes de *La ciénaga*. Sin embargo, el espectador sí escucha los sonidos que se distancian de la escena en que surgen, irrumpen en otras, como códigos extradieгéticos que pueden ser interpretados solo desde afuera de la trama. Las preguntas íntimas en *La ciénaga*, los detalles, se piden y se ofrecen por teléfono como dispositivo mediador. José, el hijo de Mecha, sostiene una conversación con Verónica, la hermana, al enterarse del accidente que ha sufrido su madre, y es por teléfono que le pide todos los detalles. Cuando se encuentran, la conversación abarca cuestiones banales, sin que los hermanos lleguen a discutir nunca la verdadera razón por la que Mecha se ha caído: su alcoholismo.

En *La niña santa*, cuando Elena, la madre de Amalia, le dice al doctor Jano que le duele el oído, este le pregunta si ella se queda dormida viendo la televisión y le explica que a veces el eco de algunos sonidos se quedan en el oído. El doctor dice: «Esto sería un sonido como un pitido, o como un sonido de la radio mal sintonizada, a veces parecen voces lejanas si las frecuencias son graves, por lo general la mayoría de la gente escucha cosas, qué es lo que el paciente escucha, cómo escucha, bueno ese es mi trabajo». El doctor trata a pacientes acúfenos, que escuchan pero que no entienden, una sensación auditiva que ignora el origen de los sonidos escuchados, y un padecimiento que, en muchos casos incluso, no habla de sonidos reales, sino de sensaciones de sonidos, o sea, de sonidos ilusorios.<sup>13</sup> Es decir,

10 La escisión entre imagen y sonido se puede observar no solo en el cine sino también en otros medios como la radio, el teléfono o el telégrafo.

11 Esta lectura mantiene como excepción aquellos filmes sonoros, entre los que se encuentran los que me propongo analizar, que se dedican precisamente a experimentar con nuevas formas de «mirar» a través del sonido.

12 Lucrecia Martel: «El sonido en la escritura y la puesta en escena», conferencia dictada en el Festival Viva América, Casa de América, 2011.

13 También el nombre de Jano, el dios bifronte, el que mira hacia delante y hacia atrás, tiene un sentido simbólico en la película. La mirada tiene espalda, solo vemos lo que está delante de nosotros, pero ni el tacto ni el oído la tienen. A través del tacto y del oído se escucha y se siente lo que viene de cualquier lado.

de la misma forma se comportan y se escuchan los sonidos en estas dos películas de Martel.

La conversación dilata o contrae los rumores que caracterizan muchas de las escenas. Esta dilatación y contracción supone siempre una interacción con lo que está fuera de la cámara: en otro lugar o en otro tiempo. Al inicio de *La ciénaga*, el sonido de la conversación entre Verónica y Momi, hijas adolescentes de Mecha, irrumpe en la escena como un eco estridente, antes de que las veamos conversando. A su vez, su padre Gregorio camina junto a la piscina cuando, de repente, tumba con su pie una botella de cristal. El sonido de la botella que ha tocado el piso sin romperse, como un chirrido, se escucha en esta escena, pero sale inmediatamente de ella, la traspasa, para irrumpir en la siguiente, donde Verónica y Momi están conversando de espaldas en el cuarto. El alcoholismo de los adultos se deduce por el sonido del hielo en los vasos y por como arrastran las sillas. Parece que hubo una fiesta, pero nadie se habla. En este mismo filme, una de las hijas de otra familia, la de Tali y Rafael, le cuenta a la madre sobre su amiga, pero lo hace con la voz distorsionada, hablando frente al ventilador y quebrando así la inteligibilidad de lo que dice. Tali, que está ocupada, le dice «Ajá», como si la escuchara, cuando en realidad la comunicación no se produce. En frente los unos de los otros, los personajes se hablan, pero no se escuchan.

Martel indica que hay en cada una de sus imágenes algo que se escapa de lo que la imagen es, de eso que la cámara, con todas sus capacidades, cuenta; algo que ella identifica como diluido, inasible, incapturable, y cuya esencia solo se puede interpretar a través de lo sonoro. Es por esto que Martel define el sonido de la conversación en los siguientes términos:

Porque si pensamos en términos espaciales ¿dónde se encuentran esas personas, sobre todo cuando están evocando? Obviamente que están en esa escena donde la estamos filmando, pero verdaderamente, todas las cosas, las miradas, están guiadas por otras circunstancias que no están presentes. Esa mirada hacia el horizonte, esa serie de gestos que se producen en la conversación son muy interesantes... No estás frente a algo rígido sino totalmente diluido.<sup>14</sup>

Hay por tanto una relación evidente para el espectador entre la diégesis y lo que sucede afuera de la trama de las películas, aunque no lo sea para los personajes. Esto no implica anular ninguno de estos dos marcos de inteligibilidad, sino entender que es el sonido el que los pone en relación.

## Un exceso sonoro

Si Jacques Rancière habla de una imagen «pensativa», en Martel estamos frente a un sonido «pensativo». Para Rancière la imagen pensativa «oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado».<sup>15</sup> De este modo Rancière conecta la estética con la política, es decir, permite pensar la vocación representativa de una imagen, pero también su resistencia, como objeto estético, a la representatividad. Con este planteamiento, propone un estatus indeterminado

14 Lucrecia Martel: Ob. cit.

15 Jacques Rancière: *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010, p. 105.

para la imagen entre actividad y pasividad, en el cual la imagen pensativa resulta una tercera categoría de estos dos opuestos, entre lo pensado y lo no pensado. El «pensar», en el caso de Martel, tiene lugar cuando acontece un desbordamiento de lo sonoro en la imagen, desbordamiento que implica la ruptura o desconexión con lo visual, la expresión de algo que pudiera ser considerado la exterioridad de la imagen, pero que en Martel se vuelve elemento constitutivo de sus películas: un exceso sonoro que rodea los acontecimientos y este exceso compone formas múltiples de percepción, frente al espectador, que de otro modo quedarían sin ser expresadas.

En la escena de *La niña santa* donde están Amalia, su madre Elena y el doctor Jano en una piscina, el sonido es ininteligible para la madre y la hija. En esta escena casi todos los sonidos son elevados: el del agua, y el ruido que hace la madre de Amalia cuando agita la bata de baño y se la quita para entrar en la piscina. Sin embargo, en contraste, los susurros de Amalia son bajos, y ni la madre ni Jano los escuchan. Amalia reza mientras ve al doctor nadando en la piscina. Cuando la madre vuelve junto a Amalia, en medio del susurro de la niña: «Cordera de Dios que evitas el pecado del mundo perdónanos señor, Cordera de Dios que evitas el pecado del mundo», escuchamos la conversación del doctor Jano con otra persona: «Buenas noches doctor Jano, hasta mañana», «Hasta mañana». Este es un diálogo casi ininteligible que termina en una risa perversa y penetra en la escena de Amalia y la madre. En ese momento la madre comienza a recitar un romancero español para Amalia, «a cazar va el caballero», pero olvida el resto del poema, y el diálogo del doctor Jano irrumpe otra vez en la conversación entre ellas. Pero ellas, de

nuevo, no lo escuchan. Lo que la composición sonora muestra en este caso es cómo, pese a que los sonidos han sido elevados, pese, por ejemplo, a que la voz de Jano irrumpe y diluye la otra conversación, la madre de Amalia no escucha ni se percata de que debe proteger a su hija del doctor. No piensa en la ironía del verso del romancero que ella misma recita, «a cazar va el caballero», del mismo modo que no escucha el diálogo entre los dos hombres. Con la irrupción del sonido de la conversación de Jano y de los otros ruidos en la escena, Martel da nombre a la discapacidad auditiva de Elena, quien, en un momento, se toca el oído como si le doliera y en otro le dice al doctor Jano que escucha murmullos. Paradójicamente, la madre de Amalia en esta escena no escucha la mayoría de los ruidos y los sonidos a su alrededor.

El carácter pensativo no es una condición propia de las imágenes de Martel, sino que es el sonido el que da acceso a un «pensar» que se devela más allá de lo que los personajes pueden percibir. Lo que Martel explora por medio del sonido en la escena anterior es una tensión entre el sonido del mundo que entra como un exceso pero que Elena, la madre de Amalia, no oye, y los ruidos interiores, murmullos ilusorios, que la alarman. Entre la discapacidad auditiva de Elena y el exceso de ruido, Martel explora esta tensión entre formas de percepción de lo sensible. Precisamente porque estos personajes no se percatan de lo que sucede, Martel presenta este pensar del sonido como un exceso de lo sonoro para el espectador. De este modo, se comprueba cómo el propósito de este cine no es el de desarrollar la tensión entre la realidad y el simulacro. Ese choque en Martel queda anulado. El montaje se da a nivel de lo sonoro, creando una multiplicidad

de registros que proponen un quiebre con la idea clásica de representación. La directora argentina explora de esta manera la tensión en cómo sus personajes perciben lo sensible como un registro que compone múltiples formas de organizar el mundo, y utiliza este exceso sonoro para explorar esta reorganización de los sentidos en tanto forma de componer lo real, y no como búsqueda de lo factual.

## El tacto y la esfera afectiva

Ambas, *La ciénaga* y *La niña santa* codifican una capacidad de afectarse de los personajes que remite al sentido que Gilles Deleuze le da al afecto. En su libro *En medio de Spinoza*, Deleuze establece una diferencia entre la afección o *affectio*, y el afecto o *affectus*. Para Deleuze —quien se remite a Baruch Spinoza—, el afecto es «el efecto instantáneo de una imagen de una cosa sobre mí... [mientras que] la imagen de una cosa asociada a mi acción es una afección».<sup>16</sup> Oponiendo el afecto a la afección, Deleuze entiende aquel como un incremento o decrecimiento de la potencia, algo que tiene que ver con lo que un cuerpo puede. Su pregunta no es qué siente un cuerpo, sino qué puede un cuerpo. El afecto no implica sentir tristeza o alegría, sino el afectarse, es decir, el sentir disminuida o aumentada la potencia, o sea, la posibilidad que se tiene de sentirse triste o alegre. Deleuze trató de romper la aureola que se le había dado a la tristeza como espacio improductivo y, por ende, como fuente de la contemplación y de la creación, una aureola que se había extendido incluso hacia la propia idea de que la creación

16 Gilles Deleuze: *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2008, p. 79.

en sí era una especie de distanciamiento, de alejamiento de lo vital, y que representaba por tanto un decrecimiento de la potencia. También, para entender mejor el concepto de afecto de Deleuze, resulta eficaz la definición de afecto que postula Brian Massumi,<sup>17</sup> quien propone, siguiendo a Deleuze, que hay un afectarse *en* el cuerpo y no un afectarse *del* cuerpo, es decir, un afectarse que no se traduce en una experiencia o sentimiento, sino en algo autónomo que permanece como potencia, como intensidad. A pesar de no hacerle total justicia a todos los matices que proponen Deleuze y Massumi, me interesa entender la esfera afectiva como potencia de los cuerpos de los personajes. Esto significa ahondar en el cuerpo como vitalidad y descubrir cómo este cuerpo se relaciona con la esfera afectiva.

En *La ciénaga* y *La niña santa*, el tacto no posibilita el vínculo, sino que funciona como una zona donde se inscribe o insinúa la capacidad de afectarse de los cuerpos, entendida como la posibilidad de potenciar los afectos. Al contrario de los afectos reticentes de Inela Selimovic,<sup>18</sup> propongo que el tacto en Martel compone una

17 Brian Massumi: «The Autonomy of Affect», *Cultural Critique*, núm. 31, 1995, pp. 83-109.

18 Para Inela Selimovic este cine se compone de momentos afectivos «reticentes»: momentos donde los afectos no se despliegan debido a las complejas realidades que viven los personajes con respecto a marcadores de género, raza, sexualidad y clase. El momento afectivo, para Selimovic, en vez de potencializar la afección complica la posibilidad de vínculo y frena la relación empática entre los personajes. En cambio, en mi lectura, el tacto no constituye un momento o acontecimiento, sino que dirime una zona —el umbral perceptivo— donde se inscribe la capacidad de afectarse de los cuerpos. Cfr. Inela, Selimović: *Affective Moments in the Films of Martel, Carri, and Puenzo*, Palgrave Macmillan, 2018, p. 19.

especie de umbral perceptivo en el que no se puede leer claramente cuáles son los afectos que el tocarse implica. Esto se manifiesta de modo ejemplar en la correspondencia que sugieren ambas películas entre lo sagrado y lo perverso.

Esta capacidad de afectarse puede ser entendida a partir del modo en que funciona lo abyecto, según lo plantea Julia Kristeva, como un arrebatado o espasmo inevitable:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable.<sup>19</sup>

Lo abyecto, según Kristeva, no da nombre a las acciones más viles, sucias o despreciables, sino que sería ese arrebatado o espasmo, ese búmerang que hace al ser acercarse o alejarse. El ser rechaza lo abyecto, se repugna, se aparta, pero a la vez lo desea, lo busca, como el doctor Jano y Amalia en *La niña santa*. Lo abyecto no es definido entonces como las aversiones o las tentaciones que tironean a los cuerpos, sino como el propio «tironearse» o debatirse por el que pasa el cuerpo ante estas aversiones / tentaciones. En el cine de Martel, el tacto funciona precisamente así, como un umbral perceptivo donde quedan discernidos los lugares

que generan el rechazo y la contención, es decir, como la esfera donde no se *delimita* lo que es rechazable o admirable. Este umbral perceptivo queda insinuado de varias maneras. Una que me parece ejemplar es la continuidad entre lo sagrado y lo perverso, donde la percepción de uno u otro no queda delimitada, pero se explora por medio del tacto no consumado. El tacto permite tocar, pero no instituye un cierre legible de las posibilidades que el tocarse instaura y, por lo tanto, no hace inteligibles los afectos para los personajes. No es el lugar donde se propicia la afeción, sino que permanece como un umbral perceptivo de los acontecimientos.

En *La ciénaga*, los personajes padecen de una soledad promiscua, sórdida y buscan los pequeños momentos de convivencia que el tocarse implica. En el inicio hay tres espacios contrapuestos. En el exterior de la casa un grupo de personas yace alrededor de una piscina en una actitud aletargada; un grupo de niños caza en el cerro, mientras observan con actitud displicente cómo una vaca se hunde en un pantano; Momi, hija adolescente de Mecha, en un espacio interior, primero reza acostada al lado de Isabel, la empleada doméstica que trabaja en su casa, agradeciendo la presencia de esta en su vida, y luego le confiesa entre llantos a su hermana semidormida, en otra habitación de la casa, que solo quiere estar con Isabel. La yuxtaposición de momentos de languidez, indiferencia cruel y sufrimiento, que se viven desde espacios diferentes, va a ser sustituida por la promiscuidad de una habitación donde un grupo de adultos, niños y animales se mueven de un modo frenético y bullicioso —bullicio que no se entiende— en un ambiente que sugiere la convivencia de una familia numerosa. Pese a no existir apenas

19 Julia Kristeva: «Sobre lo abyecto», en *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2015, p. 7.

comunicación entre los miembros de esta familia, todos, o casi todos, parecen tener una imperiosa necesidad de tocarse. Se tocan, y mientras lo hacen, generan una especie de afectividad que no se traduce en el hablar, en el entenderse, sino en el hecho literal de estar juntos a nivel táctil. Aquí se puede pensar, incluso, en la ambigüedad del reflexivo «tocarse», su cancelación comunitaria a partir de una referencia al onanismo. Se trata, sobre todo, de una comunión disfuncional, por ser un tocarse excesivo, sin que sea amoroso, afectuoso, lo que lo relaciona también con el afecto deleuziano.

De esta manera, Martel instaura el tacto como un momento de contacto, pero un contacto que no posibilita la comunicación. El doctor Jano en los momentos más íntimos, ya sea con Amalia o con su madre Elena, no puede hablar. En la última escena de *La niña santa*, Amalia y su amiga están flotando hombro con hombro en la piscina, Amalia la ha traicionado y, sin embargo, no pueden hablar. Elena se entera de que su exmarido va a tener mellizos y le pregunta a su amiga Mirta: «¿Qué hago? ¿Lo llamo para felicitarlo? ¿Mejor espero que me lo diga personalmente, no?». Ante la indiferencia de Mirta, Elena repite las mismas frases, nerviosa: «Mirta, ¿qué hago? ¿Lo llamo para felicitarlo o espero que me lo diga personalmente en la cara?». Su amiga se levanta de la mesa, le toca el pelo, pero este contacto no produce ningún efecto en Elena.

El tacto en ambos filmes también conlleva la intrusión en el espacio ajeno, y supone anular la distinción entre lo propio y lo extraño. La familia, como el supuesto vínculo sagrado por excelencia, es atravesada por un tocarse. Entre José y Verónica, hijos de Mecha en *La ciénaga*, existe una relación que parece querer transgredir

el vínculo filial entre hermanos, pero que solo termina articulándose en algunas insinuaciones. En un momento en el que Verónica se está bañando, José entra al baño y se queda detenido en el medio, escuchando el ruido del agua correr. Tiene el zapato lleno de lodo y para enjuagarlo, finalmente, mete su pie en la bañera, rozando la pierna desnuda de Verónica. El contacto que se produce es muy leve, pero el espectador siente la perversidad de dicho contacto.

Lo siniestro y lo perverso se sostienen en *La ciénaga* a partir de su dimensión táctil. Todos necesitan dormir en la misma cama, en el mismo cuarto. Verónica cambia de ropa a José cuando está borracho. El padre de Lucho, Rafael, se acuesta con el niño luego de que este ha tenido una pesadilla. Lo paradójico es que todas estas son escenas familiares, comunes, supuestamente inofensivas: todos se tocan, hay de hecho una cercanía impresionante, pero poca ternura. No hay abrazos, no hay expresiones afectuosas, sino una mudanza o alteración de la continuidad o uniformidad de la escena, pero que no se traduce en acontecimiento, o sea, en afección. El estar juntos, el estar tocándose, el estar acostados en la misma cama, no genera extrañeza en los personajes sino en el espectador, quien no consigue discernir el límite entre el espacio de los unos y el espacio de los otros. El tacto, el sentido que supuestamente establece una frontera, un límite entre piel y piel, entre cuerpo y cuerpo, aparece como un sentido diluido para el espectador, quien cuando ve todos los cuerpos apilados en la cama, no sabe dónde empieza uno y dónde acaba otro.

Esto último invita a que pensemos en una teoría de la materialidad del cuerpo y del sexo en Martel, ya que tocarse en las películas desestabiliza las

expectativas de género. Deborah Martin ha señalado una doble condición del cine de Martel como liberador y a la vez regulador del deseo.<sup>20</sup> Pero no creo que este cine libere ni regule el deseo, sino que sugiere la transgresión, pero sin que esta se produzca; hace que el espectador la intuya, pero el tacto no se completa. A pesar de que la cama se presente como el espacio en el cual parecen confundirse las fronteras entre los cuerpos, ninguno de los miembros de esta familia va a transgredir el límite que impone lo filial. En el tacto vuelve, aunque de modo intermitente, esa escena que divide el umbral entre la cultura y la barbarie. Por él accedemos a ese umbral donde se *localiza* lo que es rechazable o admirable, si volvemos a Kristeva.

*La niña santa* organiza su trama a partir de lo que sería el no completarse del tacto que, en este caso, remite a una dimensión perceptiva que deja que el espectador se acerque al delito de pedofilia. Este filme cuenta la historia de un tacto no producido, uno que se desea pero que no se completa: el roce del cuerpo del doctor Jano contra el de Amalia en la calle, la mano de ella que lo toca un segundo cuando ambos están en el elevador, y un beso furtivo que Amalia intenta darle en el cuarto del hotel y que él rechaza. Martel erige el tacto como umbral perceptivo que atraviesa los acontecimientos de sus tramas. La

distancia entre el doctor y Amalia a veces es más corta, como cuando ella está enferma postrada en la cama y él le hace un análisis médico, pero nunca alcanza a tocarla. Esta escena representa una de esas transgresiones que nunca llegan a término, pero que, a la vez, Martel no deja de aludir a ellas.

La imposibilidad de tocarse es codificada, también, a partir de una cierta posibilidad de hacerlo. La película nos llevará a otro espacio con su final: una piscina. Gerd Gemünden ha señalado la capacidad limítrofe y a la vez penetradora del agua en este cine.<sup>21</sup> Los dos filmes de Martel culminan en una piscina. Amalia y su mejor amiga Jose nadan juntas, pero no se tocan. El doctor Jano y Amalia nadan también en la misma piscina en otra escena, y sus cuerpos quedan sumergidos en la misma agua. La cineasta, en una de sus entrevistas, confiesa: «He tratado de negarlo, pero creo que estoy obsesionada con el agua. Lo que me parece fascinante es el hecho de que lo impregna todo. No es ni buena ni mala».<sup>22</sup> El carácter permeable del agua

20 Véase Deborah Martin: «Feminine Adolescence and Transgressive Materiality in the Films of Lucrecia Martel», en *International Cinema and the Girl: Local Issues, Transnational Contexts*, editado por Fiona Handyside y Kate Taylor-Jones, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 63-73; Ana Forcinito: «Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel», *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 35, núm. 2, 2006, pp. 109-130.

