
CUADERNOS DE LITERATURA DEL
Caribe e Hispanoamérica

No. 34 • Julio-Diciembre de 2021 • ISSN Impreso: 1794-8290 • ISSN Online: 2390-0644

**Representaciones
del paisaje en
las literaturas
del Caribe e
Hispanoamérica**

Sandra Castillo Balmaceda
Sindy Tatiana Bedoya
Omar Eliecer Lubo Vacca
Alejandro Del Vecchio
Oswaldo de Jesús Alonso Ortiz
Otto Fernando Arana Mont
Daniel Alarcón Osorio
Farides Lugo Zuleta
Miyer Pineda
Juan Carlos Rodríguez Argáez
Mario Federico David Cabrera

ceiliKa

34



UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
EXTENSIÓN Y PROYECCIÓN SOCIAL



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS



UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

RECTOR
DANILO HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

VICERRECTOR DE DOCENCIA
ALEJANDRO URIELES GUERRERO

VICERRECTOR DE INVESTIGACIONES,
EXTENSIÓN Y PROYECCIÓN SOCIAL
MIGUEL ANTONIO CARO CANDEZANO

VICERRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA
MARILUZ STEVENSON DEL VECCHIO

DECANO FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DALIN MIRANDA SALCEDO



UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

RECTOR
ÉDGAR PARRA CHACÓN

VICERRECTOR DE DOCENCIA
FEDERICO GALLEGU VÁSQUEZ

VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN
LEONARDO PUERTA LLERENA

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO
GASPAR PALACIO MENDOZA

DECANO FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
FREDDY ÁVILA DOMÍNGUEZ

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
MELISSA GAVIRIA HENAO

IMPRESIÓN
ALPHA EDITORES
COMERCIAL@ALPHA.CO
CARTAGENA, COLOMBIA

**A ESTA REVISTA SE LE APLICÓ
PATENTE DE INVENCIÓN No. 29069**

CORRESPONDENCIA, SUSCRIPCIONES Y CANJE
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO,
KM 7 ANTIGUA VÍA PUERTO COLOMBIA,
BLOQUE D, 2o. PISO
TELÉFONO: 01 8000 527676

CORREO ELECTRÓNICO:
cuadernosliteratura@mail.uniatlantico.edu.co

DISPONIBLE EN LÍNEA
http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/



**Cuadernos de Literatura del
Caribe e Hispanoamérica**
No. 34- Julio-Diciembre 2021



CUADERNOS DE LITERATURA DEL CARIBE E HISPANOAMÉRICA
CUENTA CON UNA LICENCIA CREATIVECOMMONS ATRIBUCIÓN-
COMPARTIRIGUAL 4.0 INTERNACIONAL

SE AUTORIZA LA CITACIÓN, USO Y REPRODUCCIÓN PARCIAL O
TOTAL DE LOS CONTENIDOS, PARA LO CUAL SE DEBERÁ CITAR
LA FUENTE.

CUADERNOS DE LITERATURA DEL CARIBE E HISPANOAMÉRICA
SE ENCUENTRA INDEXADA EN PUBLINDEX Y CATALOGADA EN
LA BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO DEL BANCO DE LA
REPÚBLICA, EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA, EN
CENGAGE Y EN REDIB



**CUADERNOS DE LITERATURA
DEL CARIBE E HISPANOAMÉRICA**
NO. 34 – Julio-Diciembre de 2021
ISSN 1794-8290 (Impresa)
ISSN 2390-0644 (Web)

EDITOR

AMILKAR CABALLERO

EDITOR (ASOCIADO)

KEVIN SEDEÑO GUILLÉN

ASISTENTE EDITORIAL

KAREN RIVERA FERIA

CORRECCIÓN DE ESTILO

KAREN RIVERA FERIA

COMITÉ EDITORIAL

ORLANDO ARAÚJO FONTALVO
UNIVERSIDAD DEL NORTE, COLOMBIA

MICHÈLE SORIANO
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE, FRANCIA

GABRIEL ALBERTO FERRER RUÍZ
ATLÁNTICO, COLOMBIA

DANTE SALGADO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE BAJA
CALIFORNIA SUR, MÉXICO

MÓNICA MARÍA DEL VALLE
UNIVERSIDAD DE LA SALLE, COLOMBIA

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

NADIA CELIS SALGADO
BOWDOIN COLLEGE, ESTADOS UNIDOS

LUIS FERNANDO RESTREPO
UNIVERSITY OF ARKANSAS, ESTADOS UNIDOS

SERGIO VILLALOBOS RUMINOTT
UNIVERSIDAD DE MICHIGAN, ESTADOS UNIDOS



BANCO DE LA REPUBLICA
BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO



PERIODICIDAD
DOS (2) NÚMEROS AL AÑO



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO

SELLO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

BARRANQUILLA - CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA (SURAMÉRICA)



SELLO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

CONTENIDO

Editorial 11

Artículos

Los Estados Unidos de Banana: re-construcción de la identidad puertorriqueña en tiempos post-neocoloniales 15
United States of Banana: rebuilding Puerto Rican identity in post-neocolonial times
Sandra Castillo Balmaceda

Cruces genéricos y su dimensión política en Papeles de Pandora de Rosario Ferré 29
Generic crosses and their political dimension in Rosario Ferré's Papeles de Pandora
Sindy Tatiana Bedoya

Revisión de nociones ecocríticas para leer la poesía indígena en América Latina y el Caribe 41
Review of Ecocriticism's Notions for Reading the Indigenous Literature in Latin America and the Caribbean
Omar Eliécer Lubo Vacca*

Del Boom latinoamericano al Sex Bomb cubano. Minimalismo y realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez 61
Del Boom latinoamericano al Sex Bomb cubano. Minimalismo y realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez
Alejandro Del Vecchio

Espejo roto: autofiguración en *Entre paréntesis* de Roberto Bolaño
Broken mirror: self-figuration in Entre paréntesis by Roberto Bolaño 79
Oswaldo de Jesús Alonso Ortiz

Transmodernidad en *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos
Transmodernity in Roa Bastos's Yo el supremo 99
Otto Fernando Arana Mont
Daniel Alarcón Osorio

***La ceiba de la memoria* y el principio de hospitalidad derridiano**
La ceiba de la memoria and the principle of Derridian hospitality 109
Farides Lugo Zuleta

La devastación del silencio (Acercamiento a la poética de Gabriel Ferrer)
The devastation of silence (approaching Gabriel Ferrer's poetics) 125
Miyer Fernando Pineda

Entrevistas

Albalucía Ángel: «Mi andaregueo por el planeta».
Entrevista con “alas” 149
Juan Carlos Rodríguez Argáez

Reseñas

Matilde Belén Escobar Negri. Dobles. Una poética poscolonial de la diferencia. Prometeo libros, 2020. 159
Mario Federico David Cabrera

**EVALUADORES DE CUADERNOS DE LITERATURA
DEL CARIBE E HISPANOAMÉRICA, NÚMERO 34**

Doctora Francy Liliana Moreno Herrera
Universidad Javeriana (Colombia)

Magister Alberto Rascht Gómez Padilla
Sin filiación institucional

Magister Melfi Campo Torres
Universidad Popular del Cesar (Colombia)

Magister Jorge Armando Berdugo Hernández
Institución Educativa Almirante Padilla (Colombia)

Magister Érica Patricia Oviedo Jaramillo
Instituto La Salle (Colombia)

Magister Nellys Esther Montenegro de la Hoz
Universidad Popular del Cesar (Colombia)

Magister Clinton Alberto Ramírez Contreras
Universidad Sergio Arboleda (Colombia)

Magister Jorge Luís Mejía Narváz
Escuela Normal Superior La Hacienda (Colombia)

Magister Diana Verónica Méndez Sánchez
Universidad Popular del Cesar (Colombia)

Doctor Heider Luis Arrieta Roa
Universidad Popular del Cesar (Colombia)

Magister Marcelo José Cabarcas Ortega
University of Pittsburgh (Estados Unidos)

Magister Elías Hernández Miranda
Mineducación Programa Todos a Aprender (Colombia)

Magister Félix Manuel Molina Flórez
Universidad Popular del Cesar (Colombia)

Magister Luis Alberto Vidal Sierra
IET Manuela Beltrán (Colombia)

Magister Carlos Alberto Polo Tovar
Universidad Minuto de Dios (Colombia)

Magister Cindy Noheli Bermúdez Donado
Institución Educativa de Leña (Colombia)

Editorial

El número 34 de la Revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* reúne trabajos de investigadores sobre escritores del Caribe hispánico insular y continental y de Latinoamérica que plantean deconstrucciones de tradiciones y propuestas hegemónicas ubicadas dentro del Boom. Estos autores trabajan temas diversos como la redefinición de identidades igualmente hegemónicas, redefiniciones de concepciones de géneros y visiones del mundo de grupos otros. En línea con estas temáticas, las perspectivas teóricas que los colaboradores de este número usan, son igualmente heterodoxas.

El primer artículo de este número estudia los procesos de renegociación de la identidad de la diáspora puertorriqueña en los Estados Unidos en la novela *Los Estados Unidos de banana* de la escritora puertorriqueña Giannina Braschi. Sandra Castillo Balmaceda plantea un análisis centrado en conceptos teóricos generados por pensadores del Caribe para entender los procesos de reversión de la aculturación a que han sido sometidos los puertorriqueños a cambio de su inserción en el mercado laboral de los Estados Unidos. En primera instancia, Castillo Balmaceda analiza la forma en que Braschi crítica la sociedad norteamericana. Posteriormente, revisa las metáforas y alegorías empleadas en la novela para escenificar procesos de aculturación. La conclusión central del artículo es que Braschi busca motivar a los sujetos transnacionales puertorriqueños en los Estados Unidos a que resistan la borradora cultural y reconstruyan su identidad. La autora propone asimismo que la inversión epistémica que caracteriza al texto se basa en la construcción de un sujeto performativo que deconstruye los elementos de la idea de nación del estado receptor de la diáspora puertorriqueña y latina.

El segundo artículo trabaja el problema de la construcción de la identidad femenina de la mujer puertorriqueña que ha sido condicionada por los valores hegemónicos de la sociedad heteronormativa en tres relatos de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré. Sindy Tatiana Bedoya, la autora del artículo, afirma igualmente que el texto de Ferré cuestiona los valores culturales que han limitado el papel de la mujer en el campo literario de Puerto Rico. Su tesis central es que la experimentación genérica le permite a Ferré integrar una crítica de los valores que han construido esa noción de identidad con los valores literarios tradicionales—y su relación con el papel de la mujer escritora. El texto de Ferré intenta construir, de acuerdo a

su propuesta, una identidad de la mujer en su país alejándose de los valores de la sociedad patriarcal dominante a la vez que critica esa sociedad. Be-doya concluye que esa experimentación genérica le permite a la escritora abrirse a géneros prohibidos para la mujer escritora e iniciar una búsqueda de la consciencia racional atravesada por los problemas históricos y políticos que han caracterizado la sociedad.

El tercer texto, escrito por Omar Lubo, analiza los imaginarios de lo natural en la poesía indígena de América Latina y el Caribe a partir de elementos conceptuales aportados por los estudios ecocríticos. Lubo propone que estos textos están atravesados por experiencias y pensamientos comunitarios que brindan nuevas herramientas conceptuales para deconstruir las visiones de la crítica tradicional sobre estas producciones literarias. Se trata de pasar de una perspectiva exotizante a asumir una que asume sentir-pensar de esas comunidades y sus construcciones estéticas. En este sentido, el artículo revisa los estudios críticos para elaborar un armazón conceptual apropiado para esa labor. El artículo termina con la aplicación de alguno de esos conceptos en la poesía de Miguel Ángel López Hernández un poeta de la comunidad Wayuu de Colombia.

Alejandro Del Vecchio por su parte, plantea una lectura de Pedro Juan Gutiérrez a partir del recurso de la autofiguración exhibicionista llena de proezas sexuales que se constituye en un símbolo del paso de la estética del Boom a otra que este escritor cubano concibe como Sex Bomb. Esta consiste en la impugnación y demolición del Boom a partir de la inclusión descarnada de lo sexual, a la escenificación de las impurezas de la vida cotidiana y de pequeñas historias despojadas de valores culturales. Asimismo, Del Vecchio incluye el lenguaje escatológico y descarnado y la obsesión por los aspectos sórdidos y violentos de la realidad articulados desde una estética minimalista como elementos esenciales de esa estética cuya función es mostrar la nueva realidad latinoamericana de los 90. De igual manera, lo abyecto, otro elemento de su realismo sucio, se ubica en un espacio ambiguo de borde entre la interioridad y la exterioridad del cuerpo para metaforizar la ruptura del orden. De esta forma, según Del Vecchio, Pedro Juan Gutiérrez exhibe el espíritu de la época en su Cuba natal de los 90 caracterizada por la carencia y el hambre.

Oswaldo Alonso Ortiz nos presenta un texto sobre la autofiguración en algunos ensayos del libro *Entre paréntesis* de Roberto Bolaños. En este artículo estudia las formas en las que el autor se desdobra en la figura del yo autorial. Una de las formas en que el autor se autofigura es el uso del humor como contradicción. Este es usado paradójicamente para hablar de temas serios

relacionados con su experiencia de vida. Otra de esas formas de autofiguration se manifiesta a partir de los juicios literarios que el autor emite en su obra y que sirven para entender su visión de la literatura y aporta una forma de acercamiento a su universo estético. Alonso Ortiz concluye que los puntos recurrentes en su literatura (el exilio, la poesía, el oficio del poeta, Latinoamérica, etc.) producen la figura escritural de Roberto Bolaño y el sentido unitario de su obra se basa en las pistas falsas, los callejones sin salida y la literatura que significa un reto para quien la escribe y la lee.

En *Transmodernidad en Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, Otto Arana Mont, analiza esta novela desde la perspectiva epistemológica asumida por el escritor paraguayo frente al proyecto de la modernidad. Arana Mont parte del concepto de transmodernidad aportado por Enrique Dussel que considera este fenómeno como algo independiente de la Modernidad como una forma de superarla. Su propuesta principal es que *Yo el supremo* incluye elementos modernos, posmodernos y transmodernos. El artículo se centra en la transgresión que la novela asume a través de estos últimos elementos y en la propuesta de una nueva realidad que la novela asume. Asimismo, Arana Mont resalta el compromiso asumido por Roa Bastos a través de la literatura y que es un espejo de las luchas escenificadas en Latinoamérica para subvertir la realidad mediada por el proyecto moderno instaurado desde la colonización.