21 «In interviews Martel has commented that the swimming pool particularly suits her concern with depicting the life of the upper middle classes. Due to the scarcity of public swimming pools in Argentina, they function as markers of class... water connotes exuberance and sensuality, channeling multidirectional desires that break the limits imposed by patriarchy, Catholicism, or normative heterosexuality», en Gerd Gemünden: ob. cit., p. 4. Al respecto, ver también: Deborah Martin: «Liquid Worlds and Aquatic Life: the short films (2010-11)», en *The cinema of Lucrecia Martel*, Manchester University Press, 2016, pp. 106-121.

22 «I've always tried to deny it, but I think I am quite obsessed by water. What I find fascinating is the fact that it permeates everything. It's neither good nor bad», en Jeffrey Anderson: «Interview with Lucrecia Martel. The Nature of Water», *Combustible Celluloid*, núm. 22, 2005. (Trad. de I.B.R.)



va a estar asociado en *La niña santa* tanto a la imposibilidad como a la posibilidad de tocar. No se debe olvidar que los dos polos que en los filmes de Martel resultan indiscernibles, como en los casos que estudia Jano, son el síntoma y el signo revelador. Para poder tocar algo hay que ser capaces de sentirlo, de discernir su otredad, de incorporarlo a un horizonte en el cual este objeto mantenga una relación diferencial con uno mismo. Pero el agua en la piscina es invasora, penetra los cuerpos. No reconoce el carácter ajeno de las cosas, se cuela en los objetos por sus poros. Las películas de Martel nos obligan a experimentar a un nivel táctil, para que recordemos que no hay nada que tocar y que a la vez Jano toca el agua que ha tocado otro cuerpo, el de Amalia, y con esto infiere la mutua permeabilidad que existe entre la señal divina y la fantasía perversa.

## Conclusión

¿Qué se intenta revelar entonces? Las películas de Martel son historias de personajes que nunca expresan lo que piensan, cuya voz es solo exterior, un reflejo de lo que escuchan en otros, pero nunca de su propio mundo. Si los personajes de Martel se deshacen en múltiples voces, la representación que ella compone no es solamente sobre cada uno de ellos. En Martel se pierden dos de los anclajes más importantes para pensar la conciencia moderna: el control sobre el cuerpo y la voz propia. Por eso ella recompone la relación que existe entre lo legible y lo ilegible. Su cine es, en este sentido, posmoderno. Esto lo hace para indicar que hay que tratar de pensar, y de existir, en un universo que no está hecho a nuestra medida. Por tanto, más que denunciar el fracaso de los proyectos políticos latinoamerica-

nos, Martel apunta hacia otro futuro: un mundo atemporal, donde el humano no se reconoce ya en ese universo, no se siente reflejado en el mundo que su labor política y conocimiento han construido. Esta es una invitación para que se aprenda a habitar, o a estar, en un espacio donde el humanismo, que sostenía al mundo, comienza a desvanecerse. **C**





NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

# Contra la corriente: apuntes sobre la experiencia de artistas latinas en los años setenta y ochenta en los Estados Unidos\*

**A**l enfrentarme a varios de los textos y poemas incluidos en el volumen *This bridge called my back. Writings by radical women of color*<sup>1</sup> noté que fueron escritos en enero de 1980 o mayormente durante ese año, que es también el de mi nacimiento, y como suele uno amar las coincidencias, no pude más que sorprenderme de haberlo descubierto, solo muy recientemente, gracias a la edición en inglés de 2002. Es obvio que los libros llegan a uno a tiempo, ni antes ni después. De hecho, he venido investigando desde hace dos décadas la producción de artistas visuales de origen latino en los Estados Unidos como parte de una presencia y expresión cultural diversas, y en tanto discurso que posiciona debates certeros acerca del presente y

\* Versión de la ponencia homónima presentada en el panel «*This bridge called my back: la experiencia contrahegemónica de un feminismo otro*» dentro del XXX Coloquio del Programa de Estudios de la Mujer, Casa de las Américas, 22 de febrero de 2024.

1 Cherri L. Moraga y Gloria Alzaldúa (eds.): *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, Berkeley, Third Woman Press/University of California, 2002.

futuro de ese país, pero mi acercamiento se ha concentrado en los últimos años en la producción de artistas mujeres y su impronta dentro de las diferentes comunidades como gestoras, creadoras, *artistas*. De ahí que este volumen haya llegado a mí en el momento justo.

*This bridge...*, además de proponer una estructura horizontal para exponer el pensamiento y la creación de «otros» feminismos (no blancos, tercermundistas), posiciona igualmente las imágenes de artistas visuales que en cada una de las ediciones del libro sirvieron de contrapunto necesario y no como mera ilustración. De hecho, el uso en la portada de la edición de 2002 de la obra *Body tracks* (1974), de Ana Mendieta, es clave para entender, como indica la artista Celia Herrera Rodríguez al final del volumen, que: «las marcas sangrientas de las manos y brazos descendiendo al suelo, son un recordatorio de este camino peligroso en el que muchas ya han caído».<sup>2</sup>

En este sentido, a pocos días de fallecer Carl Andre, artista y esposo de Mendieta, quien fue investigado a raíz de la muerte de ella en circunstancias no del todo claras, se inauguró en el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de León, España) una muestra antológica de la artista cubano-americana, titulada *Ana Mendieta: en busca del origen*.<sup>3</sup> Este suceso, que pudiera haber reavivado en las redes sociales el debate acerca del aporte de su obra y las circunstancias de su trágica muerte, me llevó a repensar la manera en la que se han construido las narrativas sobre el arte de las mujeres de las décadas

críticas de 1970 y 1980 en los Estados Unidos, concretamente la producción de diversas artistas latinas, y su acompañamiento al movimiento feminista norteamericano.

No se habla lo suficiente sobre cómo el feminismo aportó al arte contemporáneo en ese país (y en otras latitudes) al generar un discurso antinstitucional definitorio para entender los cambios sociales necesarios que aún hoy siguen en disputa frente al pensamiento conservador, patriarcal y discriminatorio, entronizado en buena parte de los Estados Unidos y el mundo. Cuando, además, conocemos las distintas tensiones al interior del movimiento feminista, que incluye en el contexto norteamericano diversos puntos de tensión (racial, de clase, de orientación sexual), se impone entonces un cuestionamiento sobre la pretendida visión monolítica de ese movimiento.

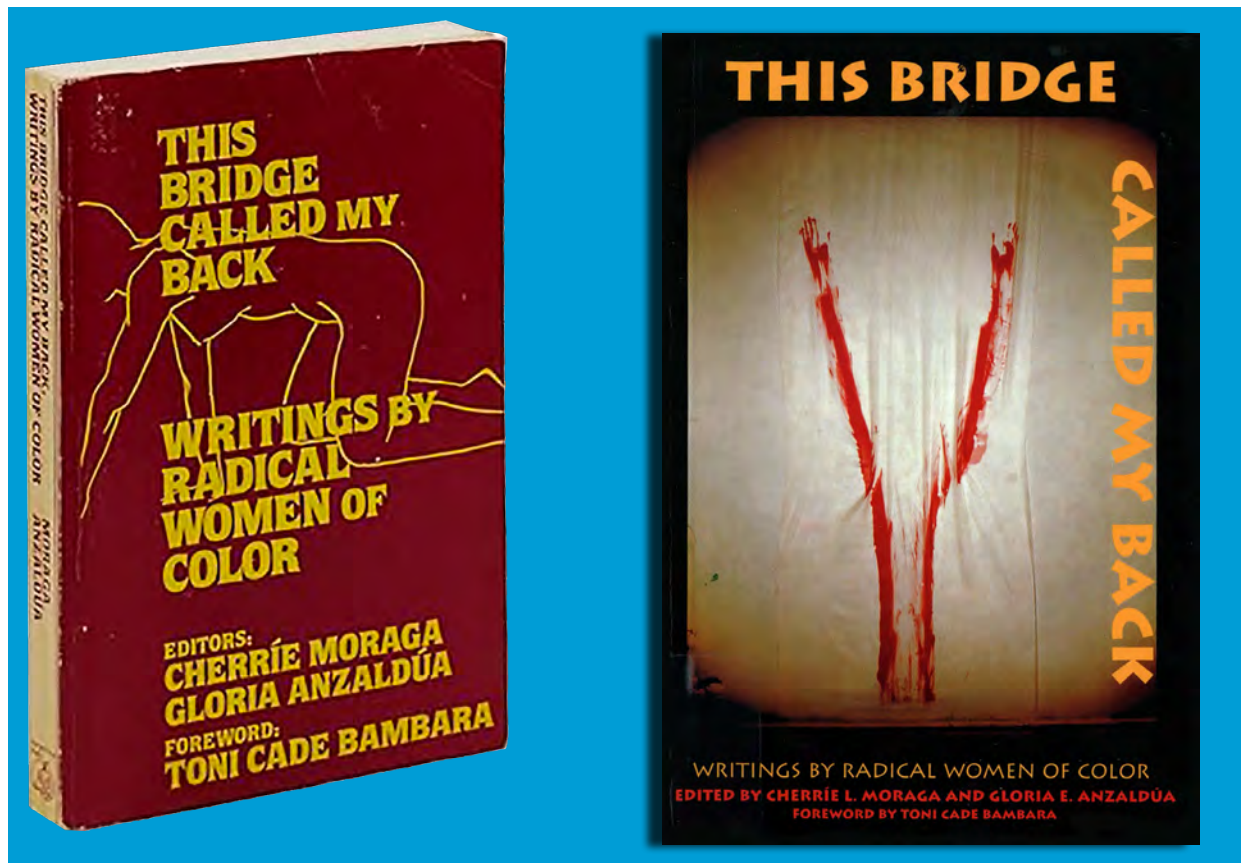
Así, tanto en la muestra a la que hacía referencia como en ciertos escritos acerca de la obra de Mendieta, uno percibe la intención de presentarla casi despojada de su «localismo cultural», es decir, del hecho de ser una artista latina, cubana emigrada como parte de la Operación Peter Pan,<sup>4</sup> con todos los traumas que conllevó el ser trasplantada y enfrentada al contexto blanco, conservador-religioso y patriarcal de Iowa. Se prefiere entenderla como resultado del contexto artístico norteamericano de la época (conceptualismo, el *body art*, el *land art*), cuando el peso de su historia personal es clave para aprehender las implicaciones tanto de las acciones artísticas documentadas fotográficamente o en video, como de

2 Celia Herrera Rodríguez: «A sacred thing that take us home. Curatorial statement», en Cherrie L. Moraga y Gloria Alzaldúa (eds.): Ob. cit., p. 281.

3 La muestra quedó inaugurada el 27 de enero y se mantuvo hasta el 19 de mayo de 2024.

4 La Operación Peter Pan, que llevó a más de catorce mil niños cubanos hacia los Estados Unidos entre 1960 y 1962, fue coordinada por el gobierno estadounidense, la Iglesia católica y cubanos contrarios al proceso revolucionario.





su deseo de reconectar con Cuba. La denuncia de diversas violencias de género, la alienación, el control sobre el cuerpo, convergen en su creación con temas como el apego a la tierra y por consiguiente el desarraigo, la memoria ancestral, la naturaleza, la supervivencia de la herencia cultural o el origen de la vida. Se habla de un desencanto de Ana respecto al movimiento feminista blanco de esos años, y se ha tratado de que su obra no sea leída como feminista, pero su serie *Face* (1972) y la performance *Rape scene* (1973), entre otras, no dejan margen para el error. Ana fue pionera, una *warrior of color* en este y otros temas. De hecho, la violencia de su muerte y la incompreensión que generó en la comunidad

artística queda claramente definida en palabras de otra artista latina, feminista y amiga suya, Nereida García-Ferraz, cuando apuntó en una entrevista que le realicé hace unos años:

[...] su final me pareció injusto. Me tocó ver las marcadas diferencias de opiniones cuando ella falleció. No quise de ninguna manera que su obra se perdiera o fuera mal interpretada, sentí que debía de preservar su visión.

En una visita [a Cuba] en el año 1986 quise ir a ver las esculturas que había realizado poco antes en las Escaleras de Jaruco. Le conté de esto a nuestra amiga en común,

Kate Hosfield, que trabajaba en el Video Data Bank del Instituto de Arte de Chicago, convenciéndola de producir un *videotape* que contaría la historia de Ana a través de entrevistas con artistas y familiares a ambos lados del eje Cuba-Estados Unidos, recoger mediante esos testimonios frescos aún, las impresiones sobre su persona, sus pasiones, los resortes que la movían a trabajar casi siempre sola con la tierra, con el fuego. [...] [E]se documental [...] [se estrenó] en el New Museum en Nueva York en la primera retrospectiva de la obra de Ana en 1988. *Ana Mendieta: fuego de tierra* se convirtió rápidamente en una pieza clave para conocerla.<sup>5</sup>

Y esa intención de reconstruir la narrativa a contracorriente, desde un colectivo de voces y/o perspectivas, es la que debemos asumir (autoras, críticas, curadoras) para visibilizar la obra de artistas, en este caso latinas, sus conflictos y fricciones con el *status quo*, la memoria bicultural, la discriminación racial y sexual, para dirimir su lugar en el contexto del arte en los Estados Unidos. Porque no son noticia las luchas por la representación e inclusión equitativa que infinidad de mujeres artistas han impulsado en los últimos cincuenta años en ese país, ya sea desde la política de adquisiciones de obras en diversos museos, el acceso a realizar muestras personales en galerías, o para lograr ser seleccionadas para apoyos (*scholarships*, *grants*). Estas son solo algunas denuncias que colectivos como las Guerrilla Girls han hecho reiteradamente desde

5 Entrevista publicada como parte del catálogo de la muestra personal *Marcando el tiempo* que Nereida García-Ferraz realizara en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, octubre-diciembre, 2017.

los años ochenta. Ese *artivismo* que confronta en el espacio público las inequidades, el sexismo y el racismo es antinstitucional sí, pero sobre todo es incómodo. Emplazar al sexismo usando tácticas de guerrilla (en este caso guerrilla de comunicación) con mensajes y datos poco promocionados busca movilizar, denunciar, desenmascarar la corrupción y los entresijos del contexto cultural norteamericano.

Ya desde 1969 la Art Workers Coalition había presentado públicamente una serie de demandas a favor de una mayor diversidad en la nómina de artistas en los museos, en el caso de la representatividad de las comunidades afroamericanas y puertorriqueñas o de cualquier otra minoría (Demanda No. 4), e igualmente se incitaba a los museos a reconocer la obra de artistas mujeres con el fin de restaurar los daños hechos a su imagen durante siglos, para establecer una igualdad en la presencia de ambos sexos en las exhibiciones, adquisiciones y en los comités de selección (Demanda No.5).<sup>6</sup> Sin embargo, ¿cuánto de esto pudo lograrse si aún casi veinte años más tarde las Guerrilla Girls seguían denunciando esta situación discriminatoria?

Lo cierto es que, a pesar de todo, las artistas de origen latino en ese país continuaron trabajando, activas dentro del entramado cultural, en zonas de fuerte presencia latina como Nueva York, Florida, San Diego, San Francisco, Los Ángeles, entre otras.

Es imposible desconocer El Movimiento Chicano, el cual se valió fundamentalmente del mural como inspiración y plataforma de lucha,

6 «Arts Workers' Coalition, Statement of Demands», en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.): *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*, London, The MIT Press Cambridge, 2011, p. 89.

a la vez que de búsqueda de una identidad cultural. Aunque heredero de la tradición muralista mexicana, este movimiento difiere en muchos aspectos del desarrollado en los años de la Revolución. Los murales chicanos fueron realizados no en los grandes edificios públicos, sino en los barrios donde radicaba esta población. Quizá su mayor significación fue la promoción de la cultura de barrio enfocada hacia una visión colectiva de las problemáticas de la comunidad. Los artistas implicaban a los residentes locales en el acto creativo, tanto en el contenido como en la estética formal de los murales. Diversas temáticas afines con la situación de los chicanos fueron reflejadas en ellos: la religiosidad popular con la Virgen de Guadalupe como centro, las cruces, altares, rosas, corazones sangrantes; el rescate de las raíces aztecas y mayas; el tema histórico (desde la Revolución Mexicana hasta la situación sociopolítica del momento); la violencia policial, el racismo, la emigración, las drogas, las prisiones, el asesinato de jóvenes chicanos. También los retratos de figuras de la política y la cultura fueron representados, entre ellos Emiliano Zapata, Pancho Villa, Frida Kahlo, Diego Rivera... Destacaron las ciudades de Los Ángeles, San Diego y El Paso como aquellas donde el muralismo chicano tuvo una fuerte acogida.

Fueron varias las mujeres chicanas muralistas, entre ellas Judy Baca, quien concibió junto a cientos de ayudantes el proyecto mural Gran Muralla de Los Ángeles (*The Great Wall of Los Angeles*, 1976-1984) que cuenta la historia de la ciudad desde sus orígenes hasta mediados del siglo xx. Asimismo, en 1987 comenzó un conjunto mural de nueve paneles, de los cuales cuatro fueron realizados por ella enteramente, titulado

*World Wall: A Vision of the Future Without Fear* y que contó en años sucesivos (1990-2014) con el aporte de colectivos de artistas y activistas de Finlandia, Rusia, Israel, Palestina, México y Canadá.

Sin embargo, la obra individual de otras dos artistas chicanas redirigió la mirada no solo al componente religioso-cultural en la figura de la Virgen de Guadalupe como había sido usada por décadas, si no que utilizó su imagen para proponer una virgen-mujer activa e independiente. Por ejemplo, Ester Hernández en su obra *La Virgen de Guadalupe defendiendo los derechos de los xicanos*, reimagina a la Virgen como una moderna mujer karateca que emerge de su nicho de rayos de luz. Este grabado se aleja de la usualmente reproducida imagen plácida de la Virgen y deviene más bien como una suerte de autorretrato. Es conocido que Hernández fue una de las primeras artistas chicanas que a mediados de la década de 1970 propuso obras que referían la marginalización de las mujeres en el movimiento chicano inicial, reclamando el lugar y aporte de ellas. Su pieza *Ofrenda II*, de 1990, presenta la imagen de una chicana con la virgen tatuada cuyo peinado remite a una mujer fuerte, independiente, pero cuyo cuerpo es la encarnación de la virgen, de lo sagrado. Ester llegaría años después, incluso, a conectar con la herencia afrolatina en su representación de esa otra diosa poderosa del panteón afro que es Yemayá (*Cuando baila Yemayá*, 2014).

Yolanda M. López también comparte con Ester este interés por el papel movilizador y cultural de la Virgen de Guadalupe, aunque con un matiz más autobiográfico. En 1978 realizó el tríptico o serie en el que la virgen es (su) madre, (su) abuela y ella misma, posicionando

una reflexión acerca de la presencia de varias generaciones de chicanas en ese país: la abuela como el digno puntal familiar, la cuidadora santificada; su madre, costurera que trabajaba en una fábrica, aquí es presentada cosiendo su propio manto de virgen, autosuficiente y sagrada; hasta llegar a Yolanda, representada como corredora. Rebelde ante las normas sociales y religiosas, la virgen-Yolanda corre y bajo sus pies vemos caído el ángel cuyas alas llevan los colores de la bandera norteamericana. La serie apunta a la desigualdad de género y el colonialismo, pero también a esa presencia y línea femenina raigal que es testimonio de una cultura en pugna, de la supervivencia.

Por otro lado, en la década de los ochenta se consolida la comunidad artística chicana con la fundación de centros como Self Help Graphics y Plaza de la Raza, en Los Ángeles; el Centro Cultural de la Raza, en San Diego; la Galería La Raza, en San Francisco; el Mexican Fine Arts Center, en Chicago, por solo citar algunos. Igualmente, en la Florida y Nueva York se crearían algunas colecciones y galerías centradas en la promoción y circulación del arte latino en los Estados Unidos, con el Museo del Barrio en Nueva York como uno de los ejemplos más establecidos de ese binomio arte-comunidad, necesarios para mantener un espacio para el reconocimiento de la producción latina en ese país.

No obstante, queda mucho por hacer en el marco del posicionamiento y la puesta en valor de las producciones feministas de artistas latinas y latinoamericanas en los Estados Unidos. Cuando en 2017, la exposición (y libro) *Radical Women*, curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta como parte de *Pacific Standard Time: LA/LA*, para el Hammer Museum, puso a dialo-

gar a artistas mujeres de la América Latina y de los Estados Unidos, es obvio que faltaron muchos nombres y figuras, pero es de reconocer la ingente tarea de incluir creadoras que «generaron una línea de investigación enfocada en la politización del cuerpo femenino y buscaron liberarse del ambiente de represión política y social que eclipsó a las mujeres en América Latina (y los Estados Unidos) entre 1960 y 1985».<sup>7</sup> La muestra incluyó ciento veinte artistas y quince países en una suerte de genealogía, cuyo peso fundamental recayó en la muestra latinoamericana, en diálogo con un conjunto menos nutrido de artistas latinas (once solamente) entre las que se encontraban Judy Baca, Barbara Carrasco, Josely Carvalho, Sophie Rivera, y otras que como Ana Mendieta fueron ubicadas en sus países originarios.

Esfuerzos como este y muchos otros centrados en regiones o filiaciones de origen proponen revisitaciones a la historia del arte en los Estados Unidos, desde los presupuestos de la transterritorialidad y la diversidad cultural. Sin embargo, no es suficiente, hay que revalorar, exhibir, escribir y publicar:


*A woman who writes has power. A woman  
/ with power is feared.  
In the eyes of the world this makes us  
/ dangerous beasts.*<sup>8</sup> **C**

7 «Hammer Museum Presenta Radical Women: Latin American Art, 1960-1985», *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 2016, consultado en: <https://artishockrevista.com/2016/09/29/hammer-museum-presenta-radical-women-latin-american-art-1960-1985/>.

8 Gloria Anzaldúa: «Speaking in tongues: The Third World Woman Writer», en Cherrie L. Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.): Ob. cit. El texto fue publicado originalmente en la revista *Conditions*, de Nueva York, en 1977.



DE MARZO 2006 A MARZO 2007



AÑO

LA OBRA DE MATTA  
EN LA CASA DE LAS  
AMÉRICAS

CARIDAD TAMAYO FERNÁNDEZ

## Todo Retamar: «necesidad del alma»\*

*Soy esa torpe intensidad que es un alma*

JORGE LUIS BORGES, otra vez

Llograr un libro «redondo» no es tarea fácil. Un libro que pueda interesar a cualquier lector (sea profesional de la literatura o no), un libro con un grado de excelencia tal, en contenido y forma, que se convierta en el anhelo de cualquier editor, requiere varios ingredientes. Ese es el caso de *Todo Retamar*, libro que da inicio

\* Roberto Fernández Retamar: *Todo Retamar*, tomo 1, compilación y edición de Yamil Díaz Gómez, prólogo de Jesús David Curbelo, La Habana, Ediciones Bachiller, Colección Perfil Definitivo, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, 2023. Anoto, dado su alusión en las próximas líneas, otros créditos relevantes: Pepe Menéndez (diseño de cubierta), Malcolm Baró Munder (ilustración de cubierta), Sigfredo Ariel Pérez y Eloy Enrique Rondón (ilustración de frontispicio) y Edelmis Anoceto (diseño interior y diagramación).



a la compilación de la obra literaria de uno de los más excepcionales escritores cubanos e hispanoamericanos del siglo XX y la primera mitad del XXI, aupada por la Biblioteca Nacional de Cuba, al tiempo que abre la Colección Perfil Definitivo de las Edicio-

nes Bachiller, con el primero de los siete tomos previstos para dejar organizada la (casi) totalidad de la creación de Roberto Fernández Retamar.

Este primer volumen no solo cuenta con una materia prima de indiscutible calidad, como lo es la obra poética retamariana (tanto la de su autoría como la que tradujo de otros notables escritores entre los que aparecen Shakespeare, Faulkner, Dickinson, Campbell o Carew, por solo mencionar algunos), sino que ha sido esmeradamente trabajado en su edición, diseño e impresión, y coronado con un magnífico prólogo del también escritor y académico cubano Jesús David Curbelo, quien ya había estudiado y escrito a profundidad sobre el devenir poético de Retamar.

Tras revelar la sorpresa que podría causar el hecho de que «salvo excepciones, no hay textos

que abarquen la totalidad –o buena parte– de la producción de este autor» (XIII), Curbelo resume los propósitos de su acercamiento, que no solo responderá a qué se ha debido esa carencia sino que también

pretende, ante todo, englobar la obra poética de Retamar, y vincularla, en lo posible, con las cimas de su reflexión estética, teórica y cívica, para intentar suplir la carencia antedicha y, a un tiempo, proponer un grupo de nuevas interrogantes acerca de un conjunto lírico que quizás permita lecturas sucesivas que amplíen la dimensión de su legado [XIII].

Preciso, claro y sin ampulósidades, el estudio logra exponer sus asentados criterios sobre la poética de Retamar –y «los variados modos que tuvo de pensar y hacer el poema» (LII)– desde el repaso temático y estilístico de sus inicios hasta su poesía de madurez, las ligaduras y las deudas con los contextos históricos del poeta, las influencias literarias más notables, evidentes en sus versos; el diálogo entre los cuadernos retamarianos, así como entre su creación poética, su propia reflexión teórica acerca de ella y su ensayística sociopolítica y literaria. A la par, el prologuista hace referencia a la acogida de la crítica en cada momento y delimita el peso específico de la obra de Retamar, a quien califica, de manera conclusiva, «como una de las grandes voces de la lírica hispanoamericana y uno de los ensayistas fundamentales en lo teórico, lo social y lo político, de la literatura en idioma español» (XIII). Curbelo logra con su prólogo no solo el «pequeño homenaje» que se propuso hacer, sino que también proporciona una lectura oportuna,

eficaz, y con seguridad indispensable en los estudios sobre el poeta.

*Todo Retamar* reúne –a contrapelo del título dado a la serie dedicada a su creación– solo aquellos textos que su autor decidió legar a la posteridad (según consta en un proyecto de obras completas que dejó manuscrito) en una compilación definitiva de su obra, como lo será esta, a la que le darán cuerpo otros tomos en proceso de preparación, dedicados a sus ensayos, su crítica y teoría literarias (con un tomo exclusivo dedicado a sus reflexiones sobre José Martí), así como a sus memorias sobre otras grandes personalidades, cartas y entrevistas. Acerca de todo lo anterior y de otros detalles importantes da cuenta el compilador-editor, Yamil Díaz Gómez, en la «Noticia sobre esta edición», colocada al inicio del volumen.

Según aclara el editor, en este primer tomo pueden leerse –con la incorporación de imprescindibles enmiendas y «abundantes correcciones de su mano» (VIII) encontradas en la biblioteca personal del poeta, pero con la voluntad de no incurrir en la más «mínima traición» a él–, los poemas recogidos en sus antologías *Poesía nuevamente reunida* (dentro de la cual se organizan, a su vez y de forma cronológica, la mayor parte de sus libros) y *Décimas por un tomeguín* (donde se pueden leer sus espinelas, incluso algunas de circunstancias que ponen en evidencia el ingenio y el humor retamariano). Se adicionan unos pocos escritos de diverso carácter (intercambios de mensajes o cartas en verso con/a otros poetas, notas aclaratorias incorporadas a sus libros en el momento de la publicación y palabras leídas en diferentes momentos sobre sus concepciones poéticas, así como la influencia de España en su vida y su obra) agrupados en una de las

secciones finales del libro, la cual se anuncia como permanente y está destinada a rescatar aquella escritura dispersa que complementa y enriquece la aparecida en el cuerpo central de cada tomo, bajo la seña de «Papelería».

Cierran el volumen la «Noticia bibliográfica» y las «Otras notas», dos apartados donde, filológicamente hablando, el editor hace aportes valiosos, útiles para cualquier estudio o sistematización de la obra poética de Fernández Retamar, a la par que muestra el resultado del enorme trabajo realizado, el cual respalda su profundo conocimiento de la totalidad de la creación intelectual del poeta y ensayista cubano. En la primera, se registran las ediciones príncipe de los poemarios que conforman la obra poética de Retamar, se detallan las fuentes de donde fueron tomadas las traducciones de otros poetas, así como la procedencia de los versos aparecidos en la sección «Papelería».

En «Otras notas» se hace evidente la espléndida inmersión del editor en la obra retamariana y su meticulosa revisión de todo tipo de fuentes en busca de una mayor claridad para la conformación final del volumen, al exponer los criterios seguidos en cada uno de los libros que integran las dos grandes antologías, ya mencionadas, que dan cuerpo al poemario. Sin embargo, el editor no se limita a informar sobre las fuentes o las enmiendas encontradas tras las múltiples revisiones a las que el poeta, inclemente consigo mismo, sometía sus versos, sino que además agrega datos contextuales acerca de los cuadernos, inserta citas de entrevistas o de otros textos del propio autor sobre sus libros, establece conexiones entre los poemarios y da valoraciones personales o de otros críticos acerca de ellos, vierte luz sobre determinados versos o dedicatorias hechas por

su autor en uno u otro poema, en resumen, hace de esta una singular edición crítica, lo cual extiende el horizonte de posibilidades del libro, a la vez que amplifica el alcance y la variedad de los lectores y complementa sustanciosamente la recopilación.

Como se ha apuntado desde el inicio, no se puede pasar por alto el esmerado trabajo editorial realizado en este libro y la descomunal investigación previa realizada por Yamil Díaz Gómez. Por algún incomprensible motivo –seguramente debido a su humildad–, su condición de compilador y editor no aparece reconocida en la portada del libro junto al crédito del prologuista. Así debería quedar asentado en los anales de la literatura y en los registros bibliográficos; Retamar lo hubiera reclamado con justeza.

Sucede con este poemario, como con otros similares de diversos escritores, que uno cree estar leyéndolos por primera vez. Tal es el efecto que causa un conjunto de poemas donde se mezclan los más y los menos leídos, los más y los menos influyentes, o los popularmente repetidos junto a otros desconocidos hasta el momento de la lectura, depositados en un recipiente que los dota de nueva vida.

En las palabras que Retamar leyó «Para acompañar una lectura de versos», dentro de un ciclo organizado por la Federación Estudiantil Universitaria de La Habana durante una semana de cultura en 1959, y que demuestran su cuidadosa atención hacia los jóvenes desde muy temprano, expresó:

[E]l poeta joven, es decir, el que empieza a escribir, hágalo a los quince o a los cien años, se enamora perdidamente de las palabras; y si bien ese amor es testimonio de vocación

poética, también es verdad que esta no se cumple sino cuando esas palabras satisfacen su misión de configurar una experiencia [619].

Este libro es la metaforización de las múltiples experiencias de vida de un hombre que convertía en poesía lo que tocaba. Aquí lo hallamos en su universalidad y en su efervescencia creativa, en la lucidez crítica con que se veía a sí mismo, a su contemporaneidad (desde todo punto de vista) y a su poesía, limando incansablemente sus imperfecciones, rehaciéndose hasta lograr, como él mismo lo definió, ese «poema auténtico» que no ilustra ideas o sentimientos, sino que los encarna. Este es el libro de un hombre todo palabras, «*un hombre todo sangre que llama, insiste y llama*». **C**

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA

## Para llegar a Marechal y a Lezama<sup>1</sup>

Doctor en Investigación en Humanidades, Artes y Educación por la Universidad Castilla-La Mancha, Diplomado en Estudios Amerindios por la Casa de América de Madrid y graduado en Letras por la Universidad de La Habana, Ernesto Sierra es docente e investigador de la Universidad de Castilla-La Mancha en la Universidad de Sevilla, autor de *La doble aventura de Adán Buenosayres* (1996), *Aprendiz de América* (2005) y *Avatares de una biblioteca* (2011). Ha editado en 2011, para el Fondo Editorial Casa de las Américas, *Leopoldo Marechal. Valoración múltiple*. En su nuevo ensayo, *Leopoldo Marechal y José Lezama Lima. Luces y sombras de la ciudad letrada* (2023), que cuenta con las palabras preliminares de Roberto Retamoso, Ernesto Sierra ofrece un estudio comparado de estos dos autores que han marcado significativamente la literatura hispanoamericana y, como señala Retamoso, «coincidieron en el sentido de una búsqueda expresiva a contramano de muchas de las ideas dominantes durante sus respectivos tiempos históricos» (9).

El libro, después de la presentación de Retamoso, que tiene como título «Una conjunción vindicatoria», se organiza en una «Introducción», dos

<sup>1</sup> Ernesto Sierra: *Leopoldo Marechal y José Lezama Lima. Luces y sombras de la ciudad letrada*, Madrid, Editorial Verbum, 2023.





capítulos —el primero, «¿Cómo llegar a Marechal y Lezama Lima?» y el segundo, «Súmula canónica nunca infusa o la elasticidad de los paradigmas. La crítica en acción», que se estructuran en siete y doce secciones, respectivamente—, las conclu-

siones, la bibliografía y un anexo con material fotográfico y documental.

El ensayo inicia en la «Introducción» con la reflexión sobre la categoría del boom en la narrativa latinoamericana, apoyándose en las atentas observaciones de Ángel Rama y Roberto Fernández Retamar, y señalando la arbitrariedad crítica y el reduccionismo no solo del mismo término sino también de los de preboom y posboom. Es interesante la serie de preguntas que Sierra plantea en relación con cuestiones que se proponen en esos ensayos de Rama y de Fernández Retamar y que abren a interrogantes que alcanzan la crítica literaria en general. Muy acertadamente observa que las propuestas de Rama y Fernández Retamar «eran testimonio de la febrilidad y la conciencia crítica con que urgía conceptualizar, deslindar, establecer ciertas cartografías que ayudaran a organizar la complejidad cultural y literaria de un continente que necesitaba, a su vez, ser resemantizado a la luz de las nuevas realidades, sociales, ideológicas, promocionales y crítico-metodológicas» (19).

En la introducción, después de la revisión de algunas figuras representativas del boom, Sierra se detiene en la recepción de *Adán Buenosayres* (1948) y *El banquete de Severo Arcángelo* (1965),

de Leopoldo Marechal, y de *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, para señalar coincidencias en los recorridos de ambos escritores, que van desde el escándalo que despertaron en ciertos sectores culturales de sus países, hasta la defensa de *Adán Buenosayres* y de *Paradiso* que desplegó Julio Cortázar en dos de sus ensayos. A su vez, Sierra recuerda que, en 1967, Leopoldo Marechal, José Lezama Lima, Julio Cortázar, Juan Marsé y Mario Monteforte Toledo participaron como jurados de novela de la Casa de las Américas y se pregunta, a propósito de Marechal y Lezama Lima «por qué dos escritores identificados con el paradigma del poeta y reconocidos, esencialmente, por su obra en verso, formaban parte de un jurado de novela» (18), especialmente considerando el momento histórico. A partir de esto, Sierra repasa algunas observaciones de Emir Rodríguez Monegal, Severo Sarduy, Graciela Maturo y Julio Ortega, quienes establecen diferentes contactos entre Marechal y Lezama Lima. Sobre estos escritores, Sierra puntualiza «su peculiar insilio literario, ostentando una extraña categoría de herméticos» (19). Es a partir de una serie de rasgos comunes, que son mucho más que «sutiles contactos» (20), que Ernesto Sierra se propone responder una serie de interrogantes, orientado por Ángel Rama. Este libro es, pues, el reconocimiento de «un vacío epistemológico y [...] posibles distorsiones del canon literario del xx latinoamericano» (21), a partir de los contactos entre estos escritores, y responde, en consecuencia, a la necesidad de profundizar en ellos para releer, a su vez, el canon literario latinoamericano. Para eso, como se enuncia en la «Introducción», la indagación, que consiste en un «recorrido propedéutico» (22), se apoya en documentación dispersa en

sus varias tipologías, es decir, «académica, crítica, editorial, prensa (en sus variantes), institucional, epistolar y otras» (21).

El primer capítulo, «¿Cómo llegar a Marechal y Lezama Lima?», inicia con el relato de las primeras lecturas de estos dos autores que realiza Sierra, que resulta en realidad, la historia del rastreo, inicialmente intuitivo y luego con mayores certezas, de la relación entre ambas escrituras. Los contactos resultan no solamente por influencias, sino por una serie de factores y elementos que enumera y comprenden la formación ideológica desde la tradición cristiano-católica, las referencias simbólicas y culturales, la incursión en los diferentes géneros literarios, el trabajo con el lenguaje, entre otros rasgos, además de «ciertos paralelismos extraliterarios en sus respectivas biografías» (25). En esta indagación de las relaciones más profundas o «arqueológicas» entre Marechal y Lezama Lima, Sierra apela a las lecturas atentas de Cortázar. La reseña de *Adán Buenosayres*, publicada en 1949 en la revista *Realidad* –encargada por su director, Francisco de Ayala, como lo relata en *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*– es una referencia importante en este libro para establecer contactos «ideo-estéticos» entre la novela de Marechal y *Paradiso*, y para este propósito repasa los puntos principales o «señalamientos estructurales» (39) de la lectura de Cortázar. Sucesivamente Sierra trata la lectura que este realiza en «Para llegar a Lezama Lima» (publicado primero en la revista cubana *Unión* en 1966 y un año más tarde en *La vuelta al día en ochenta mundos*), en el que defiende *Paradiso* y a su autor, insertándolos en el boom e impulsando su reconocimiento internacional. En este repaso por las reseñas de Cortázar, Sierra siempre está atento a las observaciones de Ángel

Rama, de tal forma que se podría sugerir que *Leopoldo Marechal y José Lezama Lima. Luces y sombras de la ciudad letrada* se puede abordar como una lectura polifónica en la que intervienen diferentes voces que permiten señalar la complejidad de las escrituras, de la realidad cultural y de la literatura latinoamericana. El análisis de las reseñas de Cortázar, por otra parte, permite comprender, como lo señala Sierra, «la evolución del canon literario latinoamericano del siglo xx y la inserción en él de los dos autores objeto de estudio, en la cual Cortázar tendrá un papel protagónico» (41).

En el apartado «La relación personal y los epistolarios», Sierra se concentra en la correspondencia entre Cortázar y Lezama Lima, comprobando que «aportan datos e ideas muy relevantes para la comprensión de la empatía triangular Marechal-Cortázar-Lezama» (60). Referente en este estudio es «Del tablón al puente. (Comentando algunas cartas inéditas de Cortázar a Lezama)», de Manuel Pereira, publicado en *Inti: Revista de Literatura Hispánica* en 1985, texto con el cual dialoga Sierra. La relación epistolar y personal entre Cortázar y Lezama, observa Sierra, se diferencia de la que estableció el primero con Marechal, aunque frente a sus obras, Cortázar reconoce «la asunción del magisterio y la identificación definitiva con las estéticas de ambos escritores» (65).

En «El efecto Cortázar sobre Marechal y Lezama. La restitución en el canon» Sierra se refiere a la «identificación, defensa, rescate e intentos de incorporación al canon literario del siglo xx latinoamericano de Marechal y Lezama, por parte de Cortázar» (67), marcando como hito la participación de ambos como jurados en el Premio Casa de las Américas en 1967. Respecto

a este punto, Sierra afirma que es el año en el que ambos escritores «abandonarían el ámbito de una metafísica literaria» (70), en beneficio de una «práctica concreta» (70). En el siguiente apartado, «De todo laberinto se sale por arriba. Marechal en Cuba y el reconocimiento continental», expone algunos de los resultados que dan cuenta de sus investigaciones documentales en diversos repositorios, es decir, los fondos de la Casa de las Américas, la Fundación Nicolás Guillén, Prensa Latina, en La Habana, y la Fundación Leopoldo Marechal, en Buenos Aires. Es abundante la información inédita que ofrece y que resulta también objeto de meditación con los aportes de Roberto Fernández Retamar, Renata Rocco-Cuzzi, César Fernández Moreno, Emir Rodríguez Monegal y Abelardo Castillo. En el último apartado de este primer capítulo, «Lezama, el oscuro objeto del deseo. El péndulo canónico del señor barroco de Trocadero 162», Sierra se concentra en hechos extraliterarios del campo intelectual, que muestran similitudes entre Marechal y Lezama Lima, esto es, «algunos desencuentros literarios con sus contemporáneos y [...] la compleja relación [...] con la realidad política» (80), que se tradujeron luego en sus posicionamientos en el canon literario. En este apartado, Sierra retoma observaciones de Virgilio Piñera, Jorge Luis Arcos, Cintio Vitier, Luis Rafael Hernández Quiñones, Enrique Berros, Matías Barchino Pérez, entre otros. Como conclusión de este apartado que, bien podría ser el del primer capítulo, Sierra afirma que «Marechal y Lezama liberan el canon, muestran que «otras literaturas» son posibles, pero, en sí mismos, intentan agotar los procedimientos» (94) y afirma la necesidad de «una mirada crítica sincrónica, complementada por otra, diacrónica,

en el acercamiento al conjunto de su creación literaria y de sus novelas cumbres» (94).