El penúltimo artículo de este número se basa en una comparación entre literatura y filosofía para entender la violencia y la hostilidad en *Ceiba de la memoria* como producto de la ausencia de hospitalidad, un término tomado de Jacques Derrida. Farides Lugo, su autora, plantea que todos los personajes de la novela de Burgos Cantor son extranjeros y que aquellos que son subyugados no son considerados como humanos y de ahí el trato que reciben. Son estos tratos los que Lugo analiza como consecuencia de la negación del derecho de hospitalidad que los afrodescendientes en la novela reciben. De acuerdo a Lugo, en esa relación de hospitalidad y hostilidad que se da entre el que recibe al extranjero y este se invierte en *La ceiba de la memoria* siendo los españoles influenciados o transformados por personajes como Dominica Orellana y Benkos Bioho. Asimismo, el artículo propone que la obra de Burgos Cantor en últimas busca subrayar que la tragedia y el dolor padecido por algunos individuos a lo largo de la historia es lo que nos une en la noción de lo humano. En este sentido, la obra nos invita a una reflexión ética en la cual no puede haber otra conclusión que la enorme responsabilidad que tenemos hacia las víctimas del pasado y de nuestro presente. El texto culmina con la afirmación de que la puesta en escena de la idea de la hospitalidad y la hostilidad es reflejo de la intención del autor de saldar su deuda con el pasado a partir de la rememoración.

Finalmente, Miyer Pineda propone una aproximación a la poética del escritor Gabriel Ferrer Ruiz a partir del análisis de los tres poemarios que ha publicado. Pineda parte de la hermenéutica de Ricoeur en diálogo con íconos culturales para estructurar su argumentación y su tesis central es que el silencio y la memoria son los pilares de una poética edificada desde el silencio. Pineda afirma que para Ferrer la poesía es una trinchera que le permite al poeta resistir en silencio las imposiciones que vienen de quienes gobiernan. Asimismo, señala que en los tres poemarios existe una recurrencia de las preocupaciones del poeta: el silencio, el agua y la muerte aunque exista una presencia fuerte de la iconografía cristiana en *Festejos*, su último poemario.

Los Estados Unidos de Banana:

re-construcción de la
identidad puertorriqueña en
tiempos post-neocoloniales

United States of Banana:

rebuilding Puerto Rican
identity in post-neocolonial
times

Sandra Castillo Balmaceda*

Universidad del Atlántico

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.34.2021.3619>

* Magister en Literatura en Lengua Española de la Universidad de Arkansas. Docente de la Universidad del Atlántico adscrita al grupo Ceilika. Correo electrónico: sandrastillio@mail.uniatlantico.edu.co.



Recibido: 20 de marzo de 2022 * *Aprobado:* 30 de mayo de 2022

¿Cómo citar este artículo?

Castillo Balmaceda, S. (julio-diciembre, 2021). Los Estados Unidos de Banana: re-construcción de la identidad puertorriqueña en tiempos post-neocoloniales. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (34), 15-28. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.34.2021.3619>

Resumen

Este trabajo analiza la novela *Los Estados Unidos de Banana* de la escritora puertorriqueña Giannina Braschi a partir de conceptos desarrollados por la intelligentsia caribeña como la transnación y el lenguaje nación, y en el marco del escenario neocolonial en el que está inmersa la diáspora puertorriqueña y latinoamericana en los Estados Unidos. La tesis central que planteo en este texto es que Braschi aboga por una inversión epistémica que revierta procesos de aculturación a los que fueron sometidos los puertorriqueños y latinos y a partir de eso impulsar la renegociación de elementos identitarios. Asimismo, este trabajo estudia el entramado simbólico construido por Braschi para develar mecanismos de dominación neocolonial como la zombificación y la normativización de los ciudadanos que han migrado a Estados Unidos.

Palabras clave: transnación, zombificación, neocolonialidad, violencia epistémica, identidad.

Abstract

This work analyzes Giannina Braschi novel *Los Estados Unidos de Banana*, using notions developed by caribbean intelligentsia such as transnation and nation language within the context of the neocolonial scenario of a Puerto Rican and Latino Diaspora in the United States. I contend that it is in this text where Braschi pleads for an epistemic inversion that reverses processes of acculturation Latinos and Puerto Ricans were subjected to. Based on this, she proposes the renegotiation of identity traits. Likewise, this work studies the symbolic net Braschi creates to reveal mechanisms of neocolonial domination such as zombification and normativization of the immigrants who have been turned into American citizens.

Keywords: transnation, zombification, neocolonialism, epistemic violence, identity.

Después de la novela *Yo-Yo Boing*, su más aclamada obra y donde explora la identidad dinámica de los latinos a partir de los cambios de códigos lingüísticos, y del *Imperio de los sueños*, un híbrido de poesía, drama y ficción que pone en escena las experiencias de los latinos en Nueva York, la epítome del imperio y donde confluyen todos sus sueños, Giannina Braschi escribe *Los Estados Unidos de banana*, un pastiche de rasgos de la sociedad americana y de los procesos de negociación de la identidad de los puertorriqueños, y otro texto híbrido que combina el drama, la ficción y la disquisición filosófica. Publicado en 2011, este libro expone el estado de ánimo de muchos latinos frente a la cultura americana y a los cambios del orden mundial acaecidos después del derrumbe de las torres gemelas a partir de las reflexiones del personaje central que se dirige a la estatua de la libertad luego del suceso. Al mismo tiempo, el texto alegoriza la necesidad de poner en cuestión el status quo y re-negociar la identidad de los puertorriqueños. Antes que una declaración de independencia de Puerto Rico como estado, se constituye en una declaración de independencia de la identidad puertorriqueña de la sociedad y la cultura norteamericanas. Braschi ve esa identidad como estancada, como no negociada y por eso plantea su re-negociación teniendo en cuenta construcciones identitarias pasadas y procesos de diálogo cultural suscitados por acontecimientos históricos de comienzos del siglo XXI. Lo que en últimas Braschi plantea es una oposición y una reversión de la aculturación de la que los puertorriqueños fueron objeto a cambio de su inserción en el mercado laboral de los Estados Unidos. En este trabajo, las reflexiones planteadas en el texto se ponen a dialogar con la tradición epistemológica elaborada por pensadores y escritores del Caribe a lo largo de diferentes momentos de la colonización, la descolonización y procesos de neocolonización debido a que una de las armas centrales de Braschi para revertir procesos de violencia epistémica es la reflexión profunda sobre los fundamentos de la sociedad norteamericana y la construcción de propuestas alternativas para entender los procesos de inserción de los inmigrantes latinos en esa sociedad. Estas propuestas se relacionan con planteamientos de diversos pensadores y autores tanto del Caribe hispánico como de otros bloques lingüísticos.

Crítica a la sociedad norteamericana

Los Estados Unidos de banana es una parodia de la sociedad norteamericana y de las formas de inclusión social de los inmigrantes latinos y en particular, de los puertorriqueños. La novela tiene como personajes principales a Hamlet, Zaratustra y Giannina quienes tienen la misión de liberar a Segismundo, preso en la estatua de la libertad. La acción se centra en los diálogos entre estos personajes y en el andar de Giannina quien va recorriendo la ciudad de Nueva York.

La visión que Braschi nos muestra de la sociedad norteamericana es la perspectiva de alguien que la conoce muy bien pues ha vivido por mucho tiempo en ella aunque no se identifique como exclusivamente parte de ella. No se trata entonces de una crítica externa sino de la postura de un individuo que es y no es, al mismo tiempo, parte de ella. Esto le añade una dosis de validez en la medida en que es una opinión informada. Desde aquí se plantea una redefinición de la ciudadanía especial y restringida que se ha concedido a los puertorriqueños y se cuestionan todos los mecanismos que se usan para insertarlos, junto a todos los otros inmigrantes, dentro de la sociedad. Estamos en presencia de un sujeto empoderado que incide en su entorno, que lo transforma y lo critica, a diferencia de lo que le sucede al migrante en su primer encuentro con el entorno del centro metropolitano receptor en el que tanto la cultura como el paisaje ejercen un impacto disociador y alienante. Esta característica de la posición del hablante de Braschi se presenta también en su obra poética. Analizando su celebrado poemario *El imperio de los sueños*, Armando Cruz-Malavé (2014) argumenta que Braschi, deconstruye un leitmotiv recurrente en la tradición escritural latina migrante en los Estados Unidos, el de la ansiedad “about the discentering or dislocating effects of metropolitan modernity on vulnerable racialized or disempowered immigrant or exile subjects” (p. 807). De acuerdo con Cruz-Malavé (p. 810), Braschi reescribe esta tradición estética asumiendo una performance en la que invierte la posición del hablante postcolonial frente al influjo del centro metropolitano para asaltar el locus del poder y la enunciación. Pero esa *performance* no solo funciona en el plano de la desconstrucción de una tradición escritural, la edificada por autores masculinos latinoamericanos que emigraron a los Estados Unidos, sino de una fuerte tradición cultural y epistemológica, la construida desde la visión colonizadora sobre “pueblos inferiores” en occidente a partir del descubrimiento de América y de la cual la incorporación de migrantes a la nación en Estados Unidos es uno de sus ejemplos.

En este plano de análisis que propongo, la *performance* estructurada por Braschi es la del migrante empoderado que no solo está en un plano reactivo sino en uno propositivo, uno que critica, corrige, explica la realidad desde un acervo teórico sedimentado y negociado a lo largo del tiempo. Este sujeto migrante performativo reproduce a sujetos diaspóricos que enuncian la realidad de manera similar a como lo hace el hablante lírico de *Cuadernos de retorno al país natal* de Césaire que se encuentra en movimiento, haciendo cosas mientras reflexiona sobre el espacio-tiempo que ocupa, sobre sí mismo en su interacción con los “otros” y sobre las formas de entender esas interacciones en ese espacio-tiempo. Profundizaré en esta característica del sujeto enunciador de Braschi más adelante.

Aunque Braschi recurre a la tendencia “hispanófila” de la intelectualidad de Puerto Rico muy en boga en los albores del siglo XX, y del cual “Patito feo” de Luis Llorens Torres (1984) es un ejemplo, su oposición de los valores de la cultura hispánica a los antivalores de la sociedad de Estados Unidos conlleva una puesta en escena con situaciones puntuales que ocurren en esa sociedad. Llorens Torres llama a la sociedad norteamericana “farisea” y Braschi nos da ejemplos de cómo su doble moral se manifiesta en los actos de sus gobernantes y ciudadanos comunes y, al mismo tiempo, de cómo su esencia es espuria y caracterizada por las apariencias. En el primer caso, el concepto de arma de destrucción masiva se convierte en símbolo de su carácter fariseo. Por eso Braschi titula uno de los apartados del libro “el inglés arma de destrucción masiva” y en él denuncia que por su verso revolucionario los inspectores del sistema husmeaban “a ver si yo tenía armas de destrucción masiva” (p. 86), aludiendo a la farsa orquestada contra el régimen iraquí de Sadam Hussein que sirvió para favorecer intereses particulares y económicos y no para ayudar al pueblo de Irak como se adujo en el momento. Cabe señalar que mientras los intelectuales hispanófilos se centraron más en resaltar las fortalezas de la herencia latina del bello cisne como ocurre en el poema de Llorens Torres donde leemos: “Oro latino se asoma a tu faz y en tu faz brilla. Lo fundió en siglos Castilla. Y antes de Castilla, Roma”, Braschi se centra en exponer las debilidades del pato feo. Así, encontramos que básicamente la sociedad de Estados Unidos es, por un lado, mercantilista. Braschi nos dice que el ciudadano americano “solo asciende por dinero y para el dinero. El único mérito consiste en contar dinero, cuanto más rápido mejor” (p. 106). La sociedad tiene entonces un único “valor”, el dinero. Una oración que la autora pervierte lo patentiza: “en el dinero confiamos- en el dinero creemos. Dios es dinero” (p. 106). El texto enfatiza asimismo, comportamientos y mecánicas como las del sistema financiero en el que el manejo del crédito favorece actitudes como el consumismo: “es el Sueño Americano –la codicia insaciable- y la triste verdad de la necesidad que nunca se ve satisfecha” (p. 39). Braschi le dedica una sección entera titulada “derrochona y fumadora” donde reconoce que se le forma “un hueco en el estómago cuando siento urgencia de comprar y no tengo dinero para pagar las tarjetas de crédito. Como un pecador arrepentido que no se arrepiente, gasto más y más en lo nuevo y en lo descocado- y así distraigo la mente- consumo el tiempo” (pp. 36-37). Nótese como repetidamente las alusiones al consumismo y la preeminencia del dinero se encuentran asociadas a nociones religiosas con el propósito de sugerir que esa sociedad lo asimila a una especie de religión. También intenta socavar los pilares del ethos de esa sociedad mostrando su carácter espurio, entre los cuales podemos mencionar el principio de igualdad consignados en la Enmienda Catorce de la Constitución y que

incluye el de la no discriminación. En la realidad es evidente que diversos grupos de personas no cumplen con este mandato y los grupos minoritarios no reciben tratamiento equitativo. Socarronamente, Zaratrusta en la segunda parte del libro señala: “alguien que me rescate del principio de la igualdad” (p. 94). En el mismo diálogo, Zaratrusta afirma: “la verdadera esclava es la libertad, atrapada en la estatua con Segismundo” aludiendo a que la libertad como valor central de la sociedad en Estados es solo una idea, solo materializada en un monumento que tiene más carácter físico que simbólico de ese país, la estatua de la libertad.

Pero la lista de antivalores es extensa, cuidadosamente trabajada y detallada. Otros rasgos que sobresalen son la fragmentación o la falta de cohesión social, la tendencia a macartizar al otro y el control absoluto sobre lo que hacen los ciudadanos. El primero de estos va sugerido por la misma estructura del texto ya que es un pastiche de fotografías de diferentes escenas y reflexiones sobre la vida de los inmigrantes en los Estados Unidos. El segundo representa una de las máscaras de la colonialidad del poder (tomando el concepto de Aníbal Quijano, 2000) que se sustenta en establecer jerarquías y asignar roles a partir de etiquetar a los otros. A aquel que rompe los moldes establecidos le llaman “alborotador” (p. 31); a los que no son exitosos, se les llama “perdedores” (p. 88); a los inmigrantes se les considera una “raza inferior”, unos “brutos y vividores” (p. 124). Para Braschi, “el Estado tiene un eje del mal que divide el mundo entre buenos y malos, entre razas y religiones” (p. 142). Esta estigmatización sirve a sus propósitos de controlar sujetos y cuerpos y para crear ciudadanos modelos. Hamlet manifiesta no creer que:

una lengua controle una tierra, que le imponga su soberanía, para que no haya malos entendidos sobre la forma en que hablamos, nuestras costumbres culinarias, nuestros deseos, cuando reímos, a qué hora nos despertamos, cuándo trabajamos, cómo nos portamos en la escuela, en las entrevistas de trabajo, en los partidos de tenis- y no olvides lavarte las manos después de orinar en un baño público. (p. 56)

Con esto se sugiere el intento por eliminar la diferencia que introduce rupturas al orden y que impide el control absoluto. Esta normativización surge a partir de la idea de democracia y la ciudadanía y se basa en “una charada de reglas y regulaciones” (p. 84).

Finalmente cabe señalar en este punto, que el dialogismo ayuda a Braschi a develar esos puntos negativos de la sociedad. La mayoría de los ejemplos aportados arriba provienen de los propios discursos del opresor. El discurso colonialista que estigmatiza para rebajar y controlar, el discurso antiinmigración que denosta para explotar y abusar, el discurso racial que construye la otredad para dominarla, entre otros.

Sin embargo, es la *performance* misma del migrante empoderado la que contribuye a revertir la nueva versión de la colonialidad del poder de la que se vale la cultura neocolonizadora norteamericana para establecer jerarquías en las que los inmigrantes latinos ocupan posiciones inferiores y que justifican su adhesión al ‘melting pot’. Esta versión supone la clasificación de estos migrantes como fuerza laboral sin ningún elemento de tipo intelectual que aportar a la sociedad receptora, de ahí la metáfora del pollo descabezado que Braschi construye. A diferencia del *flaneur* de Benjamin (1997), este migrante empoderado no busca descubrir, ni describir nada, sino instituir un sujeto dentro de la etnografía del espacio metropolitano que se percibe como parte integral pero diferenciada del tejido ontológico de la misma. El migrante empoderado debe eludir su condición de objeto pedagógico, de sujeto construido por las narrativas y discursos que sostienen el tropo del ‘melting pot’ como fundamento de la nación de los Estados Unidos. Por el contrario, debe aparecer como “hacedor”, como “elaborador”, es decir, como sujeto performativo. Por eso, la Giannina personaje de la obra dice: “Pero nunca me preguntes quien soy. Porque eso solo puede contestarse siendo. El hacedor no puede ser. El hacedor solo hace. Soy lo que hago” (p. 81). Pero como he argumentado, no es solo lo que hace (realizar un viaje en el que impacta el entorno y reflexiona sobre los discursos en los que los latinos son hablados por las narrativas y discursos fundantes y que funcionan como sostén de la idea de nación) sino lo que dice y como pervierte, tergiversa e ironiza eso que se ha dicho para construir subjetividades.

Esta “*performance* verbal” (Bauman, 1975) se materializa en la oposición al “modo correcto de hacer las cosas-el modo práctico” (125) identificado como lo típicamente americano, a través de la creatividad, concepto recurrente en toda la obra. La autora insiste en que la creatividad ha sido quebrantada por ese modo de vida o que es desestimada cuando alguien la exhibe. Sin embargo, lo que realmente la hace parte de su *performance* es el hecho que efectivamente Braschi hace empleo de ella de manera constante y expresa. De hecho, la estructura del texto evidencia un barroquismo ex-profesamente extremo, una construcción estética dispar y discontinua, así como una pluridiscursividad y pluritextualidad aumentada.

Metáforas de la sociedad transnacional puertorriqueña

Los Estados Unidos de Banana simboliza a través de metáforas y símbolos una sociedad transnacional en la que no solo coexisten sujetos y culturas de diversa procedencia sino un espacio donde se negocian de manera constante rasgos identitarios y culturales. La segunda parte del texto es un drama en el que participan, principalmente, Segismundo, la herencia española de la cultura puertorriqueña, Zaratustra, el aspecto filosófico y reflexivo del ser humano y Giannina, la inmigrante latina que cuestiona la violencia epistémica¹ ejercida por la sociedad norteamericana sobre los inmigrantes y plantea la re-negociación de la identidad y Hamlet, la herencia anglosajona e imperialista de los norteamericanos. Sus diálogos giran en torno a la libertad de Segismundo, quien es presa de la libertad como principio rector de la sociedad hegemónica. Sin embargo, todo el texto está atravesado por múltiples símbolos que construyen esta puesta en escena del reposicionamiento de las culturas que conforman el Estado norteamericano. El pollo descabezado, como ya se anotó, representa la alienación y la borradura de los valores culturales de los inmigrantes. La Estatua de la Libertad simboliza la libertad regulada. El cerdito hucha representa el valor mercantil que es asignado a todos los ciudadanos de ese estado. La cucaracha representa la degradación a la que los puertorriqueños han sido llevados por un ethos que se percibe como degradante pues solo se basa en el dinero como único valor, que a su vez no se entiende como algo asociado a la condición humana.

Teniendo en cuenta que la recreación estética de una posible redefinición de la identidad del sujeto transnacional puertorriqueño en *Los Estados Unidos de Banana* incluye este fuerte componente simbólico construido a partir del alto número de símbolos y metáforas que la autora emplea, el texto se caracteriza por una carga de sarcasmo que busca reforzar la actitud crítica hacia la cultura que busca imponerse bajo la premisa de ser superior. La idea es revertir las jerarquías entronizadas por los discursos neocoloniales cargados de violencia epistémica al mostrar de manera directa y descarnada las deficiencias y las falencias de los ciudadanos ideales de la nación estadounidense. Giannina por ejemplo le dice a Hamlet: “Tú y los tuyos se lo comieron todo. Y a mí apenas me dejaron unas migajas. Y tengo un hambre que me muero. Soy una espalda mojada. Soy inmigrante ilegal”. Nótese

1. Spivak (1988) define la violencia epistémica como el “heterogeneous project to constitute the colonial subject as Other. Spivak agrega que “this project is also the asymmetrical obliteration of that precarious Other in its subjectivity” (pp. 24-25). Uno de los ejemplos más claros de violencia epistémica es la palabra progreso pues se usa para mantener las diferencias, las jerarquías y para negar la existencia de epistemologías de los “Otros” y la necesidad que ellos usen los preceptos epistemológicos del ex-colonizador para poder progresar, cuando aquellos llegan a un estadio del progreso alcanzado por este, ya él se encuentra unas etapas más adelante.

como la personaje Giannina le enrostra a los sujetos dominantes su egoísmo y falta de solidaridad con los que llegan con pocos recursos y además utiliza el apelativo de espalda mojada ‘*wet back*’, término despectivo usado por los norteamericanos para referirse a aquellos inmigrantes que llegan por la frontera mexicana cruzando el Río Bravo y a los cuáles consideran inferiores por no realizar un proceso de visado e inmigración legal y regular. Algo similar ocurre cuando habla del cerdito hucha, una metáfora con la que se critica la degradación moral del sujeto norteamericano por su exaltación del dinero como valor supremo de su “ethos”, como ya se señaló. Esto se puede ilustrar con el siguiente comentario de La Estatua a Giannina: “Pasarás de ser Cerdito Hucha Asistente a Cajera Automática Asistente. En esta sociedad solo se asciende por dinero y para el dinero”. Luego, reafirma esta crítica con la perversión de una oración de la biblia: “...en el dinero confiamos - en el dinero creemos- Dios es dinero” (p. 107). A esto le suma la idea de que el dinero se consiga a partir de trabajar en exceso en detrimento de su calidad de vida: “Y ellos terminan por convertirse en cerditos y depositan su vida centavo a centavo por la ranura”. Aquí también parece sugerir que el sistema los exprime a ellos y los convierte en productores de dinero para fortalecer la economía nacional.

Por otro lado, el sentimiento de alienación recurrente en el personaje Giannina sirve al propósito de ilustrar la dislocación del concepto de ciudadanía y la necesidad de desterritorializar el concepto de estadidad puertorriqueña. El puertorriqueño y el latino son unos extraños en la sociedad norteamericana. Aunque han sido normativizados por las micromecánicas del poder (siguiendo un concepto de Foucault, 1992), sigue existiendo una noción de “puertorriqueñidad” que no está contenida en la “norteamericanidad”. La primera está asociada a una filiación rizomática (en el sentido de Glissant, 2002) que se nutre primordialmente de lo hispánico pero que reconoce la presencia de otras culturas como la árabe, la africana y la asiática en general. La Giannina que filosofa al principio se siente “una extranjera, una extraña –extraña en mí misma y confusa” (p. 14), ella se siente parte, pero ajena a su entorno cultural: “encuentro en mi lengua extranjera un cultura que no entiende mi lengua materna” (p. 49). Es importante señalar lo crucial que es para Braschi la lengua como vehículo de la cultura y por ende de construcción de la identidad. Por eso, toda su poética está cimentada en la exploración de los procesos de negociación que se dan en las interacciones de los sujetos de la sociedad transnacional puertorriqueña y latina en los Estados Unidos con los diferentes idiomas que usan para dar sentido a su ser y al mundo que los rodea: el spanglish, el español y el inglés. En su última novela debe confrontar el idioma del colonizador y retorcerle el cuello hasta sacarle lo que es extraño a él y lo que es común.

Al igual que en Edwidge Danticat, estamos ante el lenguaje transnación forjado por el sujeto caribeño diaspórico en el escenario post-neocolonial en el que los bordes de su nación se desdibujan y en el que la “relación” (de nuevo acudiendo a Glissant, 1997) lo empuja a una apertura a los “otros” y al mismo tiempo lo lleva a criollizar los influjos que surgen de esa relación. La relación es la táctica que enfrenta al ‘melting pot’ y la criollización es el proceso que se opone a la aculturación pasiva que propone el sujeto hegemónico receptor de las diásporas latinas. En su texto *Yo-Yo boing* (1998), escrito enteramente en Spanglish, Braschi hace referencia a su visión de una realidad criollizada y a la noción de transnación: “And besides, all languages are dialects that are made to break new grounds. I feel like Dante and Petrarca, and Boccaccio and I even feel like Garcilaso forging a new language. Saludo al nuevo siglo, el siglo del nuevo lenguaje de América y le digo adiós a la retórica separatista y los atavismos” (p. 142). En esta novela la crítica ya identificaba el carácter performativo de su proyecto estético (Torres, 2007) y lo *creole* y la hibridez (De Mojica, 2002) que serán llevados a su máxima expresión en *Los Estados Unidos de Banana* como se ha venido argumentando a lo largo del texto.

Por otro lado, lo que realmente patentiza la alienación del sujeto transnacional latino en la sociedad norteamericana, su acceso al ‘*melting pot*’, es su zombificación. En efecto, los inmigrantes latinos en la obra de Braschi son caracterizados como unas “marionetas dirigidas por un amo para representar la pérdida de poder y control” definición que aporta Yuriko Ikeda (2015) sobre el zombi. La metáfora del pollo descabezado es la representación del zombi que Braschi construye en esta obra. Braschi escribe: “Cruzas la puerta como pollo descabezado. No sabes lo que haces. Podrías saberlo. Por supuesto que sabes lo que haces. Caminas. Lo que no sabes es adónde vas” (p. 37). Esta descripción encaja perfectamente en lo que Sara J. Lauro (2011) teoriza acerca del concepto del zombi. Para ella se trata de una representación de lo que “is absent and irrevocably lost” (p. 29). El zombi latino que nos describe Braschi es uno que irrevocablemente llama la atención sobre lo que el inmigrante ha perdido en Estados Unidos, su creatividad, pues debe ceñirse al sistema estricto de regulaciones del Estado; su capacidad de reflexionar y por ende, la posibilidad de definir su ser en la sociedad aceptando pasivamente las etiquetas que el colonizador le ha asignado, “incapaz de forjar por sí mismos un solo pensamiento” (p. 52). Este zombi es además uno que repite eternamente rutinas y comportamientos inducidos por los medios de comunicación: “Presiona el ratón –presiona el control remoto- y siéntete del todo remota, distante, con el aire acondicionado directo a tu rostro. La publicidad no deja de inventarnos deseos, nuevas necesidades” (p. 39). Aquí el zombi se aproxima más al muerto viviente cuyos ojos nos muestran a un ser “remoto”,

“distante”. También se asemeja a la automatización del mundo cibernético pues responde a comandos previamente insertados en él y sin posibilidades de plantear variaciones o desvíos a esa programación. Para Braschi, ellos “están programados por computadoras y fichan religiosamente en el trabajo. Clavadas a la cruz eterna de la rutina sin nunca llegar a parir nada nuevo” (p. 105).

Hay por supuesto una crítica y una autocrítica mordaz a los sujetos puertorriqueños transnacionales que viven dentro de los parámetros de la sociedad norteamericana. Estos son a los que ella llama “cucarachas”. Pero al mismo tiempo, les restituye la capacidad de resistencia, rasgo fundamental de las culturas que fueron trasplantadas y subyugadas en el Caribe. Es la cucaracha al final del libro quien anuncia que los oprimidos se están rebelando en las calles. Ella también anuncia que habrá una contrainsurgencia liderada por los “gusanos” usando un término del régimen castrista en Cuba aplicado a aquellos sujetos de las élites que migran de la isla luego del triunfo de la Revolución cubana. Giannina señala la necesidad de descolonizarse y usa un estribillo de Pedro Navajas, una canción del salsero panameño Rubén Blades: “I like to live in America” por el papel que este ‘performer’ del Caribe tiene en la lucha por la descolonización mental de los sujetos latinos migrantes y no migrantes y por su concepción de una transnación latina edificada en sus composiciones y en sus intervenciones públicas en diversos medios. Por supuesto, esta crítica, vehiculada por la puesta en escena de la pasividad y la degradación cultural que estos inmigrantes exhiben, busca motivarlos a la acción, a que entren en procesos de negociación de su identidad.

El discurso de Braschi incluye, asimismo, una inversión del modelo de ciudadanía que busca reunir y homogeneizar a la sociedad transnacional que habita en Norteamérica, en el plano de la escritura. En *Los Estados Unidos de Banana* la inversión se da en el plano epistemológico. Braschi necesita combatir la violencia epistémica reinstalando los significados de la vida cotidiana y simbólica de los puertorriqueños que han sido obliterados por la neocolonización. Para tal efecto usa términos como “progreso espiritual” (p. 239) como contraparte de la noción de retraso introducida por la idea de progreso que borró o degradó esos significados. Esta noción de lo espiritual como otra medida para el progreso ya aparecía en Aimé Césaire (2005) cuando afirmaba que “lo grave es que “Europa” es moral y espiritualmente indefendible” (p. 157) y cuando devela el funcionamiento de la violencia epistémica al afirmar “yo hablo de millones de hombres a quienes sabiamente se les ha inculcado el miedo, el complejo de inferioridad, el temblor, el ponerse de rodillas, la desesperación y el servilismo”. (p. 20). Segismundo es el símbolo de esta interiorización del complejo de

inferioridad, de aquel al que le han inculcado que se encuentra en el escalón más bajo de la pirámide. Segismundo en uno de sus monólogos afirma: "... lo mejor que me podía pasar en la vida era depender para mi sustento de un imperio poderoso - porque sería incapaz de ganarme de otro modo el pan de cada día". También reproduce los calificativos degradantes con los que ha sido estigmatizado para inculcarle esa inferioridad: "...para ver si era un tartamudo dislexico - o si tenía un déficit de atención agudo - porque no captaba las ideas ni las imágenes ni los argumentos del modo que lo hace la gente normal y corriente" (p. 124). Aquí se evidencia la interiorización de un concepto de ciudadanía que crea un adentro de la nación y un afuera para los que no siguen las características estipuladas dentro de ese concepto. Segismundo está dentro de esa noción de ciudadanía pero como inferior y por eso está preso en la estatua de la libertad. Es decir, está preso dentro de los límites de una nación que le ha aceptado pero con la condición de asumirse como inferior y los discursos y narrativas que conceptualizan la nación se le han inculcado constantemente.