En el segundo capítulo, el primer apartado, «Cuadrando el círculo en torno al canon», Sierra realiza cronológicamente un recorrido crítico y parte de un postulado de Harold Bloom, presente en *El canon occidental*, para reflexionar sobre las relaciones de Marechal y Lezama Lima con los «cánones literarios nacionales y el continental de su época» (96). A lo largo del apartado, para aclarar algunos problemas que presenta la palabra canon y la inclusión de Marechal en él, se apoya en observaciones de Noé Jitrik, Roberto Retamoso, Claudia Hamerschmidt y Ana Davis González, y concluye que «muchas de las concomitancias entre el argentino y el cubano tienen carácter sistémico, se revelan como regularidades, y sorprende la validez de los diferentes enfoques críticos aplicados a uno y otro» (102). La indagación en el siguiente apartado se centra en las observaciones de Emir Rodríguez Monegal sobre las vinculaciones entre Marechal, Cortázar y Lezama Lima, atendiendo también cuestiones extraliterarias como viejas polémicas por diferencias políticas. Sierra precisa más estos aspectos en el siguiente apartado, «Rodríguez Monegal y Rama, dos críticos en contienda», partiendo de sus diferencias y contrastes estudiados por Pablo Rocca y Claudia Gilman. Por lo que se refiere a Rodríguez Monegal, la «manía» descalificatoria contra Marechal es explicada por Sierra «por dos circunstancias claves: 1) su enorme y más que confeso fervor por la obra de Borges 2) su amistad con Severo Sarduy» (111). La figura de Borges y su relación con Marechal es abordada en el cuarto apartado, «Borges-Marechal: una amistad que se desvanece», apoyándose en el



artículo «Borges y Marechal: dos senderos que se bifurcan frente a la encrucijada nacional» (2015), de Mariela Blanco, y en sendos artículos de Claudia Gilman y Diego Pascual. En el siguiente apartado, Sierra aborda el estudio de Norman Cheadle, «A la sombra del coloso del Norte: *Adán* en Estados Unidos» (2017), para recoger, por una parte, las indagaciones en la academia y en el mercado editorial en lengua inglesa y, por otra, las reflexiones que Cheadle propone sobre las causas de la tardía recepción y reconocimiento de *Adán Buenosayres*.

Nuevamente la huella de Rodríguez Monegal resulta decisiva en la descalificación de Marechal y en la deformación del canon al proponer, entre otros binomios antinómicos, el contraste entre Borges y Marechal y entre Lezama y Carpentier. El siguiente apartado, «Carpentier y Lezama, una confrontación construida», sirve para puntualizar sobre las razones extraliterarias que han sustentado las polémicas y que se acentuaron por motivos políticos durante la Guerra Fría, como estudió Luisa Campuzano. El ostracismo de Lezama Lima, su recepción desapareja, la hostilidad tras el «caso Padilla», los choques generacionales determinaron, como afirma Sierra, que Lezama se convirtiera «en el oscuro objeto del deseo de las tendencias en conflicto dentro del campo cultural latinoamericano y cubano de aquellos años» (130). En los siguientes apartados, «El “descubrimiento” de Lezama» y «*Paradiso*, ¿novela total o tratado homoerótico?», Sierra señala el reconocimiento de Lezama Lima por parte de Severo Sarduy y Rodríguez Monegal. En el apartado «El efecto bumerán» se exponen los efectos negativos del rescate realizado por Rodríguez Monegal en *Mundo Nuevo*, debido a que se apoyaba en

polémicas con Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa y en adhesiones de Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante, en medio de las tantas tensiones políticas y socioculturales, provocadas por «la intransigencia ideológica de ciertos sectores que administraban la política cultural de la Isla a fines de la década» (138).

En «Cortázar-Lezama-Marechal. Otra restitución esquiva», se revisa el mapa literario propuesto por Fernández Retamar y la visión trasatlántica del boom de Pablo Sánchez para «explicar mejor esas historias de inclusiones y exclusiones, de episodios polémicos, rayanos en lo escandaloso» (143). En el penúltimo apartado, «Marechal-Lezama: las visiones sosegadas» se repasan las lecturas críticas de Julio Ortega, Graciela Coulson, Graciela Maturro, Julio Cortázar, Javier de Navascués. Finalmente, en el último apartado, «El influjo de Joyce», retoma las observaciones de Fernández Retamar sobre la presencia de Joyce, Proust y Faulkner en la «nueva literatura» latinoamericana, y de César Augusto Salgado quien resalta «la influencia de *Ulises* de Joyce, en *Paradiso* y *Adán Buenosayres*, con un enfoque comparatístico» (151). Siguen referencias a los estudios de Manuel Pedro González, Norman Cheadle y César Augusto Salgado, Javier de Navascués, quienes desde el comparatismo evidencian la presencia de Joyce en la literatura hispanoamericana. Importante resulta el ensayo de Salgado, pues «aparece por primera vez la comparación explícita entre Marechal y Lezama en torno a la influencia de Joyce en ambos» (152). Otro texto de referencia es *Decolonizing Modernism: James Joyce and the development of contemporary Spanish American narrative* (2010), de José Luis Venegas.

En las «Conclusiones», Sierra sintetiza las problemáticas planteadas a lo largo del libro, es decir, la relación poética entre Marechal y Lezama Lima desde una perspectiva socioliteraria y en un nivel documental, las fracturas críticas y las «estrategias más relevantes que procuraron las instancias generadoras de jerarquías canónicas, nacionales y continentales» (162), contextualizadas políticamente y en los campos intelectuales. El ensayo queda abierto a futuras indagaciones, pues resulta una invitación al estudio comparado de las obras de Leopoldo Marechal y de José Lezama Lima «en busca del desarrollo de la novela, como género, en Latinoamérica y la revisión del canon literario continental del siglo xx» (165).

En la sección correspondiente a los anexos, se incluye valiosa documentación como las cartas de invitación de la Casa de las Américas a Leopoldo Marechal y a José Lezama Lima, en ocasión del Premio Literario de 1967, el acta del jurado de dicho concurso, una carta de Mario Benedetti a Leopoldo Marechal, una carta de Fernández Retamar a Marechal y la respuesta, cartas de Julio Cortázar a Lezama Lima, una de César Fernández Moreno a Lezama y doce fotografías, en las cuales aparecen, además de Marechal y Lezama Lima, Juan Rulfo, Nicolás Guillén, Rafael Alberti, María Teresa León, Alejo Carpentier, Mario Benedetti, Mario Monteforte Toledo, Camilo José Cela, Mario Vargas Llosa, Jaime Sabines, Enrique Lihn, entre otros.

El libro de Ernesto Sierra resulta por todo esto un estudio minucioso de la crítica literaria y de los factores extraliterarios, no siempre límpidos y justos, que determinaron la delimitación del canon literario hispanoamericano y la configuración del boom, con las consecuentes

recepciones, positivas y negativas, de las obras de Leopoldo Marechal y José Lezama Lima. En este recorrido, además de la revisión metacrítica e historiográfica, detallada y sustentada con abundante y extensa documentación, se delinea, en forma precisa y abierta a la vez, las relaciones, contactos, bifurcaciones y coincidencias entre Marechal y Lezama Lima. La apertura recae en la observación de la necesidad de estudiar el vacío de la crítica especializada para «generar aportes significativos al reordenamiento del canon literario latinoamericano» (164). No solamente. El discurrir de Ernesto Sierra a lo largo del libro resulta placentero pues une al rigor crítico y a la pasión por la investigación, la reflexión medida, la curiosidad, el dudar, el interrogarse, esto es, el pensar continuadamente hablando con el lector e incentivándolo a responder esas preguntas y a plantearse otras. La invitación a continuar este diálogo, en la última frase del libro, anuncia que el tema queda abierto. **C**

LILIANA BELLONE

## Acerca de *Isla Decepción* de Santiago Hernández Aparicio

*¡Personajes vivos! No hay que representar la vida como es ni como debería ser, sino como aparece en sueños.*

*La gaviota*, ANTÓN CHÉJOV

Escribí estas líneas sobre un archivo con poemas inéditos durante el invierno de 2020. Con cambios menores, la obra ganó el Concurso Municipal de Poesía Felipe Aldana de la ciudad de Rosario (Santa Fe, Argentina), cuyo jurado fue integrado por Daniel Samoilovich, Lucía Bianco y Santiago Venturini. La Editorial Municipal de Rosario lo publicó ese mismo año en un volumen en octavo mayor, marrón y magenta, que muestra en el colofón el trazo lunar de Decepción, isla antártica que da nombre al poemario.

Santiago Hernández Aparicio camina por los bordes del sueño y la vigilia o de la vigilia que en definitiva es un sueño.

*¿Serás acaso un sueño de la sangre de Abel  
derramada en la tierra nostálgica por siempre?  
Ay, ramas, hojas, frutos tendidos del misterio  
¿qué vigilia final vela por ti desde el sueño?*

Va en prosa y en verso, en áureos endecasílabos o alejandrinos y por momentos en oníricos versos libres, como en la ensoñación de Dante Alighieri en *La Vita Nuova*. Alterna, como



el poeta florentino en ese libro primigenio que promete lo que será su máxima obra, la prosa y el verso. Santiago acota, cita, explica, canta y sobre todo sueña, anota y narra:

*Viajo con mi madre  
hacia Oriente. Ahí  
escribo un poema /*

*ambiguo y a la vez diáfano, tanto que apenas empiezo a / componerlo como dictado por la Musa lo voy repitiendo / con una suerte de memoria del presente, pero doy un / traspíe y no puedo seguir.*

*Isla Decepción* en su verdadero significado es la isla de las apariencias, del desengaño. *Isla Decepción*, ¿hacia ese lugar te encaminas, joven y milenarista poeta, para descubrir las extrañas latitudes del mundo y de los seres?

Junto a Dante está la mansión alemana donde recalca el poeta en su largo viaje desde América a las orillas del Rin, está la casa de la familia y también está el dominio de los muertos en el cementerio de un pueblo cálido y verde que ha quedado en Sudamérica; están los fantasmas y los amores que permanecen inalterables y la voz de la madre, del hermano, de la tía, el recuerdo del padre, la prima, la madrina...

*A las tres, bajo el manto difuso de la siesta,  
la chicharra entona estridente melopea  
para abrir el diálogo con los habitantes  
del ahora liminal, cercanos y amigables,  
pero también da miedo erguida en el fondo*

*del parque la higuera, de ramaje copioso  
–lo que se junta ahí es mejor ni imaginarlo–,  
que destila su flor sólo una vez al año.*

Los dulces espectros retornan desde la pesadilla o el sueño para avisar que la vida es más que lo cotidiano y acostumbrado. Poesía fantasmática, va hacia la mansión del tiempo, la casa de Poe o de Cortázar, en esas ensoñaciones únicas para hospedarse y reposar del trajín. Poeta y soñador, el viaje a la cuna del padre donde siempre estuvo es un sueño definitivo que engarza otros sueños. El «monomito» (Joseph Campbell) de James Joyce capaz de engendrar toda la novelística y la novela de cada uno produce esta escritura poética; el corazón no de las tinieblas, pero sí de la existencia.

En *Isla Decepción* se plantea también aquello que Julia Kristeva advierte al observar que toda obra literaria es traducción de otra y, en definitiva, de toda la literatura. Precisamente, Santiago Hernández Aparicio, poeta, realiza sus traducciones de la poesía alemana, en especial de Hölderlin: «Tübingen se abre como un enigma mientras el Flixbus avanza entre sus velos de niebla», «la fábula de Dánae que cuenta los golpes de reloj para el Padre del Tiempo aburriéndose muchísimo mientras pasan un largo tiempo y ella sin querer».

«Isla», del latín *insula-ae*, espacio rodeado de agua de mares, ríos u océanos, connota aislamiento, soledad, alejamiento, separación. «Decepción», del latín *deceptio-onis*, o sea caída de velos, de engaños o fraudes, lugar de la poesía por antonomasia ya que la palabra deja de capturar un sentido para navegar por la verdad, sin ataduras y sin prisiones, sin jaulas, despojada y cierta. Instancia única de lo lírico, intransferible. Soledad del poeta que mira más allá de las apariencias.

*Isla Decepción*: certeza de lo real, acercamiento a la verdad, ontología del poema.

El poema compagina fantasías diurnas (o nocturnas), las anuda y va con ellas por una boca que no es del tiempo, sino otra mucho más misteriosa, que ni siquiera es de la materia, una boca que tampoco es el espacio, una boca que va hacia el inconmensurable mar del enigma del cual venimos.

*Mi poema de niño eran caminatas*

*/ interminables*

*que remontaran el tiempo hasta su guarida  
y una voz de geografía vasta, arduos senderos,  
a la vez el extranjero impertinente*

*/ y el extraño país.*

Delgado hilo por donde se desplaza el poeta, en el que va implícita y explícita la literatura, desde donde parte para andar su periplo, el camino del padre, como un Edipo que resuelve la clave mediante otras claves. Un trabajo de ensoñaciones y lecturas, una escritura que deviene de esa experiencia última o primera en la que se asientan nuestras nada, como dice Borges. Hacia su *Isla Decepción*, hacia un poemario de límites, nos guía la palabra que a la vez guía a Santiago Hernández Aparicio por su viaje poético:

*peregrinar a la Acrópolis*

*manto de estrellas será*

y

*prisión sonora para un corazón  
que se acomoda a lo extraño. ■*

## El devenir lemebeliano desde una nueva perspectiva<sup>1</sup>

El volumen *Pedro Lemebel, belleza indómita* se distingue por su mirada heterogénea a la vida y obra del escritor chileno, a través de la recopilación de varios textos que intentan trazar un mapa del devenir del autor. Como se sugiere en el volumen, para comprender y debatir en profundidad la producción artístico-literaria lemebeliana se necesita el complemento oportuno del contexto en el cual se gestó.

Así pues, no solo encontraremos referencias a la situación política y social chilena de la época, sino también a sucesos que tuvieron una marcada influencia a nivel global durante aquellos años, como la Revolución Cubana. La sección «Puntos biográficos. Cronología de la vida y obra de Pedro Lemebel» sirve precisamente como eje para guiar al lector que se introduce por primera vez en la obra del chileno, pero también constituye un apoyo para el investigador que espera hallar una datación lo más exacta posible de su producción y recorrido.

El ensayo introductorio nos presenta a Pedro Mardones, con su figura escuálida y sus manos arañadas por el trabajo en los talleres de carpintería o mecánica del liceo. También muestra

1 Luciano Martínez (ed.): *Pedro Lemebel, belleza indómita*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2022.



la marginación que sufrió en este sitio, el tránsito desde el abuso verbal hasta el acoso físico. Sin embargo, la indagación en la infancia y adolescencia *queer* no tiene como propósito repetir la narrativa que estigmatiza a los cuerpos disidentes, sino más bien exhorta a comprender cómo Lemebel resignifica esa mofa, logra «darle vuelta al insulto y convertirlo en bandera de lucha».<sup>2</sup>

En este nuevo acercamiento que realiza Luciano Martínez se descubre además un Lemebel íntimo mediante textos como «Te espero en el *Empire*, pero no puedo caminar, estoy inválida». En él, Carmen Berenguer no solo relata sus primeros encuentros con el escritor y sus impresiones iniciales, sino sobre todo su complicidad. Berenguer fue compañera de diversas acciones callejeras clandestinas del poeta, y además estuvo presente en varios de sus performances, pero más allá de ello, se trata de una amiga, de ahí que su visión sobre Lemebel posea tantos matices del ámbito personal. A través de su relato se descubren el gusto refinado del escritor y los trabajos manuales que confeccionaba para luego vender en la calle, además de su espiritualidad.

Pedro Lemebel [...] hizo esos viajes clandestinos, en esas rutas insondables, hacia sanaciones del alma, y todo lo quería compartir conmigo [...]. Los lunes se juntaban con otro

2 *Ibid.*, p. 16.

grupo de sanación del alma, y rezaban horas. Son mantras. Yo indagaba en el Tao y le leía el Tai Chi. Fue una época de sondear muchos caminos del espíritu y mantras necesarios en esas durezas del tiempo.<sup>3</sup>

Probablemente uno de los fragmentos en los que se apela a la emoción del lector son los correos electrónicos cruzados entre Lemebel y Carmen Berenguer, reunidos al final del texto. Aquí se presencia el lenguaje casual, entre amigos, y el acompañamiento mutuo que siempre se otorgaron durante las etapas más delicadas de sus respectivas enfermedades. Berenguer narra incluso algunos de los últimos momentos de su compatriota, en donde estuvo, como casi siempre, a su lado.

Dentro de esta selección se recogen también las perspectivas del propio Lemebel sobre su obra, referentes y conexiones, en la entrevista que le realizara Héctor Domínguez-Ruvalcaba. En este contexto, Lemebel no deja de destacar la relación de su primer libro con la literatura producida por mujeres como Diamela Eltit o la propia Berenguer, mientras otras producciones, como *La esquina es mi corazón*, dialogarían más con el tipo de escritura de Perlongher. Al mencionar la recepción crítica de su trabajo, el escritor no deja de aludir a las intelectuales que han abordado su producción con más profundidad y seriedad.

Más que decir «¡oh! qué buen libro...y qué aporta el Lemebel tanto en crónica como género, no sé cuánto, y en la homosexualidad

como género no sé qué». Más que eso hay mujeres como Raquel Olea que han escrito, o Soledad Bianchi, son mujeres a quienes yo respeto mucho.<sup>4</sup>

En *Pedro Lemebel, belleza indómita*, esa mirada femenina está presente, no solo a partir del texto antes mencionado de Berenguer, sino en el ensayo «Amor y política: el resplandor de la lengua en *Tengo miedo torero*», de Olea, entre otros escritos reunidos en el libro. Además, Luciano Martínez señala que mantuvo intercambio con Bianchi durante este proyecto, para incorporar, de esta forma, sus lecturas sobre la figura lemebeliana.

Otra destacada faceta del chileno, esta vez desarrollada en los medios de comunicación masiva, como la radio, se aborda en «Pedro Lemebel y su *Cancionero*: programa radial para un público femenino popular». Este programa, dirigido por el escritor en Radio Tierra, se describe como proyecto alternativo que brindaba un espacio, principalmente, a las minorías. Sus invitados eran relevantes personalidades de la contracultura y la política, quienes debatían sobre temas como el activismo, la literatura y la situación social de aquella etapa. En este ensayo descubrimos a un Lemebel cuyo trabajo se enfoca en amplificar las voces de esos sujetos marginalizados. De igual forma, la plataforma radial permitió que consiguiera insertarse en ámbitos donde la literatura no conseguía penetrar del todo. Su público, según el mismo escritor, eran las amas de casa, los taxistas, obreros, entre otros. El uso de la oralidad le permitió habitar estos espacios.

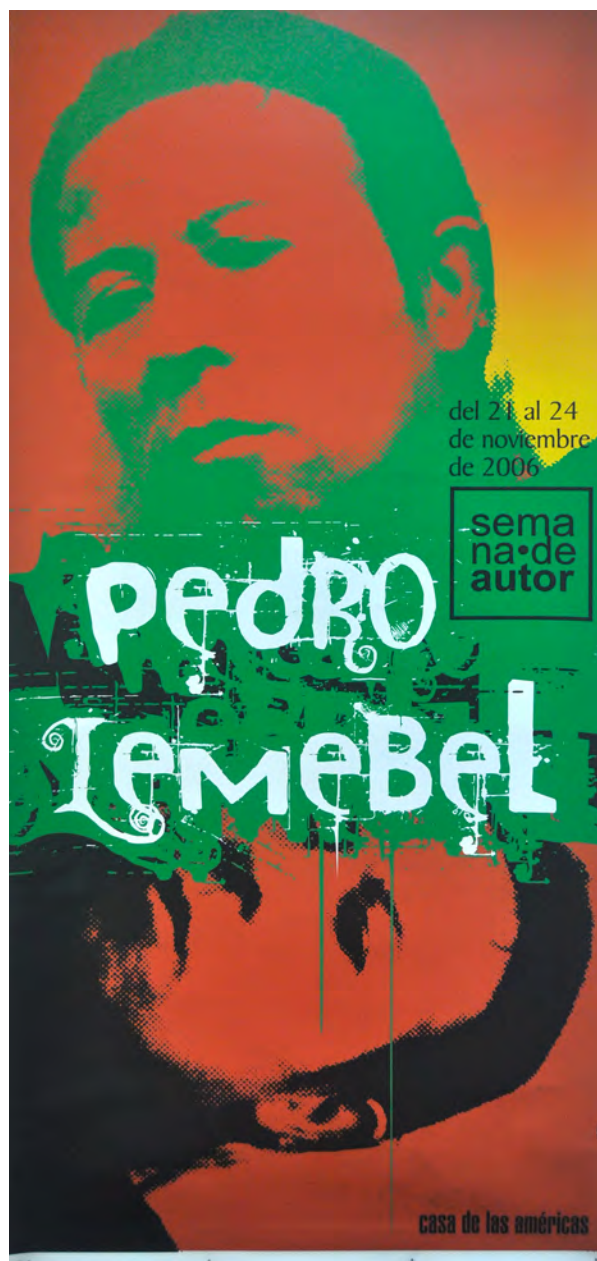
3 Carmen Berenguer: «Te espero en el *Empire*, pero no puedo caminar, estoy inválida», en Luciano Martínez: Ob. cit., p. 57.