Finalmente, cabe mencionar que el título mismo de la obra puede considerarse como una reversión epistémica en tanto las repúblicas de banana representaron un avatar de los procesos neocoloniales llevado a cabo por Estados Unidos en Latinoamérica en el que las naciones bananeras se convirtieron en escenario de la exportación del "progreso" por parte de los Estados Unidos hacia los pueblos "atrasados" del continente. El título de la obra podría considerarse como un intento por mostrar las influencias de los colonizados sobre los colonizadores y su importancia en el ámbito de ese estado. El símbolo de las repúblicas de banana creado por los Estados Unidos como una estrategia para exportar un modelo de su enfoque económico y a través de él, su cultura y sus costumbres, se emplea por parte de Braschi para ejemplificar las tácticas² que aquellos a los que se les exportó ese modelo pueden usar para revertir los intentos de aculturación. Estos son además, un ejemplo de cómo opera la relación, la interpenetración de rasgos culturales y sociales que no solo impactó a los latinos sino a los americanos.

Conclusiones

Los Estados Unidos de banana representan el punto álgido de una poética de la inversión epistémica que busca motivar a los sujetos transnacionales puertorriqueños en los Estados Unidos a que resistan la borradora cultural y re-construyan su identidad. La zombificación de esos sujetos denuncia los aspectos

2. Michel De Certeau utiliza los conceptos de estrategias y tácticas para ejemplificar la forma como funcionan las dinámicas entre el poder y la resistencia. Las tácticas son un recurso del que está en inferioridad de condiciones para enfrentar las estrategias o medidas de aquel que tiene mayor poder.

negativos que el ideal democrático y liberador en que se basa el Estado norteamericano encierra. Braschi ataca el concepto de ciudadanía que homogeniza y destruye formas de vida cotidiana y simbólica y clama por una reflexión sobre el ser en el mundo que deben construir y proyectar los puertorriqueños y latinos inmigrantes en general. La construcción de un entramado simbólico se constituye también en elemento de denuncia en la medida en que es una forma de transmitir sentidos de manera indirecta, muy usual en situaciones en que la represión impide su comunicación directa. En el caso de *Los Estados Unidos de banana*, es solo un recurso estético en la medida en que mucho de lo que se sugiere a través de símbolos es en realidad expresado también de manera directa en comentarios hechos por la protagonista, Giannina, caracterizados por ser políticamente incorrectos y por su crudeza y sarcasmo.

Lo central en la poética de Braschi es, en definitivas, la inversión epistémica que se basa en la construcción de un sujeto performativo que desconstruye esos elementos de la idea de nación del estado receptor de la transnación puertorriqueña y latina a través de sus acciones tanto a nivel de la estructuración del material estético (*performance* verbal) como a través de lo que hace el personaje principal, Giannina, a lo largo del texto en su viaje por las calles de Nueva York en el que reflexiona, actúa, dice, corrige.

Referencias

- Bauman, R. (1975). Verbal Art as *Performance*. *American Anthropologist*, 77(2), new series, 290-311. Retrieved April 12, 2021, from <http://www.jstor.org/uniatlantico.basesdedatosezproxy.com/stable/674535>
- Benjamin, W. (1997). El retorno del *flâneur*. Paseos por Berlín. (Trad. M. Salmerón). Madrid: Tecnos.
- Braschi, G. (1998). *Yo-Yo Boing*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1998.
- Braschi, G. (2016). *Los Estados Unidos de banana*, (trad.) Manuel Broncano. Luxembourg: Amazon Crossings.
- Cesaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cruz-Malavé, A. (2014). "Under the Skirt of Liberty": Giannina Braschi Rewrites Empire. *American Quarterly*, 66(3), 801-818. Retrieved April 12, 2021, from <http://www.jstor.org/uniatlantico.basesdedatosezproxy.com/stable/43823431>
- De Certeau, M. 1996. *La Invención de lo Cotidiano. I Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, D.F.

- De Mojica, S. (2002). Sujetos híbridos en la literatura puertorriqueña: “Daniel Santos y Yo-Yo Boing”. *Literaturas heterogéneas y créoles*. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 28(56), 187-203. doi:10.2307/4531233
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del Poder*. La Piqueta, Madrid.
- Glissant, E. (1997). *Poetics of Relation*. (Trad.) Betsy Wing. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso* (trad.) Luis Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Ikeda, Y. *La narrativa zombi como fenómeno literario contemporáneo: una análisis del postapocalipsis en el mundo hispano*. 2015. Texas Tech University, PhD dissertation.
- Lauro, Sarah J. *The Modern Zombie: Living Death in the Technological Age*. Diss. UC Davis, 2011. Print.
- Llorens Torres, L. (1984). *Obras completas: Luis Llorens Torres*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Quijano, A. (2000) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander(ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. Pp. 201-246.
- Spivak, G. (1988). ‘Can the Subaltern Speak?’ en: Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan.
- Torres, L. (2007). In the Contact Zone: Code-Switching Strategies by Latino/a Writers. *MELUS*, 32(1), 75-96. Retrieved April 12, 2021, from <http://www.jstor.org/uniatlantico.basesdedatosezproxy.com/stable/30029707>.

Cruces genéricos y su dimensión política

en *Papeles de
Pandora* de
Rosario Ferré

Generic crosses and their political dimension

in Rosario
Ferré's *Papeles
de Pandora*

Sindy Tatiana Bedoya
Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3339>

* Máster en Literatura por la Universidad de los Andes (Colombia). Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia y Licenciada en Español y Filología Clásica de la misma institución. El artículo surge del seminario sobre Literatura del Caribe en la Universidad de los Andes, liderado por el profesor Mario Barrero Fajardo en el año 2020. Correo electrónico: stbedoyam@unal.edu.co / st.bedoya@uniandes.edu.co



Recibido: 13 de marzo de 2022 * Aprobado: 6 de junio de 2022

¿Cómo citar este artículo?

Bedoya, S. T. (julio-diciembre, 2021). Cruces genéricos y su dimensión política en *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (34), 29-40. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3339>.

Resumen

El presente artículo analiza los cruces genéricos y discursivos presentes en tres relatos de *Papeles de Pandora* como parte de la propuesta estética y política de Ferré. A través de este proyecto, la autora cuestiona y denuncia, no solo los valores sociales hegemónicos que han condicionado a la mujer puertorriqueña y que han ocasionado una fragmentación en su identidad, sino también los valores culturales que han limitado el papel de la mujer en la escritura.

Palabras clave: Rosario Ferré; condición femenina; hegemonía cultural; identidad fragmentada; Puerto Rico; ruptura genérica.

Abstract

This article analyses the generic and discursive crossings present in three stories of *Papeles de Pandora* as part of Ferré's aesthetic and political proposal. Through this project, the author questions and denounces not only the hegemonic social values that have conditioned Puerto Rican women and have caused a fragmentation in their identity, but also the cultural values that have limited the role of women in writing.

Keywords: Rosario Ferré; female condition; cultural hegemony; fragmented identity; Puerto Rico; generic breakthrough.

Como señala Williams en *Culture and Society*, las clases dominantes, además del uso de la fuerza coercitiva, construyen una hegemonía cultural que lleva a las clases dominadas a aceptar las ideas que convienen a dicha clase dominante a través de la legitimación y la prohibición de productos artísticos específicos (1958, pp. 98-101). La literatura, como producto cultural, entra a hacer parte de las formas de legitimación de la cultura hegemónica y, en ese sentido, se convierte en una herramienta de poder político. Sin embargo, al tiempo que el Estado crea sus propias literaturas para legitimar sus políticas, surge la necesidad de hacer contraparte con manifestaciones en contra que promuevan formas literarias distintas y, al mismo tiempo, cuestionen la legitimidad de las políticas y valores impuestos históricamente.

En Puerto Rico empezó a gestarse una generación de intelectuales —Generación del 70— que buscaba, precisamente, la desmitificación y destrucción de ciertos valores literarios y sociales que vinculaban la identidad puertorriqueña con Estados Unidos y le daba la espalda a la población proletaria (Zayas, 1981, pp. 188-189). Normalmente se ha analizado la obra de Rosario Ferré en relación con esta generación que incluía, entre otros autores, a Luis Rafael Sánchez. *Papeles de Pandora* (1976) puede entenderse como parte de esta necesidad contestataria ante la hegemonía política y cultural de Puerto Rico, hegemonía de carácter patriarcal y burgués que, en el ámbito cultural, había silenciado a la mujer y, en lo social, le imponía un papel específico.

Al hablar de esta primera obra de Ferré, la crítica ha señalado que su valor contestatario y subversivo radica, por un lado, en la denuncia de los valores socialmente establecidos para la mujer puertorriqueña y, por el otro, en la experimentación con el lenguaje —*apalabramiento*, en palabras de Barradas (1983)— que permite la inclusión de distintos dialectos tanto de las clases altas como de las bajas. Sin embargo, si tenemos en cuenta la idea de Jameson (2002) según la cual los géneros literarios pueden entenderse como instituciones de legitimación del poder político, la ruptura genérica que supone *Papeles de Pandora* también haría parte del proyecto político y literario de Ferré. En este orden de ideas, mi objetivo es analizar la experimentación genérica en dos poemas y un cuento de *Papeles de Pandora* (“Eva María” “La bailarina” y “La bella durmiente”) como forma de ruptura frente a la hegemonía política y cultural, de carácter monolítico y patriarcal. Parto de la hipótesis de que la experimentación genérica le permite a Ferré integrar una crítica de los valores que han pretendido construir la identidad de la mujer puertorriqueña con los valores literarios tradicionales —y su relación con el papel de la mujer escritora—.

Como afirma Daroqui respecto a la literatura hispanocaribeña, “en los 70 entran a circular rasgos cada vez más intensivos que alteran el canon cultural vigente” (1988, p. 22). Precisamente en 1972 empieza a circular en Puerto Rico la revista *Zona de carga y descarga* dirigida por Rosario Ferré, Olga Nolla, Eduardo Forastieri, Luis César Rivera y Waldo César Lloreda en cuyos números empiezan a desarrollarse temas como el papel de la mujer en la sociedad, la homosexualidad libre y el anticolonialismo (Hintz, 1955). La Revista da cuenta de una preocupación constante propia de algunos escritores de la isla —conocidos como la Generación del 70— que se basa en la renovación del canon literario tradicional a través de las distintas relaciones entre forma y contenido: una literatura comprometida políticamente, como la de las generaciones precedentes, pero consciente de sus posibilidades formales. Los distintos participantes de *Zona* eran conscientes de la crisis que atravesaba el país, relacionada principalmente con el colonialismo americano, y las implicaciones de esa crisis para el campo literario: la literatura, el lenguaje y el papel del escritor en la sociedad también estaban en crisis. La revista nació “to combat that crisis —to break the bonds of the previous literary generation and to provide an uncensored forum in which young writers could experiment with both the form and content of their literary creations” (Hintz, 1955).

La necesidad de combatir esta crisis permitió el desarrollo de múltiples experimentaciones y rupturas en la literatura relacionadas con los movimientos vanguardistas europeos, como el surrealismo de Breton, y latinoamericanos. Esta generación dio paso, a su vez, a dos elementos fundamentales: por un lado, la consciencia estética que ya he señalado y, por otro, el auge de las mujeres escritoras. La constante búsqueda estética posibilitó el desarrollo de nuevas estructuras narrativas y la renovación del lenguaje a través de la inclusión de nuevos registros lingüísticos propios de los grupos sociales marginados. La inclusión de las escritoras, por su parte, permitió la denuncia constante de la opresión que suponía el orden hegemónico patriarcal puertorriqueño y, a través de estas denuncias, consolidó también el movimiento feminista. Esto quiere decir que la literatura, para estos escritores, tenía un componente político muy fuerte, pero eso no implicaba un descuido de la forma. En palabras de Palmer “la literatura debía cumplir una función sociopolítica de denuncia y contribuir en la promoción del sentido de identidad nacional y cultural, pero cuidándose de no caer en la ‘panfletería de fácil compromiso que descuida la forma’” (2002, p. 164).

En este contexto político y literario se publica *Papeles de Pandora* (1976) durante el mismo año que se publicó en Argentina *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez. El libro es una compilación de relatos y

poemas que, en apariencia, no están vinculados entre sí. Sin embargo, a lo largo de cada relato hay una búsqueda de la identidad y el lugar de la mujer en la sociedad, así como una crítica a los valores y estereotipos patriarcales socialmente construidos que permean las distintas clases sociales. Desde el título del libro Ferré desarrolla su propuesta: Pandora como símbolo de la concepción tradicional de la mujer, aquella que trae el mal al mundo; los papeles como referencia a los distintos roles impuestos a la mujer en la sociedad o, también, los papeles relacionados al carácter misceláneo del libro. Tanto a nivel temático como formal, Ferré muestra los distintos cánones sociales y culturales que, a lo largo del tiempo, han pretendido ser fijos y que han tenido consecuencias nefastas para la sociedad. No obstante, la propuesta de Ferré consiste en mostrar la fragilidad de esos supuestos y las múltiples posibilidades de volcarlos y cambiarlos. Así, *Papeles de Pandora* se configura no solo como una propuesta política, sino también estética, en la medida en que se critican los supuestos culturales a través de los cuales la escritura femenina se ha relegado a géneros como la poesía. Por tanto, en el análisis de este libro no puede obviarse la experimentación con los géneros literarios, pues “es [la] prueba fehaciente de que la mujer escritora, que por muchos años se había dedicado al ejercicio poético, al fin ha logrado lanzarse al mundo de la ficción logrando méritos que no pueden ser ignorados por ningún estudioso” (Acosta, 1986, p. 226).

En *Sitio a Eros* (1980) Ferré propone que la escritura para ella surge de “una voluntad constructiva y destructiva” (p. 13) y le atribuye a la palabra la capacidad de construir identidad, a través de la posibilidad que ofrece para “reinventarme y para reinventar el mundo” (p. 14). Esta capacidad de la literatura se da a través del ejercicio de imaginación que implica “irreverencia ante lo establecido, el atreverse a inventar un posible orden, superior al existente, y sin este juego la literatura no existe”, por lo que, concluye Ferré, “la imaginación (como la obra literaria) es siempre subversiva” (p. 29). A pesar de la relación intrínseca entre literatura y experiencia individual, para la autora no existe una escritura propiamente femenina o masculina y, por lo tanto, tampoco existen géneros intrínsecamente femeninos. La necesidad de experimentación genérica se entiende una vez se es consciente del carácter político de los géneros literarios, mediante el cual se le atribuyen a la mujer los géneros más “subjetivos”, mientras que a los hombres los géneros más “imaginativos”. *Papeles de Pandora* es, también en ese sentido, subversiva: la mujer tiene la misma capacidad creativa e imaginativa del hombre, porque “el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con que se combinan los ingredientes” (p. 33).

En esa medida, considero que, aunque en *Papeles de Pandora* se incluyen poemas y cuentos, no hay una jerarquización genérica entre ellos, sino que, por el contrario, hay un interés por destruir y reinventar ambos géneros, un interés por fundir el carácter hegemónico del género literario, así como el género en la escritura. Por lo anterior, se ha considerado el libro como un manifiesto literario pues, a través de él, Ferré propone que “se abandone la sumisión de la mujer al género poético o que éste sea utilizado dentro de una visión mayor —como complemento del género narrativo” (Umpierre, 1982, p. 120). Se puede considerar que en *Papeles de Pandora* hay seis poemas y catorce cuentos. Sin embargo, los límites no son tan precisos porque, tal como dice Ferré, “la poesía, como el cuento, tiene una comunión directa con el mundo del subconsciente” (1988, p. 134) y la buena escritura se da en la medida en que se logre conjugar ese carácter subconsciente con una percepción “racional, histórica y política del mundo que [n]os rodea” (p. 134).

Como podemos ver en “Eva María”, el primer poema del libro, hay un interés por fundir la percepción de la fragmentación de la mujer con las condiciones históricas y sociales que la han llevado a una contradicción constante. Así, encontramos versos que cuentan el pecado de Eva:

Desnuda germinaba por mi cuerpo de paraíso
sabía cuando tú inocente
la manzana gastada ya en mi mano
me acerqué y te la ofrecí. (p. 31)

y, a la vez, versos que la juzgan: “por eso parturienta con gusto partida / por eso cabeza del niño y grito entre las piernas / por eso del paraíso salida” (p. 31). Otros versos dan cuenta de las condiciones de una clase alta que, por un lado, ha obligado a la mujer a ser “buena sorda muda ciega” y otros que dan cuenta de la venganza y la ira que conducen a la mujer a “estrangular al dragón con mi propia placenta” y que, por el otro, han perpetuado la desigualdad social:

Las joyas se desbordan de las mujeres de los magnates que
desbordan yates
el caño coño cañón se desborda de cloacas por la playa
de Ponce. (p. 32)

Esta multiplicidad de discursos permite entender el poema como parte esencial de la narración de todo el libro y no como un texto ajeno, pues contiene en sí mismo los distintos elementos de la propuesta política y

estética de Ferré. Por un lado, como con el mito de Pandora, Ferré trae a consideración el mito de Eva, la mujer pecadora por naturaleza que condenó a toda la raza humana a sufrir y el de María, la madre casta que cumple su papel dócilmente en la sociedad, para dar cuenta de la condición contradictoria que le han impuesto a la mujer. La mujer no es Eva ni es María, es Eva María y esto permite entender el carácter dual de los distintos personajes que presenta Ferré en relatos como “Amalia” o “Cuando las mujeres quieren a los hombres”. El poema también integra el tono de rabia y venganza propio del cuento que lo antecede, “La muñeca menor”, desarrollado también en los relatos que siguen, y una constante necesidad de liberación por parte de las protagonistas de los relatos que podrían resumirse con los versos finales:

me pararé con pies de gárgola sobre la luna
 me coseré una a una las estrellas de los ojos
 con hilo rojo
 para celebrar mi victoria. (p. 33)

A nivel formal, el poema también reúne varias de las apuestas estéticas de Ferré, entre ellas la ausencia de signos de puntuación, el ritmo poético que aparecerá en sus narraciones y el uso de imágenes oníricas propias de la tradición surrealista. La experimentación genérica tiene lugar, precisamente, en la relación que se establece en los distintos relatos. Por eso la división entre poemas y cuento es apenas aparente. Por ejemplo, si tenemos en cuenta el relato que sigue después de “Eva María”, “La casa invisible”, notamos que, aunque no está en verso, en este confluyen varios de los elementos estéticos y políticos ya mencionados, lo cual nos permite ver la división en verso como un juego formal y genérico. Sirvan como ejemplo los primeros versos: “Hace siempre, dijiste, hundiendo los zapatos en hojas húmedas que murmuraban regadas por el suelo. Arriba (muchedumbre lejos) cabeceando verde desigual, inquieto viento por el dorso diminuto de los insectos comejeando sombra por la piel de los troncos, subiendo” (p. 35). Así, la poesía deja de estar relegada al verso y se funde en un proyecto completo junto con la narración.

El poema-relato “La bailarina” también presenta algunas de las características analizadas en “Eva María”, pero quiero centrarme en una específica que dejé de lado en el análisis anterior. A pesar de que está en verso, el relato anticipa la historia que se desarrollará en “La bella durmiente”, es decir que, además de una filiación temática, guarda una similitud estructural. Los primeros versos nos hablan de un nacimiento:

cuando naciste fajaron tu vientre
te envolvieron cuando todavía estabas húmeda
te colocaron en la cuna
tu madre te cogió entre sus brazos y te dio de mamar
leche de tamarindo y retama. (p. 167)

Posteriormente, los versos dan cuenta del crecimiento y la consolidación del baile como identidad de la protagonista: “el baile era espléndido / bailabas al aire frío / alrededor de las estrellas” (p. 167). Los versos se ven interrumpidos por una prohibición “una señora bien educada no baila” y por distintas imposiciones sociales sobre la protagonista que incluyen los estereotipos de una dama de clase alta “te colgaron los brazos de carteras y las manos de guantes / [...] te sirvieron un banquete de cubierto de plata” (p. 167). También se incluyen las diferencias de clases y de género para enfatizar la imposición recurrente del “deber ser” de las damas de clase alta, mientras “a la cinco el lechero bailaba / [...] a las siete el barrendero bailaba” (p. 168), gozaban de una mayor libertad. Finalmente, los versos se centran en el grito de la bailarina “no puedo dejar de bailar” que desatan su furia y sus esfuerzos por liberarse de las múltiples ataduras: “torciendo tu ira bandera roja cara de loca / por entre los ojos huecos / bailas tu corazón sobre la mesa” (p. 169). Tanto en “Eva María” como en “La bailarina” la ira y la liberación son simbolizadas a través del color rojo, elemento que está presente en varios de los relatos del libro cuya relación con la sangre anticipa también los desenlaces violentos. El poema adquiere una estructura propia de la narración (inicio-nudo-desenlace), mientras al mismo tiempo denuncia las imposiciones que una clase social específica le infunde a la mujer y critica cómo los estereotipos coartan la libertad femenina, de ahí la necesidad de liberarse más allá de las consecuencias que esto pueda traerle. Este poema anticipa la estructura y los problemas que se desarrollarán en el relato posterior, pero además retoma varios de los elementos ya vistos: la condición contradictoria de la mujer (la dualidad entre el ser y el deber ser) y la ira que permite la liberación.

Ahora bien, esta experimentación genérica promueve un desdibujamiento de los límites tradicionales tanto de la poesía como de la narración, en la medida en la que la autora propone fundirlos con el fin de mediar el subconsciente con una reflexión racional sobre las condiciones históricas y políticas de la sociedad puertorriqueña. Sin embargo, la propuesta de la autora no se agota con este desdibujamiento, sino que, a través del análisis de su relato “La bella durmiente”, podemos dar cuenta de una propuesta estética y política mucho más compleja.

El cuento está estructurado a partir de un *collage* de distintos géneros discursivos: primero, están las cartas anónimas que denuncian la supuesta infidelidad de María de los Ángeles; las cartas entre su papá (Fabiano Fernández) y la reverenda; las distintas reseñas sociales del periódico *Mundo Nuevo*; los recortes y los pies de fotos que organiza su madre en el álbum de bodas. En medio de este *collage* encontramos también dos monólogos de la protagonista y una voz que parece ser la de un narrador. A partir de los fragmentos de este *collage*, el lector va estructurando la historia de María de los Ángeles a través de voces ajenas a ella, voces que representan, a su vez, distintos estereotipos femeninos. Por ejemplo, en las cartas escritas por el padre, se menciona que “Nuestra desgracia está en haber tenido una hija y no un hijo, que hubiese sabido atender nuestro capital y nuestro nombre” (p. 181), por lo que se defiende un estereotipo de buena esposa cuyo objetivo principal es conseguir un buen hombre que pueda administrar la fortuna familiar. Por otro lado, la reverenda había construido un futuro para la protagonista en la que sería monja. Los consejos de la madre apuntan a un modelo de mujer-esposa de la clase alta, dedicada al hogar y a la vida artificial que promueven también las reseñas del periódico. Por su parte, Felisberto en su carta escribe que “mi matrimonio no es sino otra empresa más de la cual yo, cuéstemelo lo que me cueste, voy a hacer un éxito” (p. 206), lo cual supone que su esposa es un producto más del cual él puede sacar provecho. Como señala Diana Vélez, “the norms that inhere in these discourses are varied and multiform, but they share one function: to limit and to define the female protagonist by presenting her to the reader as the ‘seen’ the object of another subject’s gaze” (p. 71). Todos los discursos han cosificado la identidad de María de los Ángeles para que cumpla con los intereses particulares de cada uno de ellos.

En medio de todos estos prototipos femeninos, la voz de María de los Ángeles aparece en dos momentos: en las primeras cartas, escondida detrás de una voz anónima que es consciente de que “a una no es suficiente ser decente, tiene ante todo que aparentar” (p. 172); y en cuatro monólogos cargados de características oníricas que resaltan la pasión de la protagonista por bailar. En estas dos formas discursivas se hace evidente la fragmentación de la identidad de la protagonista, no solo porque se ha escondido en una voz anónima para buscar su propia muerte, sino porque sus anhelos contrastan drásticamente con los prototipos que le han impuesto desde niña, tanto que sueña con convertirse en Carmen Merengue, ex amante de su padre, porque ella “no escuchaba ella bailaba sin malla solo le importaba bailar cuando se acababa la feria” (p. 177). Aparece de nuevo la dualidad en el personaje que, aunque contrasta por su condición social (Carmen Merengue hace parte de un circo), las une el baile y la ansiedad por liberarse.

Los monólogos de María de los Ángeles recuerdan las características que señalábamos en los poemas analizados anteriormente. Ninguno de ellos tiene signos de puntuación y dan cuenta de experiencias que parecen oníricas, del subconsciente. En ese sentido, contrastan con todos los demás géneros discursivos que hacen parte del *collage* y, a la vez, va integrando algunos de ellos: “abre las piernas ahora aguántate ahora arrodíllate para que adores lo que pariste lo adorarás lo besarás lo lamerás lo cuidarás [...] olvídate de ser bailarina olvídate de ser lo adularás lo protegerás para que después él te proteja y te defienda por los siglos de los siglos” (p. 213). Así mismo, en medio de su encuentro sexual con el desconocido, María de los Ángeles repite una oración religiosa, “bendita sea tu pureza”, pues le causa un “efecto afrodisíaco”. Tal como propone Ferré en *Sitio a Eros*, los discursos que han fragmentado el ser femenino deben ser utilizados para crear su identidad, liberada de los estereotipos: “si la obscenidad había sido tradicionalmente empleada para degradar y humillar a la mujer, me dije, ésta debería de ser doblemente efectiva para redimirla” (p. 25). En ese sentido, la protagonista, en la imposibilidad de separarse de los discursos del otro que la han configurado y limitado, encuentra la posibilidad de subvertirlos y, así, liberarse: “María de los Ángeles takes the underpinnings of the cultural imaginary and inhabits them only to ultimately deform them to correspond to the condition to which she has been reduced” (Sloan, 2000, p. 44).

El cuento está dividido en tres partes que se corresponden con tres *ballets* distintos: *Coppelia*, *La bella durmiente* y *Gisèle*. La protagonista, consciente del legado patriarcal de los cuentos de hadas a partir de los cuales se desarrollan los *ballets*, los subvierte y así reafirma su libertad. Así, por ejemplo, a través del baile, re-cuenta su versión de *Coppelia* en la que, en vez de actuar como muñeca, “comenzó a girar vertiginosamente por la habitación, decapitando muñecos, reventando relojes, haciendo todo el tiempo un ruido espantoso con la boca, talmente como si en la espalda se le hubiese reventado un resorte poniéndola fuera de control” (p. 175). María de los Ángeles se niega a ser la autómatas y la muñeca y por eso abre las puertas y sale del escenario. En su versión de *La bella durmiente* no se despierta por el beso que le da el enamorado Felisberto, sino por la promesa que le hace de dejarla bailar para siempre.

Sin embargo, la protagonista reconoce que la afirmación de su libertad y de su individualidad no son suficientes en medio de los distintos actos de violencia que sufre por parte de su esposo. Esta imposibilidad puede verse en la parte final de sus monólogos que siempre quedan inconclusos, como si le impidieran seguir hablando. Ante el reconocimiento de la imposibilidad de bailar y, por tanto, de construir su identidad, la única liberación es la muerte: “pensó con alivio que por primera vez iba a poder ser ella, que por primera vez iba a poder ser bailarina, aunque fuera de segundo o tercera categoría” (p. 208)

Entonces, tanto la fragmentación narrativa que propone Ferré en su relato como la subversión discursiva que desarrolla María de los Ángeles en su búsqueda por liberarse hacen parte de un proyecto estético y político: un proyecto que busca, a través de la fragmentación y el *collage*, denunciar una fragmentación de la identidad femenina que se debate entre las contrariedades del ser y el deber ser. A su vez, se denuncian y se subvierten los géneros narrativos de tradición patriarcal como los cuentos de hadas que obligan a la mujer a cumplir un papel específico que le ha impuesto la sociedad, a pesar de que esa subversión y liberación supongan la muerte.