4 Luciano Martínez: Ob. cit., p. 44.



Tras la lectura de los escritos que conforman este libro, se podrá confirmar la diversidad de medios y plataformas utilizadas por Lemebel en su afán de crear, en su constante afán por desbordar los métodos convencionales dentro de la esfera artística. Desde el performance hasta el ámbito oral, pasando por la escritura, el chileno

se muestra como una figura compleja de aprehender en su totalidad. Este volumen, sin embargo, realiza un excelente trabajo en el esfuerzo por brindar un panorama exhaustivo sobre Lemebel y su producción creativa, desde abordajes tan diversos como agudos, que nos lo devuelven en su más auténtica dimensión. **C**







## En los cien años de Sebastián Salazar Bondy

*Se cumplieron el pasado 4 de febrero cien años del nacimiento del poeta, dramaturgo, crítico y periodista peruano Sebastián Salazar Bondy. Vinculado a Cuba y a la Casa de las Américas desde temprano, integró el jurado de nuestro Premio Literario en 1962. A raíz de ese viaje escribió Cuba, nuestra revolución, publicado como folleto ese mismo año por Ediciones de la Patria Libre, que dirigía Manuel Scorza. Fue, asimismo, miembro del Comité de Colaboración (que antes fuera Consejo de Redacción) de esta revista, y en 1967 la Casa publicaría entre los primeros libros de la naciente colección La Honda, el más conocido de los títulos del peruano: Lima la horrible. Al morir, en julio de 1965, Casa de las Américas le dedicó en su número 31 de julio-agosto –el primero dirigido propiamente por su fraterno Roberto Fernández Retamar– este conciso y sentido homenaje que conserva total vigencia:*

**E**sta revista era su revista. La muerte de Sebastián Salazar Bondy, por tanto, es para nosotros razón verda-

dera de luto. Por una de esas ironías de los hechos, el mismo día en que los periódicos publicaban la noticia de su desaparición, nos llegaban cartas suyas, fechadas en Lima el 2 de junio, y acompañadas de textos y sugerencias, pues era uno de nuestros más activos y generosos colaboradores. Decía allí: «Un recuerdo total de Cuba, de su pueblo y su profética aventura, de los amigos que lo son para siempre cuando los une, como a nosotros, la confianza en que el hombre se hará, al fin, humano». Y luego, la frase que iba a volverse particularmente dolorosa: «Pienso volver en seis meses o un año». // En Génova, hace unos meses, lo vimos por última vez. Fue allí una de las figuras más destacadas de un encuentro de escritores latinoamericanos en que sobresalió por su agilidad, su información, su agudeza; y, quizás sobre todo, por su cordialidad. Obligados a ceñirnos a un adjetivo para calificarlo en aquel encuentro, optamos por riente. Nos parecía ver en él una encarnación de ese «hombre cordial» que Alfonso Reyes proponía como el tipo humano característico de nuestras tierras. // La sostenida calidad de su trabajo literario (la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo, la crítica) lo hizo uno de los

hombres más importantes no ya del nuevo Perú, sino de la nueva América. Su lucidez y su manera violenta de expresarle el amor al país, en *Lima la horrible*, sin duda una de las primeras visiones americanas de estos años; esa ironía algo seca de su teatro, de que da testimonio la obra que nos enviara para este mismo número, y que él no llegaría a ver publicada, o el tono conversacional de su poesía, habrán de quedar como momentos imprescindibles de nuestras letras. Pero Sebastián, situado también en esto en la mejor tradición del Continente, no fue un hombre de letras: si difundió la poesía y las artes de su país, si enriqueció su literatura, si auspició revistas y encuentros, lo hizo todo como parte de una vasta tarea humana, de una pasión por el mejoramiento del Perú y de América, que no lo dejó reposar hasta el último momento de su vida, terminada en plena juventud creadora. // Esta muerte nos arranca a un amigo fraternal, a un maestro, a un compañero de las mejores batallas. Trabajó al máximo, se dio sin restricciones y nos dejó una labor duradera. Por eso nos sigue acompañando.



## Entre Monroe y Ayacucho

*El 11 de junio, ante el alarmante ascenso de la extrema derecha y del fascismo, y frente a la descalificación que se cierne sobre el proceso electoral en Venezuela, la Casa de las Américas dio a conocer la siguiente declaración.*

Un nuevo fantasma recorre el mundo: el del auge de la extrema derecha y el ascenso de un fascismo que creíamos desterrado a los libros de historia. Avalados en las urnas, como hace casi un siglo, no se ocultan para mostrar su costado más impúdico. El más abiertamente criminal lo dejan para Gaza, donde el mundo vuelve a ser testigo de un genocidio que cuenta, ahora mismo, con la complicidad o la cobardía de buena parte de Occidente. // La pesadilla se extiende por Europa, se cierne sobre los Estados Unidos y alcanza a una América Latina que, después de sufrir la obscena presencia de Bolsonaro, padece ahora la de Milei, personaje no por esperpéntico menos peligroso. // Sería irresponsable no tener en cuenta que la ultraderecha ha pasado de balbucear lugares comunes a tomar la iniciativa en temas capitales para la ciudadanía. Abanderado de una «guerra cultural» entendida como el combate contra cualquier reivindicación de derechos económicos, políticos, sociales o culturales, por básicos que puedan parecer, este nuevo fascismo vive un momento de expansión que lo hace sentir envaletonado y eufórico. // En medio de un panorama tan inquietante, resulta alentador el contundente triunfo de Claudia Sheinbaum en las elecciones en México, un reconocimiento a la labor de su predecesor y un apoyo a la voca-

ción latinoamericanista y a la apuesta por los pobres que la presidenta electa continuará llevando adelante. // El próximo 28 de julio, Hugo Chávez, el líder que encabezó la Revolución Bolivariana y reivindicó un socialismo para el siglo XXI, cumpliría setenta años. Justamente ese día se desarrollarán en Venezuela las elecciones generales en que se enfrentan no una decena de candidatos sino, en esencia, dos proyectos de sociedad. Los más poderosos medios de comunicación del mundo ya han elegido el suyo. Obviamente, el de la contrarrevolución. El candidato mimado de la oposición, y sobre todo su mentora (la carta predilecta del Imperio), comienzan a copar espacios lo mismo en sedes legislativas extranjeras que en la prensa y en las plataformas digitales. Fracasados los intentos de magnicidio e invasión, los disturbios violentos y el terror, las sanciones y el robo de los recursos del país, y hasta la farsa de un presidente espurio y sin pueblo, se intensifica la arremetida mediática. // Ya echó a andar la maquinaria de la descalificación. Un influyente periódico español, por ejemplo, se apresura a deslizar una sospecha envenenada: «la ausencia de observadores de la Unión Europea deja las elecciones sin una fiscalización robusta». Otros medios ya circulan presuntas encuestas que dan la victoria a la llamada Plataforma Unitaria Democrática, como argumento para desconocer cualquier resultado adverso y como contribución al clima de desconfianza que se pretende generar. No extrañará a nadie que en las próximas semanas la campaña continúe subiendo el tono. Más que preparándose para ganar, la derecha venezolana parece lista para lanzar la acusación de fraude, que sin

dudas contará con el apoyo inmediato y entusiasta de no pocos gobiernos y medios. Es una puesta en escena que conocemos bien. // La historia de la América Latina y el Caribe ha oscilado entre el atropello del que por siglos han sido víctimas sus pueblos y las luchas que han librado a sangre y fuego por su libertad. Si el pasado año se cumplió el bicentenario de la Doctrina Monroe, que vendría a representar la opción imperial, este año se cumple el de la batalla de Ayacucho, que selló la independencia de Sudamérica. No se trata solo de una disputa entre el candidato de la Revolución Bolivariana y alguno de sus contrincantes. La embestida de los medios hegemónicos no nos permite olvidar que lo que se juega hoy en Venezuela es, precisamente, una de aquellas dos alternativas: o Monroe o Ayacucho. // La Casa de las Américas, fiel desde hace 65 años al proyecto de emancipación cultural de nuestra América, hace un llamado a los intelectuales del mundo, y particularmente de la región, a seguir muy de cerca los acontecimientos en el hermano país, las maniobras de la derecha local y global, y a estar alertas ante cualquier intento de usurpar la decisión soberana del pueblo venezolano.



## Adioses

El 2 de abril murió Maryse Condé, esa «gigante de las letras caribeñas» —como la llamó la Casa de las Américas en redes sociales al referirse al luctuoso acontecimiento. Nacida en 1934 en la isla de Guadalupe, Condé protagonizó la Semana de Autor que la Casa le dedicara en noviembre de 2010, cuando, por cierto, se presentó nuestra edición de su novela *Yo, Tituba, la bruja*

*negra de Salem*. En esa ocasión, la escritora Nancy Morejón pronunció las Palabras de bienvenida, recogidas (como otras intervenciones de tal Semana) en nuestro número 262, de enero-marzo de 2011. En ellas, expresaba Nancy: «Desde hace décadas, el nombre de Maryse Condé circula, como emblema sagrado, en los más exigentes círculos literarios del Caribe, la América Latina, Europa, los Estados Unidos, África y Asia. A la presencia indiscutible de su escritura —marcada por tres signos como lo son el de los orígenes, el de la diáspora africana en todo el continente americano y la “dislocación brutal” que, por eso mismo, han impuesto la trata y la esclavitud a través de incesantes y violentas migraciones—debemos agradecer esas esencias que la recorren para colocarla en el sitio de gran prestigio y amplia difusión alcanzado en nuestro tiempo por esta escritora [...]. La satisfacción y la alegría se dan la mano en este excepcional encuentro de Maryse Condé con sus traductores, sus estudiosos, sus admiradores de toda la vida, leales seguidores de una trayectoria literaria mediante la cual Maryse Condé expresa su propia condición humana valiéndose a su vez de dos condiciones —las de raza y género— que se dan la mano ante una historia colonial básicamente sujeta entre la trata y la esclavitud, la dependencia económica y ese destino fatídico de los movimientos migratorios que todavía hoy, en plena globalización, se suceden de isla en isla, de tierra firme en tierra firme, de ciudad en ciudad, en cualquier latitud de nuestra época. Lo que fue emblema del Caribe se traslada como una serpiente sin cabeza a otros muchos sitios pobres del planeta. // Me importa decir

que Maryse Condé, hija legítima de esa tradición oral que nos caracteriza, más allá de su vocación por fijar la esencia histórica de nuestras diversas culturas regionales, de su talento como comunicadora, de la versatilidad de su pluma manifiesta en casi todos los géneros literarios como el teatro, la novela, el cuento, el ensayo y la literatura para niños, siempre abrigó el sueño —hoy convertido en realidad— de visitar la isla de Cuba para comprobar con sus propios ojos lo que había adivinado en las páginas, no siempre fieles, de los cronistas medievales, así como del esplendor cotidiano de nuestra vida social en Revolución. Desde el primer momento en que nos conocimos me lo hizo saber y yo lo supe. // Porque Maryse ha optado, en su vida y su obra, por ese fragor de las causas nobles, consagrado a la fragua de las ideas de libertad y progreso, tan relacionadas con la reivindicación y el reconocimiento de las culturas africanas que poblaron y marcaron con su aliento estas tierras americanas, insulares o no. Su isla natal, la Guadalupe, retratada por Nicolás Guillén de forma magistral en un poema memorable, también inspiró *El siglo de las luces*, una de las novelas más ricas de la literatura cubana por su inherente proyección antillana y por su colocación de la historia como eje central de su argumento, sus personajes y acciones. [...] Periodista, profesora, traductora, bibliófila e investigadora insaciable, Maryse Condé ha podido trazar un hermoso arcoíris del Caribe a través de sus libros».

Nacida en La Habana en 1943, y fallecida en esta misma ciudad el pasado 26 de abril, Julia Calzadilla fue una de las más notables escritoras para

niños del país y excelente traductora de textos literarios. En dos ocasiones obtuvo el Premio Literario Casa de las Américas en la categoría de Literatura para niños y jóvenes: en 1976 con el poemario *Cantares de América Latina y del Caribe*, y en 1984 con el libro de cuentos *Los chichiricú del charco de la Jícara*. Es autora, además, de títulos como *Los poemas cantarines* (1975), *Los pequeños poemas de abuelo cantarín* (1989) y *Las increíbles andanzas de Chirri* (1989), entre otros. Fue traductora e intérprete de inglés, francés, italiano y portugués. De esta última lengua tradujo para la Casa de las Américas una decena de libros de autores como Chico Buarque, Rubem Fonseca y Moacyr Scliar. En 2014 recibió el Premio «Astrid Lindgren» en la rama de literatura infantil y juvenil, otorgado por la Federación Internacional de Traductores. En una ocasión expresó: «Tanto escribir como traducir tienen una base común: la comunicación con el prójimo. Siempre quise escribir. Yo leía los libros e inmediatamente quería escribir el libro que había acabado de leer. Todavía me pasa. Y opté por escribir para los muchachos porque merecen tanto respeto como cualquiera de nosotros». Calzadilla fue, asimismo, miembro de la International Association of Egyptologists, del Reino Unido.

---

## La inteligencia artificial se vuelve indetectable

*En su blog Acoso textual, en el que publica «artículos escritos con inteligencia natural», el narrador y poeta ecuatoriano Raúl Vallejo publicó, el 6 de mayo, esta inquietante reflexión.*

«Acabo de encontrar una inteligencia artificial que es indetectable y lo mejor de todo es que te puede hacer un ensayo completo de lo que tú quieras», anuncia un *tiktokero* con su mejor sonrisa y el tono más convincente. «La página se llama Aithor.com» y bastó que yo la consultara para que en mi Instagram apareciera, a cada momento, publicidad sobre esta y otras páginas similares. Parecería que al ChatGPT le salió una competencia que tomó la delantera. ¿Para qué pensar alrededor de un tema, si Aithor puede pensar por ti? ¿Para qué investigar un asunto, organizar las lecturas, los datos y demás, y construir el esquema de un texto, si Aithor puede hacer todo esto por ti? ¿Para qué escribir un ensayo, una ponencia, un artículo para una revista indexada, si Aithor puede escribirlos por ti? Si le pregunto al ChatGPT acerca de los aportes de la inteligencia artificial para la educación, me ofrece: la personalización del aprendizaje, la automatización de las tareas administrativas (entre las que incluye la evaluación de exámenes) y la mejora de la retroalimentación. Como buena marquetiera de sí misma, también habla de los desafíos, es decir, de los problemas, y menciona la ampliación de la brecha tecnológica y el impacto en el empleo docente, es decir, el crecimiento de la inequidad y la pérdida de puestos de trabajo. Yo no soy optimista sobre los efectos positivos de las aplicaciones de inteligencia artificial en ciertos procesos educativos; por el contrario, si la escuela y la universidad no toman medidas urgentes, partes fundamentales del aprendizaje como son la investigación, la escritura y, en general, el pensamiento crítico, se convertirán en un fraude de principio a

fin. Aithor, por ejemplo, tiene un amplio menú en el que puedes seleccionar el número de páginas, el estilo de citación —oferta que incluye APA, MLA, Chicago, Harvard, Vancouver— o elegir el tono de la escritura: formal, objetivo, informativo, analítico, persuasivo, narrativo, descriptivo, casual. Por supuesto, nos ofrece un índice de los temas, de tal forma que el usuario pueda modificarlo según su necesidad, añadiendo o suprimiendo ítems. ¿En qué se diferencia este fraude en el que la IA escribe en lugar del estudiante con la antigua copia del trabajo del compañero de aula o el pedido directo a una persona amiga para que escriba la tarea del ensayo en vez de nosotros? Las aplicaciones de inteligencia artificial como ChatGPT o Aithor, en la práctica, se están convirtiendo en el reemplazo de aquellos licenciados de antaño que «asesoraban» la elaboración de monografías escolares o el tristemente célebre sitio web *El rincón del vago*. Solo que más rápido, más barato y con la promesa de que el fraude será indetectable. «En pocos segundos tendremos un ensayo completo». Otras preguntas rondan en mí: ¿para qué más investigadores en las universidades?, ¿para qué más revistas indexadas?, ¿para qué la construcción del saber, entendida como un ejercicio comunitario del ser humano? Parecería que las revistas indexadas en línea seguirán existiendo, únicamente, para alimentar la información que acumula y almacena la inteligencia artificial; aquella información que le sirve para convertir al saber en un insumo para plagiar el conocimiento del ser humano y ofrecerlo como propio a la misma humanidad. Debo aclarar, antes de concluir esta reflexión, que no estoy en contra del

desarrollo de la inteligencia artificial como una herramienta del progreso de la humanidad, sino contra la proliferación, sin control, de las aplicaciones que sustituyen el ejercicio del lenguaje del ser humano y la promoción celebratoria de su uso para el fraude académico. Aithor, *author*, autor, al finalizar el ensayo que ha escrito en lugar nuestro evalúa el nivel de enmascaramiento: «Su contenido parece escrito por humanos. No se requieren cambios». Y, sin embargo, se requieren muchos cambios a nivel educativo, ético y legal para enfrentar esta carrera por el dominio del mercado en la que los fabricantes de las aplicaciones de IA han encarrilado a la humanidad.



## Nunca callarán la verdad

*El Capítulo Argentina de la Red en Defensa de la Humanidad (REDH) condenó el pasado 7 de mayo la censura impuesta por el gobierno ultraderechista de ese país contra el canal multinacional teleSur:*

El gobierno de Javier Milei continúa en su permanente embestida contra todo lo que signifique libertad de expresión y opinión, y sobre todo se caracteriza por cercenar a la población la posibilidad de informarse sin censuras de ningún tipo. De allí, que dentro de esta campaña inquisitorial, hoy le toque el turno de recibir una cuota del odio oficialista a teleSur, eliminando su señal para Argentina. // Como solemos repetir desde el 10 de diciembre en que asumiera este gobierno de ultraderecha, negacionista y descaradamente pro imperialista: «no en nuestro

nombre», señor Milei. // Importantes sectores del pueblo argentino del que formamos parte, estamos dispuestos a defender a teleSur frente a esta decisión arbitraria e inconsulta. Sabemos que para conocer realmente lo que ocurre en Latinoamérica y el mundo, recurriamos a teleSur, tanto en la Televisión Digital Abierta o en distintos cables a lo largo y ancho del país. Así es que pudimos conocer de primera mano todo tipo de sucesos que en general los medios hegemónicos ocultan o tergiversan. // Sabemos que Milei no quiere tener testigos incómodos del accionar de su desgobierno, de allí que impide la entrada al trabajo a quienes hacían posible las tareas de la Agencia Telam, y cierra todas sus corresponsalías. También vació de contenidos la Televisión Pública y el Canal Encuentro, y arremete contra toda opinión crítica, demonizándola a través de su vocero o de las redes que tanto lo entretienen al mandatario y su séquito. // Desde la REDH reiteramos el repudio a la censura total a teleSur y nos comprometemos a seguir difundiendo su mensaje por todos los medios posibles. Se trata de un acto indispensable de autodefensa cultural.