Finalmente, a través del análisis de estos tres discursos de *Papeles de Pandora*, se puede concluir que la experimentación con los géneros literarios por parte de Ferré va más allá de un puro juego estético; esta en realidad hace parte integral de un proyecto político que busca, por un lado, cuestionar y denunciar la condición de la mujer en la sociedad puertorriqueña y, por otro, subvertir los valores culturales que han limitado también la condición de la mujer como escritora. Su propuesta consiste en explorar la multiplicidad genérica para abrirse espacio en géneros tradicionalmente “prohibidos” para las mujeres, pero a la vez encontrar en esa multiplicidad el equilibrio entre una exploración del subconsciente y la subjetividad (que no necesariamente debe estar solo en la poesía) y una búsqueda de la consciencia racional atravesada por los problemas históricos y políticos. Este equilibrio lo encuentra en la medida en que se desdibujan los límites entre los distintos géneros literarios y podemos hablar de poesía narrativa o narración poética, por ejemplo. Ferré también explora la multiplicidad discursiva que ha provocado la fragmentación de la identidad femenina y cómo, a través del uso de esa multiplicidad —en forma de *collage*— pueden subvertirse los valores instaurados. Ferré, entonces, no solo está interesada en la condición y límites de la mujer en la sociedad puertorriqueña, sino en las condiciones y límites que debe enfrentar la mujer escritora. Para ambos casos, la liberación implica entrar en estos discursos hegemónicos y, desde dentro, subvertirlos para crear unos nuevos que no supongan los límites social e históricamente legitimados.

Referencias

- Acosta-Belén, E. (1986). En torno a la nueva cuentística puertorriqueña. *Latin American Research Review*, 21 (2), 220-227.
- Barradas, E. (1983). *Apalabramiento. Cuentos puertorriqueños de hoy*. Ediciones del Norte.
- Daroqui, M. J. (1998). *(Dis)locaciones: narrativas híbridas del Caribe hispánico*. Universitat de València.

- Ferré, R. (2018). *Papeles de Pandora*. La Navaja Suiza Editores.
- Ferré, R. (1988). Rosario Ferré: la poesía de narrar (Entrevista con Miguel Ángel Zapata). *Inti*, 26-27, 133-140.
- Ferré, Rosario. (1986). *Sitio a Eros. Quince ensayos literarios*. Joaquín Moritz.
- Hintz, S. S. (1955). *Zona carga y descarga*. Nascent Postmodernism in Puerto Rican Letters. *XIX LASA Congress in Washington DC*.
- Jameson, F. (2002). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Routledge Classics.
- Palmer-López, S. (2000). Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria. *Acta literaria*, 27, 157-169.
- Sloan, C. A. (2000). Caricature, Parody, and Dolls: How to Play at Deconstructing and (Re-) Constructing Female Identity in Rosario Ferré's "Papeles de Pandora". *Pacific Coast Philology*, 35 (1), 35-48.
- Umpierre, L. M. (1982). Un manifiesto literario: "Papeles de Pandora" de Rosario Ferré. *Bilingual Review*, 9 (2), 120-126.
- Vélez, D. L. (1984). Power and the Text: Rebellion in Rosario Ferré's "Papeles de Pandora". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 17 (1), 70-80.
- Williams, R. (1985). *Culture and Society*. Blackwell.
- Zayas, L. (1981). *Mito y política en la literatura puertorriqueña*. Partenon.

Revisión de nociones ecocríticas

para leer la poesía
indígena en América Latina
y el Caribe*

Review of Ecocriticism's Notions

for Reading the Indigenous
Literature in Latin America
and the Caribbean

Omar Eliécer Lubo Vacca**

Universidad del Atlántico

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3620>

* El presente artículo se deriva de la investigación "Hacia una lectura ecocrítica de la literatura wayuu" adscrita al Grupo de Investigación Literaria del Caribe-GILKARÍ. La investigación se encuentra avalada y financiada por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Atlántico a través de la I Convocatoria Interna de Investigación para el Fortalecimiento de los Semilleros de Investigación 2019. Partes de las reflexiones aquí expuestas integran el apartado "Herramientas teóricas y metodológicas" del trabajo de grado "Una lectura ecocrítica de la literatura wayuu" (2021), presentado ante la Facultad de Ciencias de la Educación y el programa de Licenciatura en español y literatura de la Universidad del Atlántico.

** Licenciado en español y literatura de la Universidad del Atlántico. Miembro del Grupo de Investigación Literaria del Caribe-GILKARÍ. Ha participado como ponente investigador en eventos nacionales e internacionales sobre literatura indígena, literatura latinoamericana y del Caribe. Ha publicado ensayos, poemas, cuentos y reseñas críticas en revistas culturales. En la actualidad se desempeña como docente y como monitor de la publicación digital Lua Revista-e Cultural ISSN: 2665-3974 (en línea), donde desempeña las labores de editor y corrector de estilo. Correo: oeliecerlubo@gmail.com



Recibido: 27 de febrero de 2022 * Aprobado: 18 de junio de 2022

¿Cómo citar este artículo?

Lubo, O. (julio-diciembre, 2021). Revisión de nociones ecocríticas para leer la poesía indígena en América Latina y el Caribe. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (34), 41-60. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3620>.

Resumen

El artículo revisa herramientas conceptuales de la ecocrítica que pueden ser útiles para analizar las relaciones entre los seres humanos y no-humanos en la poesía indígena de América Latina y el Caribe. La discusión muestra cómo se han leído estas expresiones estéticas indígenas desde los estudios ecocríticos y cómo esta lectura contribuye a evidenciar un pensamiento circular del universo indígena que está en la base de las producciones estéticas. Se propone que la ecocrítica podría servir para leer producciones estéticas de territorios indígenas que todavía no han sido exploradas desde esta mirada.

Palabras clave: ecocrítica; poesía; literatura latinoamericana; literatura del Caribe, etnoliteratura.

Abstract

The paper proposes to review some ecocriticism notions for analyzing the relationship between human and non-human beings in the indigenous poetry of Latin America and the Caribbean. The discussion shows how the ecocriticism studies have read this indigenous literature and how this reading contributes to put in evidence the circular thinking in the indigenous universe which is on the base of the aesthetic productions. In addition, it proposes that the ecocriticism could work to read aesthetic production of the indigenous territory unexplored in this way.

Key Words: Ecocriticism; Poetry; Latin American Literature; Caribbean Literature; Etnoliterature.

Este artículo busca hacer una revisión a herramientas conceptuales de la ecocrítica útiles para analizar las relaciones entre los seres y que pueden contribuir a reflexionar sobre los imaginarios de lo natural en las literaturas indígenas de América Latina y el Caribe. Estas herramientas conceptuales revisadas parten principalmente del ámbito poético; por lo que resulta necesario dialogar con términos relacionados con la ecocrítica como “ecopoética” y “ecopoesía”, los cuales ponen en evidencia la existencia de sistemas poéticos vinculados a unas concepciones circulares del cosmos y que generalmente plantean propuestas alternativas frente a las formas dominantes de entender lo natural.

Las literaturas indígenas en América Latina y el Caribe comportan unos rasgos distintivos que nos llevan a entenderlas como una fragmentación en el campo literario tradicional. Los cantos, los relatos orales y escritos, las oralidades y las textualidades oralitegráficas, que hoy integran el complejo concepto de literatura, aparecen como una dislocación frente a la tradición literaria que ha predominado en la historia de la literatura. Esta dislocación sucede por las condiciones mismas en que nacen estos registros estéticos “que se engendran y emergen en prácticas sociales, comunitarias, rituales de sanación y otras prácticas colectivas e individuales que restringen o ponen en suspenso la autonomía del texto literario como obra de arte” (Almandós, Acosta Peñaloza, Viviescas, 2022, p.12).

Este lugar dislocado de la literatura indígena condiciona las formas en que nos aproximamos a ellas desde la crítica; pues se hace necesario en el ejercicio crítico reconsiderar las condiciones culturales y ontológicas que propician el nacimiento de dicha literatura. Las experiencias y pensamientos comunitarios, que atraviesan las construcciones de las propuestas estéticas, generan claves de lectura que resemantizan los textos, brindan nuevos lugares y reacomodan la mirada del lector frente a las dinámicas creativas. La literatura indígena latinoamericana y del Caribe exige entonces un ejercicio crítico que aprenda a superar las relaciones exclusivas con el soporte mismo, para emprender un diálogo sincero con las formas extraliterarias, extralingüísticas, que hacen posible lo literario.

La relación particular de la literatura indígena con las condiciones en las que surge hace de ella un material susceptible para problematizar las percepciones dominantes de la cultura occidental y moderna, las cuales han prevalecido sobre otras percepciones que han sido silenciadas, marginadas o que no han sido lo suficientemente consideradas en el mundo contemporáneo. En este orden, existe un acervo literario significativo proveniente

de las comunidades que retoma para su construcción los principios ontológicos relacionales propios del Pensamiento indígena. En muchas de estas producciones se restablecen los vínculos entre el humano y el mundo, al mismo tiempo que se reafirma la pertenencia de la poesía a la Tierra. Estas discusiones no sólo las prefiguramos como alternativas escriturales frente a las formas tradicionales de pensar lo natural, sino también como una apuesta para aportar a la discusión ya existente sobre la complejidad literaria de América Latina y el Caribe.

La inquietud por revisar las nociones ecocríticas responde a la inquietud misma por encontrar un lugar que nos permita comprender desde nuestra orilla las relaciones entre los seres, así como los imaginarios de lo natural en las literaturas indígenas. La noción la pensamos no en términos restrictivos, ni clasificatorios, sino como una voz que nos sitúa en el lugar del problema y que contribuye a relacionar las dinámicas que comparten las ecopoesías indígenas de América del Sur. En esta medida la noción es también un puente que vincula, acerca, sugiere y dibuja el camino para el lector en el territorio poético. Esta lectura situada implica, por supuesto, una doble huella: implica tener un pie en la literatura y otro en el territorio (Glottfelty, 1996). Las nociones revisadas contrario de ubicarnos en un lugar exótico, que ha sido el lugar predilecto de los grupos dominante en las narrativas sobre lo indígena, nos ubican desde el senti-pensar de las comunidades y desde el acontecer de su poesía.

Presentamos así en el siguiente apartado los orígenes de este enfoque teórico: el origen de la ecocrítica en los suelos anglófonos, pero también su arraigo en América Latina desde finales del siglo pasado. El arraigo en el territorio heterogéneo de América Latina le brinda a la ecocrítica una resignificación particular en su corpus, nociones y reflexiones al enfrentarse a registros variados y nuevos, por lo que nos interesa en esta misma línea dilucidar cómo se han leído los problemas de la naturaleza, los seres y la vida en literaturas de los pueblos indígenas. Estas reflexiones nos llevan más tarde a puntualizar en unas herramientas de análisis de los estudios ecocríticos que pueden servir de engranaje para aquellas investigaciones dedicadas a reflexionar sobre problemas similares en la ecopoesía amerindia. En las conclusiones del trabajo proponemos una apertura de la ecocrítica a otras reflexiones provenientes del campo cultural y de otras disciplinas afines. Esta apertura resulta oportuna para la literatura indígena al estar imbricada a un devenir histórico, político, cultural y ontológico.

La ecocrítica desde los suelos anglófonos y latinoamericanos

Los estudios ecocríticos se consolidan en la crítica anglófona aproximadamente en los años 1980-90 como una preocupación ante la inexistencia, o poca difusión, de los trabajos crítico-literarios enfocados en entender las relaciones existentes entre los humanos y su contexto natural. Cheryll Glotfelty comenzó explicando esta preocupación en su memorable introducción a *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996) al comentar cómo las lecturas ecológicas a la literatura estaban quedando por fuera de los enfoques críticos de fin de siglo, negando así una realidad no sólo de los textos literarios, sino una realidad inmediata de todas las creaciones estéticas:

If your knowledge of the outside world were limited to what you could infer from the major publications of the literary profession, you quickly discern that race, class and gender were the hot topics of the late twentieth century, but you would never suspect that the earth's life support systems were under stress. Indeed, you might never know that there was an earth at all. (Glotfelty, 1996, p. xvi)

La autora reconoce que existen otras disciplinas de las humanidades que desde los 70 empezaron a preocuparse por los temas medioambientales, mientras que en la crítica literaria tales preocupaciones no eran de gran relevancia: “while related humanities disciplines, like history, philosophy, law and religion have been “greening” since the 1970s, literary studies have apparently remained untinted by environmental concerns” (Glotfelty, 1996, xvi). A pesar de que existieron algunos trabajos críticos publicados para la época, estos no superaban, como menciona la crítica, las clasificaciones extrañas y el lugar incierto que prometen las entregas misceláneas de las revistas.

Los trabajos y proyectos crítico-literarios que surgen en los 80 y los 90 (Glotfelty cita los proyectos de Frederick O. Waage, Alicia Niteki, Harold Fromm, Glen Glove, Scott Slovic, Patrick Murphy, entre otros) abren camino a un término que dialoga con todas las formas posibles de análisis de la naturaleza: la ecocrítica, permitiendo así que una sola fuerza vocal, que reúne otros sonidos y otros ecos, superviva en la crítica literaria por ser una materia tan urgente para entender las literaturas del mundo. En este sentido, la ecocrítica viene a ser entendida como “the study of relationship between literature and the physical environment” (Glotfelty, 1996, p. xvi-ii). Esta definición, que sugiere muchas otras, plantea preguntas de tipo:

how is nature represented in this sonnet? What role does the physical setting play in the plot of this novel? Are the values expressed in this play consistent with ecological wisdom? How do our metaphors of the land influence the way we treat it? [...] Do men write about nature differently than women do? [...] In what ways and to what effect is the environmental crisis seeping into contemporary literature and popular culture?. (Glotfelty, 1996, xix)

Estas preguntas que, ante todo, exigen una posición del lector frente al texto, se fraguan en dos tradiciones que son las piezas fundacionales de este aparato crítico. Según Lawrence Buell (2005) estos estudios ecocríticos de la academia inglesa encuentran su rumbo en una tradición americana y en una tradición británica; en la primera, Buell sugiere pensar en Leo Marx con su obra *The Machine and the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in American Culture* (1964); y en la segunda, en Raymond Williams con *The Country and the City* (1973). Sin embargo, como aclara el mismo Buell, estos textos de Marx y Williams no están directamente comprometidos con una tradición literaria, sino más bien con otra económica y sociológica y, señala, como también lo hace Glotfelty, que se podrían considerar otros dos textos que enfocan sus reflexiones en la creación literaria desde una perspectiva ecológica: *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (1972) de Joseph Meeker, por la tradición americana, y *Romantic Ecology: Wordsworth and Environmental Tradition* (1991) de Jonathan Bate, por la tradición británica. Ambos trabajos marcaron un tono y un estilo en la investigación sobre la literatura ambiental al ser pioneros en considerar las representaciones de la naturaleza, en la poesía y en la literatura en general, como material de análisis crítico. Estos estudios se preocupan en gran medida por unas representaciones clásicas de la naturaleza y exploran la escritura de grandes poetas en lengua inglesa como Henry David Thoreau (1817-1862), William Wordsworth (1770-1850), entre otros que tienen un lugar privilegiado en la cultura de Occidente.

En el camino, la academia anglófona ha encontrado necesario sumar otras voces distintas de las literaturas occidentales y de las representaciones clásicas de la naturaleza. Por ello, Joni Adamson y Scott Slovic (2009), en un conocido artículo sobre la ecocrítica y su relación con las realidades étnicas titulado “The Shoulders We Stand On: an Introduction to Ethnicity and Ecocriticism” (2009), proponen que se debe unir a los discursos que plantean una relación entre naturaleza y literatura un tipo de “justicia medioambiental” que incluya las voces de los marginados, de los pobres, de los exiliados, de los indígenas, de las comunidades fronterizas, colonizadas, o que resisten a la colonización, para, de esta manera, pasar de un

método centrado en la naturaleza de los blancos y de los europeos a otro abierto y multicultural que “explores all facets of human experiences from an environmental viewpoint” (Adamson y Slovic, 2009, pp. 6-7).

Adamson encamina el llamado que hizo Glotfelty en los años 90 sobre la necesidad de incluir en los estudios ecocríticos otras voces sobre la naturaleza distintas de las hegemónicas. En ese marco, la autora publica su libro *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism* (2013), donde escribe su experiencia educativa con comunidades indígenas y explica cómo dicha experiencia le ha permitido repensar la naturaleza de las literaturas y culturas indígenas de Norteamérica. En el primer capítulo del libro titulado “The Road to San Simón”, así como en otros capítulos siguientes, Adamson reflexiona sobre las lecturas de los estudiantes de la comunidad indígena Tohono o’odham a los textos literarios de autores nativos contemporáneos. Estos jóvenes, que pertenecen a una comunidad que como muchas otras ha resistido a años de experiencias de represión, traen a la interpretación literaria las vivencias de sus abuelos y otros familiares viviendo los abusos del estado:

When I asked to them to read and respond to Louise Erdrich’s poem “Indian Boarding School: The Runaways”, for example, they wrote essays that included stories about grandparents, aunts, uncles, and parents who had either run away from U.S government boarding schools because the harsh treatment [...]. (Adamson, 2013, p. 22)

Esta experiencia que narra Adamson en su libro, la cual engloba las migraciones constantes de miembros de las comunidades para protegerse del aparato criminal del estado, ofrece una idea de las realidades a las que se enfrentan las comunidades indígenas del continente americano y brinda una perspectiva más real que influye en la manera en que los discursos sobre la naturaleza y sobre las relaciones interespecies de los pueblos indígenas se insertan en el mundo contemporáneo. En este sentido, estas visiones sobre la naturaleza de las literaturas indígenas de Norte América, lejos de mirarlas de una forma exótica y paradisíaca, se tendrían que pensar, nos dice Adamson, en consecuencia, con las realidades de los pueblos indígenas que se mantienen en pie de lucha contra el sistema político y económico de los países. Ahora bien, todo este panorama da una idea sobre “why the development and practice of more multicultural ecocriticism matters” (Adamson, 2013, p.19) o, en otras palabras, sobre la importancia de hacer de la ecocrítica un campo que reúna múltiples voces, más allá de las hegemónicas y de las blancas, para entender la naturaleza en los textos literarios.

En América Latina los estudios ecocríticos surgen de una manera muy similar que en la academia inglesa. Son una serie de ensayos en números misceláneos y monográficos los que empiezan a reclamar una atención desde un punto de vista ambiental a las producciones estéticas latinoamericanas: entre esas publicaciones pioneras, como ha visto la crítica, están el ensayo de Roberto Forns-Broggi titulado “Los dones que la naturaleza le regala a la poesía latinoamericana” (1998) y el ensayo de Jorge Paredes y Benjamín McLean titulado “Hacia una tipología de la literatura ecológica en español” (2002). Aunque estos trabajos no se filian con el término ecocrítica, pues Paredes y McLean abogan más por una “literatura ecologista”, ambos ensayos definirán el rumbo de la relación literatura/naturaleza en Hispanoamérica y marcarán el camino para los incipientes estudios ecocríticos en el territorio.

En ambos ensayos existe una preocupación constante por la naturaleza en la poesía indígena latinoamericana. En el caso de Forns-Broggi (1998) las literaturas indígenas e indigenistas tienen una fuerte participación en un “don de la hospitalidad” y en un “don de la celebración” que la naturaleza le regala a la poesía, y a los que volveremos en detalle más adelante. Los valores que prevalecen en la poesía hospitalaria serán la acogida, la fraternidad y el encuentro; mientras en la celebración prevalece la unión y la cercanía. Por su lado, Paredes y Mclean (2000) reflexionan sobre cómo los escritores indígenas, contrario de querer volver un pasado perdido, “tratan de mostrar al lector filosofías y sensibilidades alternativas ante el fracaso rotundo del humanismo europeo, en cuanto a la posibilidad de construir una vida mejor para el ser humano [...]” (p.29). Parte de esa alternatividad en las escrituras indígenas radica, según los autores, en la reapropiación de mitos o entes míticos que refutan una única manera de interacción entre el hombre y las especies que lo rodean. Tanto Forns-Broggi (1998) como Paredes y Mclean (2000) intuyen en la literatura de los pueblos una fuerza poética vinculada a unos principios constitutivos que regulan la vida humana y no-humana en las comunidades y que cuestionan no sólo las visiones exóticas extremadamente divulgadas en la cultura sobre “lo indígena”, sino también que cuestionan la supremacía de las visiones occidentales sobre la naturaleza frente a un conjunto de percepciones que no han sido convocadas en los grandes discursos para pensar la vida.

La atención de Paredes y McLean a las literaturas indígenas del continente permite hablar, según Gisella Heffes (2013), de una ecocrítica realmente latinoamericana y distanciarse, de algún modo, de la tradición inglesa. Nos dice Heffes: “esta propuesta de lectura [la de Paredes y McLean] reconfigura, hasta cierto punto, los límites de la ecocrítica en cuanto a campo

disciplinario emergente proveniente de Norteamérica e Inglaterra, exponiendo sus límites al establecer los rasgos de una literatura propiamente latinoamericana” (Heffes, 2013, p.56). De hecho, esta reconfiguración sucede de manera bilateral, pues al tiempo que crecen nuevas perspectivas para leer la poesía y la narrativa del territorio latinoamericano, se expanden los límites de los estudios ecocríticos que surgieron en la academia inglesa:

la relación que se establece [entre ambas tradiciones] opera de manera recíproca y apunta hacia dos direcciones simultáneas, en cuanto se procura transportar el aparato crítico a un corpus literario diferente y, a su vez, imponer este conjunto variado de textos a la disciplina ecocrítica, demostrando la relación entre unos y otros. (Heffes, 2013, p. 52)

Posterior a estas publicaciones iniciales de Forns-Broggi y Paredes y McLean, la entrega del volumen 33 del año 2004 de la revista *Anales de la Literatura Hispanoamericana* a cargo de Nialls Binns significó también un importante aporte al reunir, como él mismo lo dice en la presentación del número, “indagaciones de muy diverso talante respecto a las posibilidades de una ecocrítica en el contexto hispanoamericano” (Binns, 2004, p.12). La preocupación de lo indígena como un tema arraigado a lo latinoamericano no cesa, por el contrario, artículos como el de Juan Manuel Fierro y Orietta Geeregat dedicado a explorar la memoria de la madre tierra en las obras de los poetas mapuches contemporáneos como Elicura Chiuailaf, Jaime L. Huenún, Leonel Lienlaf, entre otros, reafirma la existencia de una tradición escrita sobre la naturaleza que se funda en la memoria colectiva de las comunidades. Los autores del artículo hablan de unas poéticas mapuches que, con base en los recuerdos personales y ancestrales,

constituyen la voz colectiva o el poder una palabra que no sólo denuncia, sino también sueña e imagina que es posible recuperar los vínculos perdidos con la madre tierra que es la expresión de la reciprocidad de los hombres con la naturaleza en una actitud mágica y cósmica. (Fierro y Geeregat, 2004, p.79)

En la misma entrega de la revista aparecen otros aportes críticos igualmente valiosos como el que hace el ya mencionado Roberto Forns-Broggi y el del también mencionado Jonathan Bate, pero también Steven White, Niall Binns, entre otros. Estos artículos y ensayos pioneros que comenzaron a aparecer en América Latina en las publicaciones periódicas consolidaron libros como *¿Callejón sin salida?: la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*

(2004) de Niall Binns que representa una voz activista y reflexiva desde la crítica literaria para repensar los problemas de la naturaleza en la poesía. A partir de estas publicaciones nacen investigaciones con enfoque ecocrítico en las ecopoesías del Cono Sur, de Centroamérica, de los Andes y de España, tal como ha apuntado Ronald Campos López (2018):

El predominio de estudios referidos a las ecopoesías de Parra, Cardenal, Belli, Ardijs, y Cuadra se debe a que dichos poetas han sido los primeros en ser estudiados por Forns-Broggi (1998, 2012, 2016), Paredes y Mclean (2002), Binns (2000, 2004, 2010) y White (2002, 2010, 2011, 2014). (p.196)

Estos primeros esfuerzos se han constituido como referentes imprescindibles al momento de abordar las poéticas latinoamericanas desde una perspectiva ecocrítica. A su vez, como hemos dicho páginas atrás, todos estos estudios no desconocen la importancia de pensar críticamente las representaciones de la naturaleza, las relaciones entre humanos y no-humanos, y las conexiones íntimas con la tierra en las producciones estéticas indígenas. Todos ellos han tejido reflexiones, ideas, conceptos y nociones para pensar la naturaleza en la poesía y en la narrativa indígena de nuestro continente. Esto ha permitido, de una forma u otra, (re)pensar sus escrituras desde una orilla más próxima a la realidad cultural de las comunidades y no desde una posición alejada del territorio y las ontologías de las comunidades. Son algunas de esas nociones las que presentamos a continuación y que, si bien no pueden arropar todas las producciones, sí pueden ser un punto de partida para problematizar la escritura de la naturaleza, de los seres humanos y no-humanos y la tierra en las ecopoesías indígenas de nuestro territorio.

Nociones de la ecocrítica para leer la poesía indígena

Forns-Broggi (1998) comenta que los escritores latinoamericanos del tálante de Octavio Paz, Guimarães Rosa, Horacio Quiroga, José María Arguedas, entre muchos otros, comprendieron que “la naturaleza es más que un tema, una vibración vital y que la palabra se encarga, al menos por un instante, de recordar la experiencia maravillosa de la vida” (p.210). Subraya el crítico limeño que esta preocupación por la naturaleza no se extendió a los estudios literarios de finales de siglo en América Latina, pues estos mismos han atendido a un pasado colonial que sigue reproduciendo los mismos estereotipos y las mismas miradas exóticas sobre la naturaleza muy distantes de las realidades estéticas de esas áreas culturales. Por eso, él encuentra relevante escribir sobre unos dones que la naturaleza le ha

regalado a la poesía latinoamericana como una manera de contrarrestar esa tradición colonial, para resaltar unas visiones del entorno que se desligan del pensamiento eurocéntrico y urbano-céntrico, aun cuando desde las mismas ciudades y otros espacios complejos también se están generando unas poéticas de lo natural.

El “don” es la gracia especial que no llega a la fuerza, sino que llega de imprevisto, sin avisar. Forns-Broggi (1998) comenta que la naturaleza le ha dado en gracia a los poetas y las poetizas de América Latina el don de la voz femenina, el don del reparo, el don de la hospitalidad y el don de la celebración, para escribir sobre la tierra, los seres y la vida. A partir de un corpus significativo el crítico agrupa un conjunto de obras como centro de unas nociones que sirven de hoja de ruta para comprender las miradas poéticas a la naturaleza en escala continental y que al mismo tiempo pueden configurar los estudios ecocríticos en América Latina y el Caribe (Campos López, 2018). El don del reparo, según Forns-Broggi, le ha sido otorgado a una poesía que denuncia las intervenciones extractivistas o de otra índole en las selvas o territorios habitados por grupos indígenas y no-indígenas. El don de la voz femenina se le ha otorgado a su vez a una poesía donde “el sujeto femenino se rehúsa a autodefinirse según la autoridad patriarcal, y más aún, a separarse de los terrenos naturales que suelen ser concebidos dentro de un dualismo de cultura/naturaleza que se acepta sin discusión” (Forns-Broggi, 1998, p.222).

Si bien ambos dones, el del reparo y la voz femenina, podrían tener una participación significativa en la lectura de la poesía amerindia, nos interesa enfatizar en el don de la hospitalidad y en el don de la celebración. Estos últimos dialogan más de cerca y convergen con el pensamiento amerindio y con algunas concepciones ontológicas de los pueblos indígenas. El don que se la ha brindado a la poesía hospitalaria y de celebración es la gracia de la circularidad, la continuidad, la conexión del ser humano con el cosmos, la gracia de la convergencia y el encuentro. Ahora bien, este regalo de la naturaleza a la poesía resulta más cercano para los poetas indígenas, pues un gran conjunto de obras poéticas del Abya Yala se encuentra atravesado por el principio de circularidad del universo e interdependencia entre todos los seres.

El don de la hospitalidad incluye el entorno en lo interno, el afuera en el adentro, el mundo exterior en el mundo interior. Para esto el poeta se vale de su capacidad sensitiva, pues describe el mundo como un testigo de la vida. Para esta poesía, Forns-Broggi (1998) piensa en el cuerpo humano como una casa, un *oikos*, que alberga otras vidas y otras existencias: es

un espacio habitable y habitado por otros seres-tierra y otros organismos no-humanos. Desde esta mirada, podrían caber en este don las transformaciones y mutaciones: las aperturas no sólo del cuerpo, sino también de la mente a las otras formas posibles de existencia más allá de la humana.

Si bien Forns-Broggi menciona poetas no-indígenas que exploran esa vivencia del entorno en lo interno, sus reflexiones nos direccionan a pensar que los poetas indígenas o indigenistas cobran una presencia relevante en este don porque elaboran una poesía que parte de un territorio vivo y donde los humanos tienen la capacidad de filiar su existencia con los seres no-humanos. Para ilustrar esta escritura hospitalaria que toma como base el pensamiento de las comunidades Forns-Broggi propone las ecopoesías de Antonio Cuadra, de Nicaragua, y de Laureano Albán, de Costa Rica, como susceptibles de ser entendidas desde este don. Ambos poetas, aunque no son nativos de una comunidad indígena, sí han intentado, siguiendo la lectura que hace Forns-Broggi, profundizar desde la poesía en la relación que tienen los pueblos indígenas con el territorio, pues han rescatado “milenarias sabidurías terrestres que han conservado mitos, leyendas y tradiciones autóctonas” (Forns-Broggi, 1998, p.220).