## Chomsky vive

*La penosa noticia, rápida y felizmente desmentida, del deceso del lingüista estadounidense Noam Chomsky –una de las más brillantes figuras del pensamiento de izquierda en las últimas décadas– nos invita a rescatar estas «Diez estrategias de manipulación mediática» que muestran la perenne vitalidad de sus ideas.*

**1. La estrategia de la distracción.** El elemento primordial del control social es la estrategia de la distracción que consiste en desviar la atención del público de los problemas importantes y de los cambios decididos por las élites políticas y económicas, mediante la técnica del diluvio o inundación de continuas distracciones y de informaciones insignificantes. La estrategia de la distracción es igualmente indispensable para impedir al público interesarse por los conocimientos esenciales, en el área de la ciencia, la economía, la psicología, la neurobiología y la cibernética. «Mantener la atención del público distraída, lejos de los verdaderos problemas sociales, cautivada por temas sin importancia real. Mantener al público ocupado, ocupado, ocupado, sin ningún tiempo para pensar; de vuelta a la granja como los otros animales (cita del texto *Armas silenciosas para guerras tranquilas*)». // 2. *Crear problemas y después ofrecer soluciones.* Este método también es llamado «problema-reacción-solución». Se crea un problema, una «situación» prevista para causar cierta reacción en el público, a fin de que este sea el mandante de las medidas que se desea hacer aceptar. Por ejemplo: dejar que se desenvuelva o se intensifique la violencia urbana, u organizar atentados sangrientos, a fin de que el público sea el demandante de leyes de seguridad y políticas en perjuicio de la libertad. O también: crear una crisis económica para que sea aceptado como un mal necesario el retroceso de los derechos sociales y el desmantelamiento de los servicios públicos. // 3. *La estrategia de la gradualidad.* Para hacer que se acepte una medida inaceptable, basta aplicarla gradualmente, a cuen-

tagotas, por años consecutivos. Es de esa manera que condiciones socioeconómicas radicalmente nuevas (neoliberalismo) fueron impuestas durante las décadas de 1980 y 1990: Estado mínimo, privatizaciones, precariedad, flexibilidad, desempleo en masa, salarios que ya no aseguran ingresos decentes, tantos cambios que hubieran provocado una revolución si hubiesen sido aplicados de una sola vez. // 4. *La estrategia de diferir.* Otra manera de hacer aceptar una decisión impopular es la de presentarla como «dolorosa y necesaria», obteniendo la aceptación pública, en el momento, para una aplicación futura. Es más fácil aceptar un sacrificio futuro que un sacrificio inmediato. Primero, porque el esfuerzo no es empleado inmediatamente. Luego, porque el público, la masa, tiene siempre la tendencia a esperar ingenuamente que «todo mejorará mañana» y que el sacrificio exigido podrá ser evitado. Esto da más tiempo al público para acostumbrarse a la idea del cambio y de aceptarla con resignación cuando llegue el momento. // 5. *Dirigirse al público como criaturas de poca edad.* La mayoría de la publicidad dirigida al gran público utiliza discurso, argumentos, personajes y entonación particularmente infantiles, muchas veces próximos a la debilidad, como si el espectador fuese una criatura de poca edad o un deficiente mental. Cuanto más se intente buscar engañar al espectador, más se tiende a adoptar un tono infantilizante. ¿Por qué? «Si uno se dirige a una persona como si ella tuviese la edad de doce años o menos, entonces, en razón de la sugestionabilidad, ella tenderá, con cierta probabilidad, a una respuesta o reacción también desprovista de un



sentido crítico como la de una persona de doce años o de menos de edad (ver *Armas silenciosas para guerras tranquilas*)». // 6. *Utilizar el aspecto emocional mucho más que la reflexión.* Hacer uso del aspecto emocional es una técnica clásica para causar un cortocircuito en el análisis racional, y finalmente al sentido crítico de los individuos. Por otra parte, la utilización del registro emocional permite abrir la puerta de acceso al inconsciente para implantar o injertar ideas, deseos, miedos y temores, compulsiones, o inducir comportamientos... // 7. *Mantener al público en la ignorancia y la mediocridad.* Hacer que el público sea incapaz de comprender las tecnologías y los métodos utilizados para su control y su esclavitud. «La calidad de la educación dada a las clases sociales inferiores debe ser la más pobre y mediocre posible, de forma que la distancia de la ignorancia que planea entre las clases inferiores y las clases sociales superiores sea y permanezca imposible de alcanzar para las clases inferiores (ver *Armas silenciosas para guerras tranquilas*)». // 8. *Estimular al público a ser complaciente con la mediocridad.* Incitar al público a creer que es moda el hecho de ser estúpido, vulgar e inculto... // 9. *Reforzar la autoculpabilidad.* Hacer creer al individuo que es solamente él mismo el culpable por su propia desgracia, por causa de la insuficiencia de su inteligencia, de sus capacidades, o de sus esfuerzos. Así, en lugar de rebelarse contra el sistema económico, el individuo se autodesprecia y se culpa, lo que genera un estado depresivo, en el que uno de los defectos es la inhibición de su acción. Y, ¡sin acción, no hay revolución! // 10. *Conocer a los individuos mejor de lo que ellos*

*mismos se conocen.* En el transcurso de los últimos cincuenta años, los avances acelerados de la ciencia han generado una creciente brecha entre los conocimientos del público y aquellos poseídos y utilizados por las elites dominantes. Gracias a la biología, la neurobiología y la psicología aplicada, el «sistema» ha disfrutado de un conocimiento avanzado del ser humano, tanto de forma física como psicológicamente. El sistema ha conseguido conocer mejor al individuo común de lo que él se conoce a sí mismo. Esto significa que, en la mayoría de los casos, el sistema ejerce un control mayor y un gran poder sobre los individuos, mayor que el de los individuos sobre sí mismos



## Premios

El Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, destinado a «reconocer el conjunto de la obra de un autor vivo que, por su valor literario, constituye una aportación relevante al patrimonio cultural común de España e Iberoamérica», le fue concedido el 3 de junio, en su XXXIII edición, a la escritora colombiana Piedad Bonnett. Autora de poemarios, novelas y obras de teatro, Bonnett había recibido en 2014 el Premio de poesía José Lezama Lima, que otorga la Casa de las Américas, por el volumen *Explicaciones no pedidas*. Veinte años antes, con *El hilo de los días*, había ganado el Premio Nacional de Poesía de su país. Al anunciarse el galardón, se destacó que Bonnett es «una voz actual de referencia en la poesía iberoamericana con un trato elaborado del lenguaje que le permite acercarse

a la experiencia vital con profundidad y belleza y a responder con humanidad a la tragedia de la vida. Su poesía es luminosa, aun cuando trata temas arduos, como el desamor, la guerra, la pérdida o el duelo». Piedad Bonnett integró el jurado de poesía en el Premio Literario Casa de las Américas en el año 2015, y ha sido colaboradora de nuestra revista.



## De Brasil contra el bloqueo

La Casa de las Américas hizo pública en su página de Facebook, el 9 de junio, una declaración que tuvo como título «Contra el Bloqueo a Cuba», firmada por figuras como Chico Buarque, Frei Betto, Fernando Morais, Luiz Ruffato, Ana Miranda, Ivan Angelo, Luiza Erundina y José Dirceu, entre otros nombres, muchos de ellos cercanos a nuestra institución.

Nosotros, los profesionales brasileños del arte, la cultura y la política, exigimos que Estados Unidos retire a Cuba de la lista de países patrocinadores del terrorismo y pongan fin al criminal bloqueo contra la Isla. // El Departamento de Estado estadounidense anunció, el 15 de mayo de este año, que incluía a Cuba en su informe de 2023 sobre países que cooperan en la lucha contra el terrorismo. // Sin embargo, Washington no retiró a Cuba de la lista de países presuntos patrocinadores del terrorismo. // Aunque los funcionarios de la administración Biden están conscientes de los esfuerzos de Cuba en la lucha contra el terrorismo y por la paz en América Latina, el Caribe y el mundo, la Casa Blanca no hizo

nada para eliminar a Cuba de esa lista en la que nunca debería haber sido incluida. // La permanencia de Cuba en la lista es una infamia que ya dura mucho tiempo, al igual que el bloqueo que intenta someter a la heroica isla caribeña desde hace más de sesenta años. // Exigimos a Estados Unidos retirar la designación de Cuba como Estado Patrocinador del Terrorismo y levantar el criminal bloqueo contra la nación caribeña. // Cuba tiene el derecho soberano inalienable de abrazar libremente su propio sistema económico, político y social. // ¡¡¡Basta de bloqueo contra Cuba!!!



## ¿Por qué los socialistas necesitan utopías?

*La versión en español de la revista Jacobin publicó este texto del crítico marxista estadounidense Fredric Jameson, en el cual sostiene que los socialistas de hoy pueden revivir los ideales utópicos. Ofrecemos, como invitación a la lectura del artículo completo, el fragmento inicial, traducido por Valentín Huarte.*

**A**ntes que nada me gustaría aclarar el debate en torno a la utopía, o acaso debería decir, en torno a los usos políticos de la utopía. Imagino que la mayoría estará de acuerdo en que los utopistas de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX eran en esencia progresistas, en el sentido de que sus perspectivas o fantasías apuntaban a mejorar la condición del ser humano. Pero me interesan justamente los análisis que denuncian estas utopías y a sus partidarios más entusiastas como si condujeran necesariamente a

resultados siniestros. Con el tiempo, estos análisis desembocaron en la idea de que el utopismo revolucionario provoca la violencia y la dictadura, y de que todas las utopías, de una forma u otra, terminan en Stalin, o mejor todavía, que Stalin fue el más grande de los utopistas. // No cabe duda de que esta tendencia ya operaba de forma implícita en las denuncias de la Revolución francesa de Edmund Burke —que no dejan de exponer uno de los argumentos contrarrevolucionarios más geniales, a saber, que reemplazar el desarrollo lento y natural de la tradición por los planes artificiales de la razón es un tipo de hibris humana—, y en su idea de que la revolución es siempre de por sí un desastre. Estas conjeturas revivieron durante la Guerra Fría: el comunismo fue identificado con la utopía, ambos con la revolución y todos con el totalitarismo. // Creo que fue recién después de la Segunda Guerra Mundial cuando las generaciones más jóvenes revirtieron esta implicación y transformaron el utopismo en una reivindicación y en un grito de guerra. Esta reversión consistió, no en detectar una distopía oculta en el interior de la utopía, ni en pensar que el utopismo era la flor del pecado del orgullo, sino en el hallazgo de una nueva convicción: a saber, que lo opuesto de la utopía es el *statu quo*. El nuevo y amenazante sentimiento de estancamiento, y la percepción del poder de las instituciones y del Estado que surgieron de las necesidades y condiciones planteadas por la guerra, hicieron que la utopía terminara asociándose con el cambio, y que las cualidades estáticas que muchas veces parecen inherentes a las estructuras utópicas tradicionales fueran ignoradas en favor de la apertura y el aire fresco

que también conllevan. En este sentido, los años 1960 estuvieron vinculados más que ningún otro periodo con el renacimiento de la utopía. Además de ciertos intentos de reanimar los viejos y siniestros diagnósticos sobre la utopía después del colapso de la Unión Soviética, entre las teorías de la utopía nueva y dinámica a la que nos referimos antes destaca sobre todo la obra enciclopédica de Ernst Bloch. // Ahora bien, la fuente de los significados políticos antitéticos que recibe la utopía no yace en la convicción filosófica, sino en algo más cercano a la experiencia existencial (o fenomenológica): la idea de futuros posibles. El *statu quo* quiere estar seguro de que el futuro seguirá siendo básicamente igual que el presente. De aquí que su reivindicación sea «el fin de la historia», es decir, el fin de la utopía, el fin del futuro y del cambio. El utopismo, en cambio, se nutre de la convicción experiencial de que el cambio existe y de que son posibles muchos futuros radicalmente distintos, y esta es una convicción que solo las circunstancias y las condiciones sociales pueden producir. Sin embargo, la parálisis política y la extinción de los partidos políticos revolucionarios sofocan estas condiciones, y también lo hace la globalización, en la medida en que ofrece cada vez menos posibilidades de concretar cualquier iniciativa nacional genuina (la Unión Europea, en la que los Estados nación fueron reducidos a Estados miembros, es un ejemplo excelente de este proceso en marcha). [...] Durante los últimos años, en el mundo intelectual hubo intentos de revivir el uso de la palabra comunismo que, dada su asociación legítima o ilegítima con el estalinismo, había caído en el descrédito y hasta en el olvido después

tras el colapso de la Unión Soviética. En cuanto a la palabra socialismo, la izquierda piensa que está contaminada por la total deserción de los partidos socialdemócratas, en la teoría y en la práctica: en la teoría por la eliminación sistemática de Marx y del marxismo en sus programas escritos, y en la práctica por su vergonzosa adopción de las políticas neoliberales –privatización, austeridad, etc.– cada vez que están en el gobierno. // En cualquier caso, sigue siendo útil distinguir entre una política progresista dentro del sistema, es decir, una que deja intacto el marco general del capitalismo, y una política que apuntaría a modificar este marco y que hoy no existe en ninguna parte, como mostró la capitulación de Syriza cuando llegó la hora de la verdad. Pero, ¿no prueba esto que la política utópica sigue siendo la política de ninguna parte, y que debemos buscarla justamente donde es irrealizable? En otros términos, debemos distinguir nítidamente entre propuestas políticas concretas y prácticas y propuestas políticas que son claramente «utópicas» o que apuntan a una satisfacción de deseo irrealizable. [...] Lo que parece suponer esta idea es el marco, o el sistema, a saber, el capitalismo: las medidas socialdemócratas se tornan meramente políticas reformistas cuando están diseñadas para corregir, fortalecer y reproducir el sistema, o el capitalismo; las políticas comunistas apuntan a transformar el sistema y sustituirlo por otra cosa, a saber, por un tipo de sistema radicalmente nuevo. En este sentido, siempre es curioso, en momentos de crisis financiera, encontrar progresistas y hasta socialistas defendiendo el rescate de los bancos y abogando por la restauración del sistema, cuando su premisa

era su transformación y su reemplazo. El socialismo de Miterrand es un buen ejemplo: cuando fue elegido en 1981, empezó a aplicar medidas realmente socialistas. Pero después vino una crisis mundial y Miterrand archivó todas estas medidas en favor de otras evidentemente capitalistas y hasta neoliberales, con el argumento de que era temerario intentar construir el socialismo en medio de una crisis. Pero siempre hay una crisis y, de hecho, ¿en qué otro momento se hacen las revoluciones? ¿No nos está faltando algo en este debate?



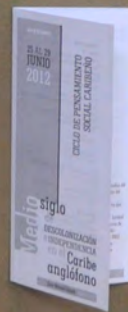
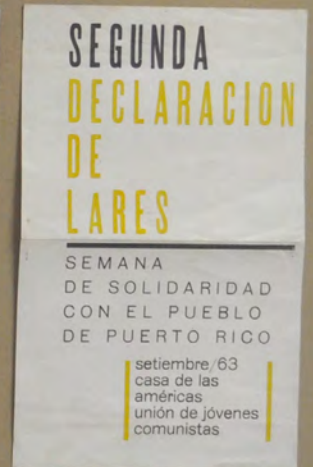
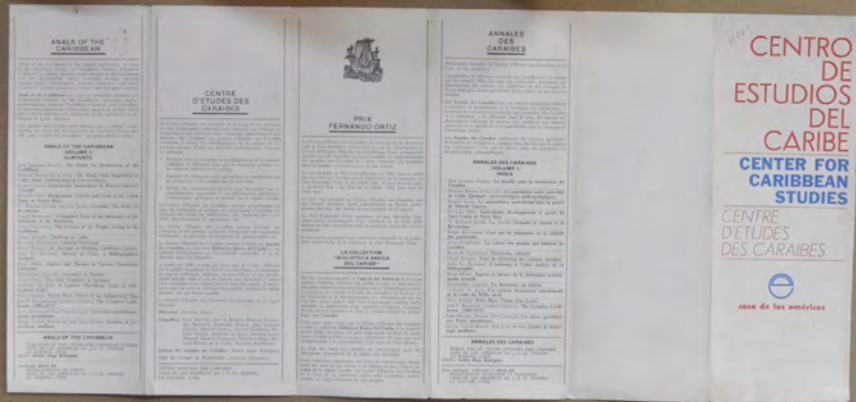
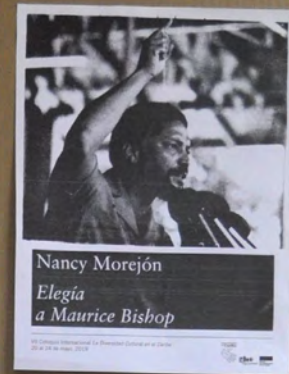
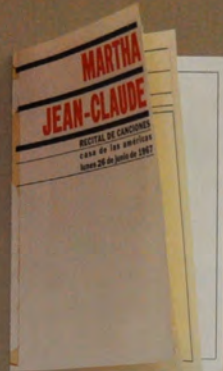
## No al genocidio

Setenta y seis años después de consumarse la *catástrofe* que obligó a centenares de miles de palestinos a abandonar sus casas y sus tierras, expulsados por el naciente Estado de Israel, el mundo está siendo testigo de uno de los crímenes más abominables de nuestro tiempo. Parecía que lo habíamos visto todo –asesinatos, abusos, desplazamientos forzosos, usurpación de territorios– pero aún nos faltaba asomarnos al genocidio que el gobierno y ejército sionistas están perpetrando ahora mismo en la Franja de Gaza. Lo doblemente espantoso y alucinante es que –pese a la repulsa mundial– tal genocidio está ocurriendo no solo ante nuestros ojos, sino también gracias al aval (diplomático, político, mediático y, sobre todo, militar) que le prestan a Israel varias potencias occidentales, y en primer lugar los Estados Unidos, auténtico baluarte prisionista dentro del sistema de Naciones Unidas. Arropado por las viejas y nuevas po-

tencias coloniales, Israel ha actuado a su antojo y hecho oídos sordos a cualquier reclamación avalada por la comunidad internacional. Suele atribuirse aquel arropamiento al hecho de que varias de esas potencias están movidas por la culpa debido a su pavoroso antisemitismo de siglos, y a su papel en el Holocausto, así como espanta ver que los descendientes de quienes sufrieron esta tragedia sean los perpetradores del crimen de hoy. Pero la motivación de los cómplices reproduce, en no poca medida, la de su conocido prontuario, solo que después de que Israel y los judíos han sido blanqueados y europeizados, exhibidos como la única democracia de Oriente Medio y admitidos como iguales en concursos, festivales o becas para europeos; después de eso, repetimos, el racismo y el desprecio que antes sufrieran aquellos se han desplazado en las últimas décadas contra los legítimos habitantes de Palestina. ¿Cuántos otros miles de muertos son necesarios, cuántos niños más deben ser asesinados antes de detener el genocidio? Nada de esto hubiera sido posible sin la aquiescencia de buena parte de los poderosos. El único aliciente, en medio de tanto horror y de tal vergüenza para el género humano es que, al mismo tiempo, multitudes se han movilizado en todo el mundo y, como parte de ellas, miles y miles de judíos exigen: «no en nuestro nombre». Desde aquí nos manifestamos contra el crimen y la impunidad, y por el derecho de Palestina y sus habitantes a ser libres. **C**







## RECIENTES

### Libros y Revistas

El 6 de enero, se presentó en el espacio Sábado del Libro el volumen *Hay que defender la vida*, una compilación de textos de Haydee Santamaría realizada por Jaime Gómez Triana y Ana Niria Albo Díaz, en coedición de Ocean Sur y el Fondo Editorial Casa de las Américas. En la presentación participaron Abel Prieto, presidente de la Casa de las Américas; Jaime Gómez Triana, vicepresidente, y Fernando Luis Rojas, director del Fondo Editorial, quienes resaltaron la importancia del volumen, pues los textos publicados permiten descubrir varias aristas de la personalidad de la fundadora y directora de la Casa. El espacio también estuvo dedicado a los 65 años de la Casa de las Américas.

En las páginas del libro *Vivo más feliz en la tormenta. Cartas a amigas y compañeras*, de Rosa Luxemburgo, presentado el 5 de marzo, en la sala Manuel Galich, por Patricia Zapata (Fundación Rosa Luxemburgo), Georgina Alfonso (Instituto de Filosofía) y Llanisca Lugo (Centro Martín Luther King), afloran la rebeldía, la consagración, la inteligencia y la profunda sensibilidad de una mujer que se entregó por completo a la causa revolucionaria. Con motivo de los 153 años del natalicio de esta figura, se reflexionó sobre su personalidad y los desafíos que impone su pensamiento en nuestra época. El libro cuenta con una selección de doscientas cartas.

La teatrera peruana Carlina Derks y el teatrológico cubano Jaime Gómez Triana tuvieron a su cargo la presentación del número 210 de la revista *Conjunto* el 6 de marzo, en la sala Manuel Galich. La edición ofreció un dossier sobre

la escena peruana actual, acompañado por la obra teatral *Combi-Nation*, de César Vera. La entrega se completó con reportes de festivales y eventos celebrados en Bogotá, Quito, Manizales y La Habana, así como con las secciones habituales Leer el Teatro, Últimas Publicaciones Recibidas y Entreactos.

En el Día Internacional de la Mujer los compiladores, el propio Gómez Triana y Ana Niria Albo, presentaron en el espacio Colección de Libros que organiza el Centro Fidel Castro Ruz, el ya mencionado volumen *Hay que defender la vida*, en el que se pone de manifiesto la práctica política, el pensamiento y las experiencias revolucionarias de Haydee Santamaría.

El narrador y ensayista Abel Prieto presentó el 10 de marzo en Pinar del Río los libros *Hay que defender la vida* y *Vivo más feliz en la tormenta. Cartas a amigas y compañeras*.

Hedelberto López Blanch (compilador), Graciela Ramírez (testimoniante) y Fernando Luis Rojas (director de nuestro Fondo Editorial) presentaron el 22 de marzo, en la sala Manuel Galich, el libro *El renacer de las cigarras*, en el que se rescatan testimonios de dieciséis mujeres que dan fe de los vejámenes sufridos por las mujeres y el pueblo argentino durante la dictadura cívico-militar que tomó el poder el 24 de marzo de 1976. En el espacio, Ramírez entregó a Abel Prieto una cerámica como tributo a las Abuelas de la Plaza de Mayo, quienes han perseverado en la lucha para encontrar a los familiares y amigos desaparecidos y preservar la memoria de estos horribles sucesos.

El 12 de abril, en la sala Manuel Galich, se realizó un panel en el que participaron los escritores Dazra Novak y

Francisco Sacha, Abel Prieto y Fernando Luis Rojas, para conmemorar el primer aniversario del fallecimiento del escritor cubano Eduardo Heras León. Además, se presentó el volumen de cuentos del autor *Los pasos en la hierba*, texto que recibió en 1970 una mención en el Premio Literario Casa de las Américas y se convirtió en uno de los hitos de la llamada narrativa de la violencia.

El 18 de abril, en la sala Manuel Galich, se presentó el libro electrónico (*De)construyendo latinidades y movidas de (des)colonización*, una compilación realizada por las investigadoras Martha D. Escobar y Alicia Ivonne Estrada, de la Universidad Estatal de California en Northridge (CSUN). El texto, publicado por el Fondo Editorial Casa de las Américas, orienta la mirada hacia la perspectiva transnacional de los estudios sobre latinos en los Estados Unidos y es resultado de un diálogo con distintos especialistas. Además, se realizó el conversatorio «Los estudios chicanos, Cuba y la Casa de las Américas» que contó con la participación de Estrada y Axel Montepeque, profesores de la CSUN; Patrick Velásquez, quien fuera director de la Office of Academic Support and Instructional Services (OASIS) de la Universidad de California en San Diego (1989-2017); y Ana Niria Albo, investigadora del Programa de Estudios sobre Latinos en los Estados Unidos de la Casa de las Américas. Los panelistas destacaron la relevancia de promover diálogos interculturales que reconozcan la multiplicidad de identidades y experiencias en la América Latina y el Caribe.

Quimantú fue una de las casas editoriales que hicieron historia en Chile. La editorial funcionó entre abril de 1971 y noviembre de 1973, durante el gobierno de la Unidad Popular. En solo cinco meses de actividad editorial vendió un millón de libros, y, en total, imprimió cerca de diez millones de libros y 250 títulos en un proceso de democratización de la cultura y el conocimiento. Con motivo del relanzamiento del proyecto, Mario Ramos, quien forma parte de la editorial, y la periodista sindical Marcela Cornejo, presentaron el 7 de mayo, en la sala Manuel Galich, el libro *Capítulos de la Historia de Chile*, cuya primera edición se realizó en 1973. Asimismo, mostraron otros materiales y las distintas colecciones de la editorial.

El 23 de mayo fue presentado el libro *La orilla de Caíban. El rastro de la filosofía afrocaribe en el siglo xx*,

reconocido con el Premio Casa de las Américas 2023 en la categoría Estudios sobre la presencia negra en la América y el Caribe contemporáneos, con la participación de su autor, el antropólogo y profesor colombiano Roberto Almanza Hernández. Acompañaron al escritor Zuleica Romay, directora del Programa de Estudios sobre Afroamérica; Roberto Zurbano, especialista del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa; y Nisleydis Flores, editora del volumen. Este texto analiza con profundidad el corpus filosófico y el pensamiento afrocaribeño que han ido surgiendo en este lado del mundo, como estrategias para la emancipación, la descolonización y la refutación de la razón cultural hegemónica que se ha pretendido universal.

En la sala Che Guevara, se presentó el 7 de junio el primer tomo de la compilación que lleva por título *Todo Retamar* y que pertenece a la Colección Perfil Definitivo, de las Ediciones Bachiller de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Presentaron este volumen inicial, dedicado a la obra poética de Retamar, Abel Prieto; Jorge Fornet; Omar Valiño, director de la Biblioteca Nacional; Laidi Fernández, escritora y albacea de Roberto Fernández Retamar; y Yamil Díaz Gómez, compilador y editor de toda la colección que contará con siete tomos.

La presentación del libro electrónico *Negros en las ciudades coloniales de las Américas: subversión, rebeldía, resiliencia*, que recoge las presentaciones realizadas en el I Coloquio Internacional de Estudios sobre Afroamérica, tuvo lugar el 12 de junio en la sala Manuel Galich. Comentaron el título Zuleica Romay, directora del Programa de Estudios sobre Afroamérica de la Casa de las Américas, y el historiador Félix Julio Alfonso López. Ambos refirieron cómo nuestras historias culturales obvian la presencia y la impronta de las personas negras en las ciudades coloniales.

---

## Música en la Casa

El 17 de enero se presentó en la sala Che Guevara la Banda Sinfónica de Viento de la Universidad de Cornell, Estados Unidos, bajo la dirección de James Spinazzola. Músicos de la Banda Nacional de Conciertos, dirigidos por el maestro Igor Corcuera, compartieron el escenario con los invitados estadounidenses.

El trovador venezolano José Delgado presentó su producción discográfica *Anterior* acompañado por los músicos cubanos Adrián Berazaín y Alejandro Falcón, y el quenista argentino Rodrigo Sosa, el 19 de enero en la sala Manuel Galich. El concierto fue una de las primeras acciones por el 65 aniversario de la Casa de las Américas y el 35 aniversario del Instituto Cubano de la Música. Asistieron a la presentación el embajador de Venezuela, Orlando Maneiro; el presidente de la Casa, Abel Prieto; el viceministro de Cultura, Fernando León Jacomino, y la presidenta del Instituto Cubano de la Música, Indira Fajardo.

El 16 de marzo, en la sala Che Guevara, el cantautor chileno Manuel García ofreció el concierto «El caminante en Casa», un homenaje a Haydee Santamaría en los 65 años de la Casa de las Américas. El artista estrenó once canciones y un «epílogo canción», con los que fue contando historias sobre la figura de la fundadora de la Casa, además, de abordar otros aspectos del quehacer de la institución.

El espacio Casa Trovada tuvo como invitado, el 12 de abril, al cantautor cubano Frank Delgado, quien ofreció un concierto en la sala Che Guevara. De esta manera, el miembro del Movimiento de la Nueva Trova como parte de la generación de Santiago Feliú, Carlos Varela y Gerardo Alfonso, inició las celebraciones por sus cuarenta y cinco años de vida artística. Durante la presentación lo acompañaron otros músicos como Erick Sánchez, Adrián Berazaín y Vicente Trigo.

El concierto de la Orquesta de Jazz de Harvard, el 30 de mayo, en la sala Che Guevara, fue una experiencia musical inolvidable. Bajo la dirección magistral del músico cubano Yosvany Terry, los jóvenes demostraron su talento y pasión por el jazz. La colaboración con músicos cubanos se reflejó en la riqueza y autenticidad de la interpretación de los jóvenes artistas estadounidenses.

## Conferencias

El historiador y político venezolano Pedro Calzadilla, presidente de la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, ofreció la conferencia «Historia insurgente, historia para el combate», el 25 de enero, en la sala Manuel Galich. En esa misma jornada

se firmó un convenio de colaboración entre la Casa de las Américas y el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos para promover en conjunto la cultura de la emancipación y la integración de nuestra América. Abel Prieto entregó a Calzadilla una valiosa donación de libros y revistas publicados por la Casa que integrarán el fondo bibliográfico que atesora el centro venezolano.

El 8 de febrero, en la sala Manuel Galich la historiadora cubana Marial Iglesias impartió la conferencia «Cráneos de africanos en los “arenales del Vedado”: necropolítica, ciencia y esclavismo en La Habana decimonónica», a raíz de la presencia en el gabinete del naturalista norteamericano Samuel Morton de cincuenta cráneos de africanos desenterrados en 1840 por un profesor de Medicina en la Universidad de La Habana, quien los despachó a Filadelfia, donde se convirtieron en «especímenes anatómicos». La presentación examinó la íntima conexión en la sociedad esclavista cubana entre espacios «ilustrados» como la sociedad científica, el jardín botánico, el hospital y la universidad con sitios mucho más sombríos: el barco de esclavos, el barracón, el potro de castigo y el cementerio mismo.

La Casa de las Américas organizó el 21 de marzo un ciclo de conferencias en la sala Che Guevara con invitados internacionales al III Coloquio Internacional Patria. Los asistentes pudieron escuchar las intervenciones del joven activista Manolo de los Santos, procedente de Nueva York, quien participó en el panel «Movilizaciones por Palestina y contra el fascismo en los Estados Unidos», y centró su comparecencia en denunciar el genocidio que sufre el pueblo palestino y la necesidad de concentrar la atención y el apoyo mundial en las demandas de cese de la ocupación israelí. Asimismo, en la conferencia «Ucrania, Gaza y las próximas guerras: ¿qué podemos hacer frente a la batalla de imágenes?», el escritor, periodista y publicista belga Michel Collon, abordó la guerra informativa a la que tributa cada día más el entramado comunicativo que comprenden los medios y redes sociales, a partir de su libro *Ucrania: La guerra de imágenes. 50 ejemplos de desinformación*. En la misma jornada, el sociólogo, periodista e investigador argentino Jorge Elbaum ofreció la conferencia «Geopolítica, cultura y comunicación, en la que analizó el desarrollo actual de esta tríada de conceptos.



En su conferencia «Ciento seis días de resistencia y solidaridad transnacional en las ondas radiales del sur de California», impartida el 17 de abril, en la sala Manuel Galich, el programador y productor maya-achí Manuel Felipe Pérez, miembro fundador del programa de radio Contacto Ancestral que se transmite en la estación de radio comunitaria KPFK de Los Ángeles, se refirió a las dinámicas de apoyo en las comunidades mayas en la diáspora y las que perviven en la nación guatemalteca para mantener la tradiciones, valores, conductas que marcan su identidad. Además, fueron donados para integrar el patrimonio sonoro de la Casa, los archivos del programa radial.

## Condecoraciones

Por los méritos literarios y su activismo feminista, por la paz y en contra del bloqueo del Gobierno de los Estados Unidos contra Cuba, por decreto del Presidente de la República de Cuba le fue otorgada a la reconocida escritora afroamericana Alice Walker la Medalla Haydee Santamaría en ceremonia efectuada el 31 de enero, en la sala Che Guevara. Participaron en el acto Alpidio Alonso, ministro de Cultura; Abel Prieto, presidente de la Casa, trabajadores de la institución y la delegación de setenta escritores y poetas estadounidenses que visitaban ese día la Casa como parte de un intercambio para conocer su quehacer investigativo. La poeta cubana Nancy Morejón, quien tuvo a su cargo las palabras de elogio, resaltó la significación de la obra de Walker y su presencia en la Casa, cuyo proyecto cultural está centrado en promover la unión de los pueblos.

## Declaraciones de la Casa de las Américas

El 6 de febrero la Casa de las Américas emitió la declaración «Otro zarpazo fascista contra la verdad», en la que denunció el proceso de persecución judicial, políticamente intencionado y claramente fascista, abierto en contra del periodista José Manzaneda, coordinador de [www.cubainformacion.tv](http://www.cubainformacion.tv) y la Asociación Euskadi-Cuba.

El 26 de febrero la Casa de las Américas divulgó su declaración «Más odio, racismo y mentiras en una reunión de fascistas en Washington» en la que alertaba sobre la Conferencia de Acción Política Conservadora (CPAC)

dedicada, como indica su nombre, a promover los «valores conservadores» en el mundo. La Casa denunció que la CPAC es hoy vitrina de una ostentosa concertación de las fuerzas del nuevo fascismo.

La Casa de las Américas se sumó el 3 de junio a la denuncia de amenazas contra la vida y la integridad del teatrista, profesor e intelectual colombiano Carlos Satizábal, por expresar su opinión frente a la crisis que atraviesa la Universidad Nacional de Colombia, de la cual es profesor y director de la Maestría en Escrituras Creativas, entre otras responsabilidades. El destacado artista y académico es un entrañable amigo de nuestra institución, colabora regularmente con la revista *Conjunto* y un texto suyo aparece en esta misma entrega. Recientemente integró el jurado de teatro del Premio Casa de las Américas.

## Feria Internacional del Libro de La Habana

Del 15 al 25 de febrero la Casa de las Américas acogió un intenso programa de actividades como subse de la Feria Internacional del Libro de La Habana, que en su edición 32 estuvo dedicada a Brasil. Asimismo, se pusieron a disposición del público las publicaciones de la institución en la Fortaleza de La Cabaña, en un espacio compartido con la Fundación Rosa Luxemburgo y el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Entre los escritores brasileños que nos visitaron estuvieron el miembro de la Academia Brasileña de Letras Ailton Krenak, los autores afrobrasileños Conceição Evaristo, Eliana Alves Cruz, Marcelo D'Saete, así como las representantes de pueblos originarios Graça Graúna y Márcia Kambeba.

Como cada año se acogió a los participantes en el XIII Encuentro de Jóvenes Escritores de Iberoamérica, momento que se enriqueció con la presentación de la banda chilena Sendero Sonoro, dirigida por el poeta Oscar Petrel. Además, se inauguró la exposición *Arte contemporáneo de Brasil en la colección Arte de Nuestra América Haydee Santamaría*, en el segundo piso de la institución.

Entre los libros editados por la Casa se presentaron *Valoración Múltiple de Jorge Luis Borges*, bajo el cuidado de Alfredo Alonso Estenoz; *Por la mitad femenina del mundo*, de Camila Henríquez Ureña, como parte de la colección Cuadernos de Caliban; y la segunda coedición, esta vez con la Fundación Rosa Luxemburgo, de *Hay que defender la vida*, de Haydee Santamaría.

También el público pudo acceder al número 313 de la revista *Casa de las Américas* que dedicó un dossier a la literatura contemporánea de Brasil. La presentación estuvo a cargo de los escritores brasileños Cidinha da Silva y Mário Araújo, cuyos textos se incluyen en el dossier, y de Jorge Fornet.

Se presentaron volúmenes del catálogo de la Editorial CLACSO, de la Brigada Para Leer en Libertad y el Instituto Nacional de Formación Política de Morena, así como coediciones con las editoriales El Colectivo (Argentina), Dársena, el Instituto de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad de Valparaíso y Ediciones Inubicalistas (Chile).

También el politólogo argentino Atilio Boron ofreció la conferencia «¿Se consolidará el orden pluricéntrico tras el ocaso del unipolarismo norteamericano?», y el periodista español Ignacio Ramonet expuso varios elementos imprescindibles para comprender la avanzada organización derechista que se ha configurado en varios países con su conferencia «¿Cuáles son las estrategias de la nueva extrema derecha para conquistar el poder?».

Asimismo, la Casa tuvo presencia en la Feria del Libro de Villa Clara, donde Fernando Luis Rojas, director del Fondo Editorial, presentó el libro *Chile al desnudo* y el catálogo editorial de la institución. Participó en un panel sobre la actualidad editorial en Cuba y donó novedades editoriales a la Biblioteca Provincial.

## **Coloquio Internacional 30 años de estudios de la mujer, feminismos y movimientos de mujeres en la América Latina y el Caribe**

Del 19 al 23 de febrero se realizó en la Casa de las Américas el coloquio organizado por el Programa de Estudios de la Mujer, dirigido desde 1994 por Luisa Campuzano. Para celebrar las tres décadas de esta reunión participaron investigadoras e investigadores, tanto de forma presencial como a través de videoconferencias, de países como Canadá, Estados Unidos, México, Guatemala, Chile, Uruguay, Ecuador, Francia, España, Alemania, Brasil y Cuba. Este año se habilitaron la sala Manuel Galich y la Sala de Lectura de la Biblioteca José Antonio Echeverría para acoger los distintos paneles. Se abordaron los itinerarios vitales y creativos de mujeres como Nara Araújo, Rosa Arciniega, Lourdes Casal, Sara

Gómez, Georgina Herrera, Juana de Ibarbourou, María Elena Llana, Dulce María Loynaz, Clorinda Matto de Turner, Gabriela Mistral, Ofelia Rodríguez Acosta, Mariblanca Sabas Alomá y Crescencia Santa Cruz Santa Cruz. Además, se recordó a las intelectuales feministas uruguayas de los ochenta, a las mujeres mapuches, a las nacionalistas puertorriqueñas, a las zapatistas, a varias escritoras haitianas; se analizó el rol de las mujeres en las ciencias sociales latinoamericanas, en la toma del espacio académico. Igualmente, se debatió sobre derechos, violencia, patriarcado, sexualidades y maternidades, entre otros temas.

## **Premio de Musicología Casa de las Américas 2024**

La edición del Premio de Musicología, que se efectuó del 11 al 15 de marzo, incluyó la celebración de XIII Coloquio Internacional de Musicología, el III Simposio Grupo de Estudio ICTMD LAT CAR Música y Danza en Latinoamérica y el Caribe «Saberes, sonidos y movimientos como resistencia y permanencia en América Latina y el Caribe», y el III Taller Internacional sobre Patrimonio Histórico-Documental de la Música en Hispanoamérica coordinado por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. A la conferencia inaugural, a cargo de Omar Morales Abril (Guatemala), ganador del Premio en 2022, le siguieron otras relacionadas con los consumos culturales y su socialización en un contexto contemporáneo multimedial; la resistencia indígena desde la preservación de los legados musicales, las expresiones musicales afrobrasileñas y su defensa, las pedagogías musicales inclusivas y exclusivas, las músicas populares caribeñas, entre otros temas, a partir de los aportes de investigadores de Alemania, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Estados Unidos, Italia, México, Perú, Portugal, Puerto Rico y Venezuela.

Con la colaboración del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana y la Oficina del Historiador de la Ciudad se realizó el espacio «Rutas y andares: recorrido por los espacios de socialización de la música en La Habana colonial y contemporánea» y se utilizó la sala Alfredo Guevara (Edificio Santo Domingo, Colegio Universitario San Gerónimo) para realizar el panel «Protagonismo y Resistencia Indígena» y para la proyección de audiovisuales.

Se presentaron títulos del sello editorial Museo Nacional de la Música, del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música (CIDMUC) e investigadores asociados, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas y el texto ganador del Premio de Musicología 2022 *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII* de Omar Morales Abril.

El último día, previo a la clausura, se realizó la Asamblea General Grupo de Estudios ICTMD LAT CAR. Posteriormente, el jurado de la XIX edición del Premio de Musicología Casa de las Américas, integrado por Natalia Bieletto (México-Chile), Omar Morales Abril (Guatemala-México) y María Elena Vinuesa (Ecuador-Cuba), tras analizar dieciocho obras provenientes de nueve países latinoamericanos, anunció el otorgamiento del Premio al texto *Lanugi Garawoun (Corazón Tambor): Música, espiritualidad y etnicidad en los garífunas de Livingston, Guatemala*, del autor argentino Augusto Pérez Guarnieri. El evento concluyó con la presentación en la sala Che Guevara del grupo Jóvenes Clásicos del Son.

## Artes visuales

La exposición *Los papeles de la Casa. Impresiones de 65 años*, una selección de impresos e imágenes digitales que da cuenta del quehacer de la Casa de las Américas desde su creación hasta nuestros días, fue inaugurada el 18 de marzo en nuestra Galería Latinoamericana. La muestra, que evidencia la actividad cultural promovida y convocada por la institución por más de seis décadas, formó parte del programa del coloquio Patria y de las acciones para celebrar los 65 años de la Casa. La «papelería» reunida reflejó la sólida tradición gráfica desarrollada desde la Casa más allá de la reconocida promoción del cartel.

## Solidaridad con Palestina

El 15 de febrero, en la sala Manuel Galich, se realizó un conversatorio acerca del genocidio contra el pueblo palestino, en el que participaron el eurodiputado español Manu Pineda y Abel Prieto. El diálogo fue propicio para demandar el fin del genocidio en Palestina. Asimismo, Pineda recordó los antecedentes de las prácticas coloniales del movimiento sionista israelí y cómo los actos de resistencia en Palestina constituyen el resultado de años de desplazamiento y hostilidad. También agradeció las muestras de acompañamiento del pueblo cubano como

expresión de su tradición de lucha por las causas dignas de todos los pueblos.

Directivos y trabajadores de la Casa de las Américas participaron el 2 de marzo en la movilización convocada en la Tribuna antimperialista en solidaridad con Palestina.

Representantes de la Casa de las Américas asistieron el 30 de marzo a la conmemoración en la sede del Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos del Día de la Tierra Palestina. Junto con los jóvenes de ese país hermano que estudian en Cuba, reiteraron la urgencia del término del genocidio y el cese de la ocupación sionista.

## Teatreado

El primero de abril, en la sala Manuel Galich, el público tuvo oportunidad de disfrutar la obra *La Maga no soy yo*, del dramaturgo cubano Ulises Rodríguez Febles, dirigida por Dana Stella Aguilar y con la actuación Denise Castillo, integrantes de la compañía mexicana Conjuero Teatro. El proyecto binacional México-Cuba, cuyo origen es la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar, conmemoró los 110 años del natalicio del destacado escritor argentino, quien fuera un amigo entrañable de la Casa de las Américas. El personaje Lucía o la Maga es el pretexto para establecer un diálogo crítico con la obra original y su creador, más allá de la recreación de los pasajes más populares de la novela.

## A la sombra del Árbol de la Vida

«A la sombra del Árbol de la Vida» es un nuevo espacio de intercambio en la Casa de las Américas, en el que participan amigos y amigas de diversos países, profesiones y militancias que visitan Cuba, para hablar de temas de interés y su impacto en la región. Las primeras intervenciones, resultantes de la participación de sus protagonistas en el III Coloquio Internacional Patria, fueron emitidas por el canal de YouTube de la Casa a partir del 4 de abril. En este sentido, se puede acceder a las conferencias «La comunicación política 2.0 en la era del algoritmo», de Manuel Pérez Pirela, periodista venezolano del medio La Iguana TV, y «Geopolítica, cultura y comunicación», a partir de las intervenciones del sociólogo, periodista, investigador y profesor universitario argentino Jorge N. Elbaum.

## Estela y Ernesto Bravo en La Casa

El 9 de abril, la Casa de las Américas recibió a Estela y Ernesto Bravo, quienes donaron el libro *De Buenos Aires a La Habana* a la biblioteca José Antonio Echeverría. La visita de los Bravo simbolizó la continuidad del pensamiento revolucionario de toda una generación, al tiempo que sirvió de inspiración a los más jóvenes para seguir construyendo puentes de entendimiento y colaboración.

## Premio Literario Casa de las Américas 2024

Como manifestación de la apuesta perenne por los libros y sus lectores se celebró del 22 al 26 de abril la edición sesenta y cuatro del Premio Literario Casa de las Américas. Las palabras inaugurales estuvieron a cargo del narrador, ensayista y profesor guatemalteco Arturo Arias, quien también integró el jurado de la categoría Ensayo de tema artístico-literario junto a Liliana Bellone (Argentina) y Leonardo Sarría (Cuba). Los narradores Fabrizio Mejía Madrid (México), Hernán Ronsino (Argentina) y Lourdes de Armas (Cuba) conformaron el jurado de Novela; Carlos Arroyo (Venezuela), Carlos Satizábal (Colombia) y Fernando Hechavarría (Cuba) el de Teatro; mientras Ricardo Fernandes (Brasil), Geraldine de Santis (República Dominicana) y Liuba María Hevia (Cuba) integraron el de Literatura para niños y jóvenes.

Como parte del programa del Premio los integrantes del jurado participaron en distintas actividades fuera de la institución y en varios paneles sobre el arte de narrar, la escena latinoamericana, los rumbos actuales de la literatura para niños y jóvenes, el canon en la ensayística latinoamericana. También se presentaron los libros ganadores del Premio Casa en 2023 y se inauguró la exposición *Arte popular de Latinoamérica en la colección de la Casa* en la Galería Mariano (15 y B, El Vedado), conformada por obras de México, Panamá, Chile, Perú y otros países de la región.

Fueron premiados la novela *Buenos Aires, fin de otoño*, de Guillermo Adrián Paniaga (Argentina); la obra de teatro *La piel de la tierra*, de Marina Jurberg (Argentina); el ensayo *Hace tiempo que caminas. El testimonio andino de la violencia política en el Perú*, de Betina Sandra Campuzano (Argentina) y el libro para niños y jóvenes *El latido de los días*, de Mario Carrasco Teja (México). Como parte de la clausura del evento el cantautor Diego Gutiérrez ofreció un concierto por los 65 años de la Casa de las Américas.

## Celebración del aniversario 65 de la Casa de las Américas

El 27 de abril, vísperas del aniversario 65 de la Casa de las Américas, se celebró en la sala Che Guevara el acto conmemorativo en honor a la fecha. En el encuentro, el presidente cubano Miguel Díaz-Canel felicitó a los habitantes de la Casa y evocó a Haydee Santamaría, Retamar y otros fundadores, al tiempo que subrayó el papel fundamental de la institución en tiempos de colonización cultural y para la unidad latinoamericana. Trabajadores, amigos y colaboradores de la Casa fueron reconocidos con las medallas Haydee Santamaría y Alejo Carpentier, así como con la Distinción por la Cultura Nacional. En representación de los condecorados, Jorge Fornet recordó la trayectoria de la institución, su quehacer e impacto en la América Latina y el Caribe, en palabras que reproducimos en esta entrega.

## En las pantallas, otra expresión americana

El 29 de abril se estrenó «La expresión americana», programa de televisión producido por la Casa de las Américas para promover la diversidad cultural de la América Latina y el Caribe desde las vidas de creadores como Violeta Parra, Julio Cortázar, Bob Marley; de figuras como el Che, o expresiones culturales como el teatro, la artesanía popular, la literatura, entre otras. Cada programa se emitió los lunes a las 9:30 de la noche por el canal Cubavisión. También se puede disfrutar en el canal de YouTube: <https://youtu.be/6GLZ74n67z0>.

## Homenaje de la Biblioteca Nacional

La Biblioteca Nacional de Cuba José Martí realizó el 10 de mayo un homenaje a la Casa de las Américas en ocasión de su aniversario 65. Como parte del agasajo se presentó una exposición bibliográfica compuesta por ediciones inaugurales de las colecciones de la Casa, carteles del Premio Literario, compilaciones fotográficas que dan cuenta de las relaciones históricas entre las dos instituciones, así como artículos periodísticos que reseñan la labor cultural de la Casa. Los asistentes disfrutaron también la exposición *1964: La eclosión del cartel cultural cubano*, en la galería El reino de este mundo, que contó con la curaduría del director de Diseño de la Casa, Pepe Menéndez. La muestra refleja una época de exploración creativa para los diseñadores



cubanos, impulsada por la labor de instituciones como el ICAIC y la propia Casa de las Américas.

## Recordando a Desiderio

El panel «Un intelectual sabio y rebelde. Homenaje a Desiderio Navarro en su cumpleaños 76» fue dedicado el 13 de mayo, en la sala Manuel Galich, a quien fuera uno de los más importantes teóricos culturales cubanos. Abel Prieto, Jorge Fornet, Fernando Rojas, asesor del ministro de Cultura, y el ensayista y poeta Víctor Fowler, rememoran el papel desempeñado por el fundador de la revista *Criterios*, referente del pensamiento antidogmático y descolonizador en los estudios socioculturales. También fue (re)presentado el libro *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, que reúne el ciclo de conferencias organizado por el propio Desiderio desde el Centro Teórico-Cultural Criterios, realizado en enero de 2007.

## Recibe Abel Prieto título de Doctor Honoris Causa

El narrador y ensayista cubano Abel Prieto, presidente de la Casa de las Américas, recibió el 23 de mayo el título de Doctor Honoris Causa en Ciencias Filológicas por la Facultad de Humanidades de la Universidad Central Marta Abreu de Las Villas. El importante reconocimiento a su labor intelectual, cultural y política le fue entregado por el Dr. Luis Antonio Barranco Olivera, rector de esa universidad. El elogio al destacado intelectual fue escrito por Miguel Barnet y leído en la ceremonia por Luis Morlote, funcionario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.

## Jornada Casa x África

En saludo al Día de África el Programa de Estudios sobre Afroamérica convocó el 24 de mayo al panel «África. Descolonización de la cultura, una cultura de la descolonización», coordinado por la cátedra Amílcar Cabral, de la Universidad de La Habana. Participaron los investigadores Reinaldo Sánchez Porro, Ernesto Teuma Taureaux, Luis Edel Abreu Veranes, Yoslán Silverio González y María Elena Álvarez Acosta. El espacio tuvo como objetivo demostrar el estrecho diálogo entre los procesos políticos

y culturales del continente africano en la época contemporánea para romper el mito de una África estática.

## Contada por la paz

El Programa de Estudios sobre Afroamérica de la Casa de las Américas invitó el 28 de mayo a la «Contada por la paz», como parte del programa del XXII Festival Internacional de Narración Oral ContArte, y con la participación más de veinte narradores orales de Argentina, Chile, Colombia, México, Uruguay, Costa Rica y Cuba.

## Encuentro de la Red Iberoamericana de la Asociación Internacional de Artes Escénicas

Del miércoles 29 de mayo al sábado 1 de junio la Casa de las Américas puso la sala Che Guevara a disposición de los participantes en el Encuentro de la Red Iberoamericana de la Asociación Internacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud, que se organizó como parte de las actividades del Congreso Mundial de esa organización.

## La Casa recibe a estudiantes universitarios

Estudiantes del Colegio de la Universidad de La Habana, de la especialidad de Física Nuclear, visitaron la Casa de las Américas el 29 de mayo. Recorrieron los espacios de la Casa, apreciaron las exposiciones de arte, conocieron sobre los fondos bibliográficos de las bibliotecas y sobre la literatura latinoamericana y caribeña de la mano de la editora y especialista del Centro de Investigaciones Literarias, Caridad Tamayo Fernández.

## Diálogo con jóvenes estadounidenses de visita en Cuba

Zuleica Romay, directora del Programa de Estudios sobre Afroamérica, y Ana Niria Albo, especialista del Programa de Estudios sobre Latinos en los Estados Unidos, dialogaron el 5 de junio, en la sala Che Guevara, con un grupo de jóvenes estadounidenses, la mayoría de ellos integrados en la Asamblea Internacional de los Pueblos, quienes pasaron una semana en Cuba para constatar directamente los efectos del criminal bloqueo que impone el Gobierno de los Estados Unidos contra nuestro país. En el intercambio conocieron sobre los mencionados

programas creados por la Casa de las Américas en 2009 y 2015, respectivamente, los cuales constituyen un espacio permanente de estudio sobre las realidades y expresiones culturales de las poblaciones afrodescendientes y latinas en el país del norte. Acompañaron a los visitantes Manolo de los Santos y Hannah Priscilla, integrantes de The People's Forum.

## Visita al despacho del Che

Trabajadores de la Casa de las Américas fueron invitados por el Ministerio del Interior a visitar el despacho del Che el 14 de junio como homenaje por los 65 años de nuestra institución. En el libro de visitas Abel Prieto escribió: «Los trabajadores de la Casa de las Américas agradecemos muy profundamente este gesto de la Dirección del MININT de organizar este homenaje a nuestra institución y de vincularlo a la figura eterna del Che. El compromiso de la Casa, que es la Casa de Haydee, de Roberto y de tantos otros creadores cubanos, latinoamericanos y caribeños con los ideales del Che se refuerzan hoy gracias a ustedes. Un abrazo muy fuerte».

## Presencia de la Casa en foros internacionales

Ana Niria Albo, especialista del Programa de Estudios sobre Latinos en los Estados Unidos de la Casa de las Américas representó a la institución en la Primera Feria Internacional del Libro del STUMAM, que tuvo a Cuba como país invitado los días 13 y 14 de febrero. En el evento impartió la conferencia magistral «Una Casa en La Habana para México y la América toda».

Jaime Gómez Triana, vicepresidente de la Casa de las Américas, impartió el 5 de abril la conferencia «Una casa para las Américas: 65 años de promoción de la cultura y el pensamiento nuestroamericanos», en la sede de la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe Rómulo Gallegos en Caracas, institución con la que la Casa ha firmado este año un convenio de colaboración.

Con el apoyo del investigador Mauricio Sandoval, de Flasco Costa Rica, la jefa de Editores del Fondo Editorial Casa de las Américas, Magaly Sánchez, recorrió en abril la Feria Internacional del Libro Universitario en ese país centroamericano. Fue una oportunidad excelente para explorar

futuras colaboraciones y establecer nuevos contactos con editoriales e instituciones costarricenses.

El presidente de la Casa de las Américas, Abel Prieto, participó el 19 de abril en el Encuentro para una Alternativa Social Mundial organizado por la Alianza Bolivariana para los Pueblos de América Latina-Tratado de Comercio de los Pueblos (ALBA-TCP) en Caracas. El narrador y ensayista cubano participó en el panel «La necesidad de un proyecto común», que cerró la primera jornada del encuentro. Entre otros temas se refirió a la necesidad de abandonar todo tipo de dogmas, de sectarismos, de prejuicios y mezquindades, y sumar a la causa de la Revolución a todas las personas honestas. El conclave reunió a cerca de quinientos delegados, líderes de movimientos sociales, intelectuales y activistas de sesenta países. También participó el 20 de abril en el foro «Crisis cultural y nuevo fascismo» junto a la socióloga ecuatoriana Irene León, el politólogo argentino Atilio Boron y el escritor venezolano Luis Britto García. El encuentro, auspiciado por la Red de Intelectuales y Artistas en Defensa de la Humanidad, tuvo lugar en la sede de la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe Rómulo Gallegos en Caracas.

## PRÓXIMAS

El VI Coloquio Internacional de Estudios sobre Culturas Originarias de América tendrá lugar del 15 al 18 de octubre de 2024 y estará dedicado al tema «Alternativas contrahegemónicas desde las ciencias y los saberes originarios». Este Coloquio busca propiciar la reflexión en torno a las condiciones históricas que explican la exclusión de los conocimientos generados desde las culturas originarias y, sobre todo, visibilizar las estrategias de resistencia que hacen posible que estos saberes contrahegemónicos permanezcan y se reproduzcan hasta nuestros días.

A través del siguiente enlace puede consultar toda la información para participar en el evento: <https://cutt.ly/Mw90nsHo>.

## Visitas

El presidente de la Casa, Abel Prieto, y directivos de la institución sostuvieron encuentros, el 23 de enero, con Txema Sánchez, analista y miembro de la Red de Intelectuales en Defensa de la Humanidad, y con el historiador venezolano

Pedro Calzadilla, presidente de la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos; el 31 de enero, con la poeta, ensayista y novelista Alice Walker, a quien se condecoró con la Medalla Haydee Santamaría; el 8 de febrero, con el jeque Manssour Bin Mussallam, secretario general de la Organización de Cooperación del Sur; el 15 de febrero con el político y poeta venezolano Tarek William Saab; el 23 de febrero con Érica Farías, Marisabela Godoy y Ana Maldonado para coordinar empeños con el Frente Francisco de Miranda, y el 31 de mayo con Annarella Vélez, ministra de Cultura de Honduras.

Asimismo, el 22 de enero Silvia Llanes, directora de Artes Plásticas, y María Julia Turró, especialista de Relaciones internacionales, se reunieron con la especialista que atiende Asuntos Culturales en la embajada de Chile. Fernando Luis Rojas, director del Fondo Editorial Casa de las Américas junto con Rosa Marina González y William Mendoza, directora y subdirector de las bibliotecas de la Casa, se reunieron el 2 de febrero con Horacio Guerrero, miembro de la mesa del Diálogo de Paz entre el ELN y el Gobierno de Colombia; posteriormente Fernando Luis recibió el 8 de febrero a la profesora, investigadora y escritora brasileña Leila de Carvalho Mendes. El 9 de febrero Ana Niria Albo, especialista del Programa de Estudios sobre Latinos en los Estados Unidos, y Camila Valdés,

directora del Centro de Estudios del Caribe, recibieron a Paloma Mohamed Martin, Vice-Chancellor XI de la Universidad de Guyana. En los días de la Feria Internacional del Libro, Fernando Luis Rojas dio la bienvenida a la Casa a las escritoras brasileñas Graça Graúna y Márcia Márcia Kambeba, así como Zuleica Romay, el 16 de febrero, a sus colegas y compatriotas Marcelo D'Saete, Conceição Evaristo y Eliana Alves Cruz. El director del Fondo Editorial también recibió el 19 de febrero a Mónica González García, directora del Proyecto Editorial Dársena; y el 20 de febrero a María Fernanda Pampín, directora Editorial de CLACSO. Gonzalo Guillén, embajador de Perú, fue recibido el 21 de febrero por Caridad Tamayo Fernández, especialista del Centro de Investigaciones Literarias, mientras el 22 de febrero, Jaime Gómez Triana, vicepresidente de la Casa, y Amanda Sánchez, especialista del Programa de Culturas Originarias, se reunieron con el escritor indígena y miembro de la Academia Brasileña de Letras Ailton Krenak. El 2 de mayo Fernando Luis Rojas se reunió con el profesor universitario e investigador británico Hakim Adi. Los vicepresidentes de la Casa, María Elena Salgado y Jaime Gómez Triana recibieron el 4 de junio a los amigos de la Casa Manolo de los Santos y Hannah Priscilla de The People's Forum. **C**

Cierre de la información: 15 de junio







El argentino JORGE BOCCANERA (Bahía Blanca, 1952) es poeta, periodista y crítico literario. En 2020 recibió el Premio de poesía José Lezama Lima, que entrega la Casa de las Américas, por su libro *Ojos de la palabra*.

La profesora e investigadora adjunta del Conicet FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA (Argentina, 1971) ha publicado el libro *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana a la Argentina* (2015). Recibió el Premio Internazionale Flaiano en 2016.

INGRID BRIOSO RIEUMONT (Cuba, 1987) es investigadora literaria, ensayista, narradora y profesora en Darmouth College. Ha traducido del portugués textos para nuestra revista.

La poeta de origen Maya K'iche' Kaqchiquel ROSA CHÁVEZ (Guatemala, 1980) ha publicado el poemario *AWAS Secretos para curar* (2014) y el fanzine *Abya Yala* (2016), entre otros títulos. En 2023 integró el jurado de poesía del Premio Casa de las Américas.

El presidente cubano MIGUEL DÍAZ-CANEL BERMÚDEZ (1960) encabezó el homenaje a la Casa de las Américas con motivo de los 65 años de la institución.

NORMA DONATO (Colombia, 1987) es investigadora, en calidad de doctoranda, del Instituto de Textos y Manuscritos Modernos de la Escuela Normal Superior de París. Durante sus investigaciones sobre la obra de José Eustasio Rivera encontró el manuscrito de su pieza teatral *Juan Gil*.

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO (Cuba, 1980) es especialista de artes plásticas en la Casa de las Américas. Ha sido curadora de las exposiciones *Islas sin límites* y *El cuerpo, los territorios y las luchas (1973-2023)*.

NADIA LÓPEZ GARCÍA (Oaxaca, 1992) es poeta y promotora cultural. La editorial mexicana Heredad publicará su libro «Cuerpo roto», al que pertenecen los poemas publicados en esta entrega.

El narrador y periodista FABRIZIO MEJÍA MADRID (México, 1968), director de la revista digital *Sentido Común*, formó parte del jurado de novela del Premio Literario Casa de las Américas 2024.

El narrador, poeta y ensayista ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ (Cuba, 1958), miembro de la Academia Cubana de la Lengua, recibió este año el Premio Nicolás Guillén de Poesía por *Cartas de la plaga*.

JORGE NÚÑEZ (Argentina) es investigador del Conicet y docente en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Participa en la compilación digital de CLACSO *A 50 años del restablecimiento de las relaciones entre Argentina y Cuba. Una revisión de los documentos históricos* (2023).

TERESITA PADRÓN DE LA PAZ (Cuba, 1996) trabaja en el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. En 2019 le fue otorgada una beca de investigación por el Instituto Etxepare (País Vasco).

Un fragmento de la novela *Buenos Aires, fin de otoño*, con la que el escritor argentino GUILLERMO PANIAGA (1971) ganó el Premio Literario Casa de las Américas 2024, aparece publicado en este número.

La poeta y promotora cultural BASILIA PAPASTAMATÍU (Argentina, 1940) recibió por su libro *Así* el Premio CubaPoesía 2024, del Festival Internacional de Poesía de La Habana.

MARTÍN RIBADERO (Argentina, 1978) es historiador, investigador y profesor de la Universidad Nacional de San Martín. Publicó en 2017 *Tiempo de profetas. Ideas, debates y labor cultural en la Izquierda Nacional de Jorge Abelardo Ramos (1945-1962)*.

El poeta, cronista, editor y promotor cultural RICARDO RIVERÓN (Cuba, 1949) integró el jurado del Premio Literario Casa de las Américas en 2023 en la categoría literatura testimonial.

Por *Una música* (2022) el narrador y sociólogo HERNÁN RONSINO (Argentina, 1975) mereció el Premio al Mejor Libro Argentino de la Fundación El Libro en 2023.

CARLOS SATIZÁBAL (Colombia, 1959) es dramaturgo, actor, director teatral, poeta y profesor. Dirige la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. En 2024 fue jurado del Premio Literario Casa de las Américas.

La profesora de la Universidad de Cagliari MARÍA CRISTINA SECCI (Italia, 1972) participa en el libro *Italo Calvino, Cuba y Latinoamérica* editado por el Fondo Editorial Casa de las Américas en 2023.

La investigadora y editora literaria CARIDAD TAMAYO FERNÁNDEZ (Cuba, 1970) prepara la «Valoración Múltiple de Luis Rafael Sánchez» que será publicada por el Fondo Editorial Casa de las Américas.

GINO TRAMONTANA (Italia) es doctor en Literatura hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado con Alfonso Tramontana la novela *El madrigal* (2022).

El poeta y profesor JOSÉ LUIS VEGA (Puerto Rico, 1948) es director de la Academia Puertorriqueña de la Lengua. Publicó recientemente el poemario *Travesía y otros poemas* (2023). **C**



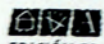






**P** Premio  
Literario  
**CASA**  
de las  
Américas  
enero 16 al 26  
**2012**

Sala Che Guevara  
Lunes 16 de enero  
11:00 a.m.

  
EDICIÓN 53

**C** **A**