Para el caso de Antonio Cuadra, Forns-Broggi (1998) nos dice que el poeta “desarrolla una fina amalgama entre las tradiciones indígenas y las mitologías grecolatinas y orientales” (p.220). Forns-Broggi (1998) pasa por el don de la hospitalidad las uniones que hace el poeta nicaragüense entre la historia del hombre y la vida vegetal, entre la vida de los pájaros y la rutina de los personajes humanos, pues “todos sus poemas se mezclan en una misma dirección cósmica” (p.220). El autor propone el libro *Siete árboles contra el atardecer* (1980) como la obra más acabada de Cuadra. Steven White (2014) profundiza esta mezcla cósmica y la unión entre las especies a través de la figura del chamán. White (2004) dice que “a lo largo de su obra, hay ejemplos de cómo Cuadra adopta la máscara del Chamán para profundizar su conocimiento de la flora y la fauna de Nicaragua” (p.49). En este sentido, las transformaciones de la voz chamánica del poeta nos permiten entender la vida humana más allá de lo humano en la medida en que el “yo” vive, desde el interior, con todos los seres del cosmos.

En lo que respecta a la ecopoesía de Laureano Albán, Forns-Broggi (1998) también resalta la indagación que hacen obras del autor como *Geografía invisible de América* (1983) en las tradiciones indígenas del Popol Vuh, de Chilam Balam, entre otras comunidades y textualidades aborígenes. Desde este lugar, sus construcciones poéticas “sirven de contrapunto para trazar un mapa espiritual complejo donde destacan la tierra, la piedra, el viento, el

agua, el sol y el árbol” (Forns-Broggi, 1998, p.221). En este sentido, nuevamente desde una noción hospitalaria de la vida, Forns-Broggi interpreta la ecopoesía de Laureano Albán como una que reconoce un territorio construido no únicamente desde la vida humana, sino también desde las vidas no humanas. En esta misma línea, Aventín Fontana (2005) dice que en Laureano Albán: “la noche, el corazón, el jardín, pero también la luna y los árboles son elementos de un mismo entorno en el que el poeta experimenta la vivencia de lo trascendental que generosamente comparte con el lector” (p.209).

En el don de la celebración, por su parte, prima la integración del uno al cosmos y, como en el don de la hospitalidad, se evita la clásica separación Cultura/Naturaleza. En este sentido, nos dice Forns-Broggi (1998) que “las yuxtaposiciones y coexistencias entre los ámbitos tradicionalmente separados exigen una perspectiva integracionista” (214). En otras palabras, la cultura del hombre que se entiende en gran parte de la tradición Occidental como contraria a la cultura de los animales y de los vegetales, tiene en el don de la celebración un diálogo armónico con todas las especies del mundo. El ejemplo que propone Forns-Broggi para ilustrar la celebración de la poesía es la escritura del poeta peruano José María Arguedas y, especialmente, se refiere al relato quechua/español “Huk Doctorkunaman Qayay” o “Llamado a algunos doctores”. El relato, siguiendo a Forns-Broggi, se configura como un llamado de atención a la cultura urbana o a la cultura industrializada por su separación o distanciamiento con la naturaleza. El tono imperativo que mantiene el hablante lírico indígena en el poema de Arguedas, nos dice Forns-Broggi, simboliza la urgencia de una visión de largo plazo que necesita ser atendida: una visión que integra, o que “celebra”, la unión entre las especies como partes de un solo cuerpo. Escribe Arguedas en el relato:

Saca tu larga vista, tus mejores anteojos. Mira, si puedes. Quinientas flores de papas distintas crecen en los balcones de los abismos que tus ojos no alcanzan, sobre la tierra en que la noche y el oro, la plata y el día se mezclan. Esas quinientas flores son mis sesos, son mi carne. (Citado en Forns-Broggi, 1998, p. 215)

Hay otros trabajos críticos como los realizados por Lorenzo Aillapan y Ricardo Rozzi que, como ha señalado Campos López (2018), se han preocupado por ampliar el estudio de esta poesía celebratoria y hospitalaria. Aillapan y Rozzi (2004) analizan una mirada ornitológica o del mundo de las aves en la poesía mapuche de Lorenzo Aillapan, el hombre-pájaro mapuche. El análisis parte de la ética ambiental y social, del conocimiento ecológico tradicional y de la cosmovisión mapuche, todos como ejes articuladores de la poética del autor. Para Aillapan y Rozzi (2004) estos

poemas alados “nos acercan tanto a la ecología de los bosques del sur de Chile como al mundo valórico mapuche que conlleva una ética que integra las realidades ecológicas y culturales” (p.426). Nuevamente el análisis literario no se desliga, para el caso de las lecturas ecopoéticas, de la tierra, los sentimientos y las experiencias vitales del escritor indígena.

Lo interesante de este análisis desde el punto de vista metodológico yace en los constantes diálogos que hacen sus autores entre las ciencias y las humanidades como un ejercicio necesario, pertinentemente, y útil para comprender el sentido de los animales-aves en la poesía. Este diálogo interdisciplinar permite también reflexionar sobre la inutilidad de las fronteras al convivir en el análisis crítico tanto la ciencia occidental como la sabiduría mapuche, ambas unidas para descifrar las características de las aves, su relación con los humanos y con la tierra y para contribuir a la conservación de la cosmología de ese pueblo indígena. En este punto, el don de la hospitalidad y, aún, el don de la celebración, quedan manifiestos cuando los autores hacen explícito que en la poesía de Aillapan los animales y los humanos se congregan para los indígenas mapuches en los distintos espacios de la vida: “las aves y los seres humanos podemos cantar juntos, alegrarnos, mirarnos y querernos [...] [pues] compartimos los bosques y la Tierra con las aves, quienes también forman parte del cotidiano vivir humano” (Aillapan & Rozzi, 2004, p.431).

Otro estudio ecocrítico que se ha detenido a pensar en las literaturas indígenas de América Latina, que podría ofrecer unas herramientas conceptuales para aproximarse a ella, es el ya mencionado *¿Callejón sin salida?: la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana* (2004) de Niall Binns. En el apartado titulado “La respuesta indígena, los ecoteólogos y el ecofeminismo”, el autor exalta las reflexiones filosóficas y poéticas de escritores como Leonardo Boff y Ernesto Cardenal para las cuales el mundo indígena “sirve como una especie de muestra de una edad de oro ecológica y como un modelo para anhelada sociedad futura” (Binns, 2004, p.29). Esto debido a sus prácticas autosostenibles, a la experiencia vital de su poesía, sus percepciones sobre las relaciones humano y no-humano. Esta edad de oro ecológica de la que habla Binns se fundamenta principalmente en la idea de Leonardo Boff de que las comunidades indígenas proponen una religación de todos los elementos del cosmos. Binns recupera de estas reflexiones el concepto o la noción de “religación” como un volver a unir los vínculos naturales de la vida. La religación implica discutir con las visiones fragmentarias y antropocéntricas de la naturaleza no sólo de las culturas industrializadas, sino además de las culturas cristianas o cristianizadas. Dice Binns (2004), siguiendo a Boff:

El concepto clave aquí es la religación: al perder la noción de la vida como red, hemos quebrado los vínculos básicos. Se trataría, por tanto, de religarlos, usando como posible paradigma las sociedades indígenas, ejemplares en su sabiduría ancestral, en su utilización y en su mística de la naturaleza, y en sus visiones tan ajenas a las occidentales, del trabajo, la fiesta y la danza. (p.29)

Para ilustrar esta religación en las literaturas indígenas de América Latina, Binns se detiene a pensar en la poesía de los oralitores mapuches Leonel Lienlaf y Elicura Chihuailaf, pero también la recopilación mítica k'iche' maya, el *Popol Vuh*. Nos dice Binns (2004) sobre estas producciones:

la oralitura mapuche de Lienlaf o de Elicura Chihuailaf presenta sin estridencia una visión de la armonía, de ese orden que siempre han buscado los poetas modernos de Occidente. La aspiración analógica y mítica de los modernos y la búsqueda del arraigo son dones naturales para el hablante lírico. (30)

Como sucede en el estudio de Roberto Forns-Broggi (1998), aparece en Binns la palabra “don” para explicar un tipo de escritura que tiene una pertenencia con el entorno, con lo natural y con las especies más que humanas. El don de la poesía aquí es religar los vínculos perdidos entre el hombre y los seres del cosmos, una gracia especial propia de la poética de Leonel Lienlaf o Elicura Chihuailaf. Esto es perceptible en obras como *Recado confidencial a los chilenos* (1999) del oralitor mapuche Leonel Chihuailaf, donde el relato de los abuelos sirve como vínculo material entre el humano y el cosmos: “Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles y piedras que dialogan entre sí, con los animales y con la gente” (Chihuailaf, 1999, p. 17). Estos recados son búsquedas poéticas para religar existencias que se han pensado fragmentadas desde el lenguaje y el pensamiento en las sociedades modernas, pero que en la obra de Chihuailaf coexisten las existencias humanas con aquellas no-humanas que “suelen esconderse en el viento” (Chihuailaf, 1999, p. 17).

Estas relaciones entre las especies humanas y no-humanas que se construyen desde las literaturas y desde las prácticas culturales indígenas generan, según Binns, una especie de “adelgazamiento del yo”. Desde esta perspectiva, el pensamiento “yo-centro” o antropocéntrico, que predomina en la cultura occidental, pasa a ser un pensamiento “eco-céntrico”, pues el “yo-centro” se troca por un “nosotros-cósmico”. Este “adelgazamiento del yo” que menciona Binns nace de otro concepto de la ecocrítica denominado “estética de

la renuncia”, en inglés *aesthetics of relinquishment*, acuñado por Lawrence Buell, en el que el humano abandona los bienes materiales y la autonomía del “yo” para dejarse permear por otras existencias (Binns, 2004). En este punto, las nociones de adelgazamiento del yo, que menciona Binns, y la estética de la renuncia, que acuña Buell, permiten reflexionar también sobre la necesidad de una poesía contemporánea que se desligue cada vez más de objetos, para estar más cerca de los sujetos (humanos y no-humanos).

Un pie en la literatura y otro en la tierra

“La poesía en América, en Abya Yala, es descubrir, danzar y morir en el corazón de la vida” (López-Hernández, 2018, párr.16).

En esta revisión afinamos nuestra percepción sobre unas creaciones estéticas indígenas o indigenistas que retoman para su construcción el vínculo sagrado del humano con lo no-humano animal, lo vegetal, con el territorio y con todas las existencias que, vivas o no, conforman el cosmos. En este contexto el poeta actúa como un eslabón activo en la red de relaciones entre los seres, como un sujeto que se encuentra afectado por el universo relacional que habita. En otras palabras, en las del poeta wayuu Miguel Ángel López Hernández (2018), entendemos el poeta en Abya Yala como un constructor de su poesía desde la más íntima célula de la vida (párr.16).

Esta conexión con el territorio, con las especies y con la vida misma, hace de la literatura un espacio que va más allá de lo exclusivamente literario, y que entra en diálogo con los pensamientos que se construyen desde el territorio, con las percepciones de los seres y de las cosas, y con las prácticas culturales de los grupos étnicos. Esta afirmación no implica desvalorar la literatura en sí misma, sino todo lo contrario, comenzar a entenderla como dice Jacques Derrida (2017): como “una *institución ficticia* que en principio le permite a uno decirlo todo” (p.117) y, que en ese decirlo todo, siguiendo con Derrida, ella misma como institución se desborda a otros campos que no son necesariamente literarios, y que para el caso específico de las literaturas indígenas, tiende a desbordarse hacia la cultura, la sociedad, las experiencias vitales, las percepciones del entorno, de los animales y de las plantas que tiene el autor. En otras palabras, hablamos de una literatura que tiende a desbordarse hacia la vida misma.

En este sentido, la ecocrítica consciente de todas estas confluencias de pensamientos, escrituras y vivencias en las obras literarias no se sitúa como un método que entiende el texto por el texto mismo, o en una relación exclusiva del que escribe con lo escrito, sino que se posiciona como

otro que considera los materiales estéticos como producto de un pensar cultural de la naturaleza que hace parte de la vida misma de los artistas y que se manifiesta, consciente o inconscientemente, en sus poéticas de lo natural. Dicho de otro modo, como sucede con otras aproximaciones contemporáneas a los textos literarios, la ecocrítica mantiene una relación importante con la cultura, con la tierra, con el pensamiento filosófico, con el pensamiento político y con lo político del pensamiento, con su autor y su contexto, es un método que como bien ha señalado Cherry Glotfelty (1996) tiene “one foot in literature and the other on land” (p.xix). Entonces, esta mirada orgánica de la ecocrítica alejada de toda pretensión purista “implica romper las nociones de la autonomía del texto literario y volver a examinar las relaciones entre la obra y su entorno” (Binns, 2004, p.17).

Esta manera de operar del método ecocrítico, que va del mundo del texto al texto del mundo, nos enseña a su vez crear otros diálogos con disciplinas cercanas a las ciencias sociales como la antropología, la filosofía, los estudios culturales, entre muchas otras que se han preocupado por hacer una tradición sobre el problema de lo natural y por estudiar las relaciones entre humanos y animales, o humanos y vegetales en América. Esta interdisciplinariedad resulta muy útil a los estudios ecocríticos de las literaturas indígenas de América Latina, pues hablamos del estudio de un acervo literario que desde sus creaciones prehispánicas, pasando por sus cantos tristes de la conquista, hasta las escrituras contemporáneas, ha servido de correlato de las propias percepciones de la historia, de la vida en comunidad, de las luchas por el territorio y por la autonomía política, lingüística y de pensamiento, de las migraciones y de las luchas sociales, por lo que es un acervo que ha estado, directa o indirectamente, ligado a un devenir cultural y socio-histórico.

En este orden de ideas, para los estudios ecocríticos, es necesario hablar, de la mano con Laura Barbas Rhoden (2004), de una ecocrítica de carácter “transnacional” que entable un diálogo ecológico con la filosofía, los estudios culturales, la antropología y con otras disciplinas que permitan develar las realidades socio-políticas e históricas que atraviesan las creaciones estéticas y que configuran las interacciones entre los seres en sociedad. Una ecocrítica transnacional

que incluya el diálogo ambientalista de la filosofía y de la crítica cultural de diversas tradiciones culturales-lingüísticas, como la latinoamericana, puede reconfigurar la ecocrítica de las metrópolis coloniales y neocoloniales, y fomentar entre los investigadores ecocríticos un desenvolvimiento intelectual más honesto e inclusivo. (Barbas Rhoden, 2004, p.81)

Si tomamos en cuenta la discusión anterior, sería necesario pensar las reflexiones ecocríticas de la poesía indígena de la mano con las pesquisas históricas, investigaciones antropológicas, con la historia narrada y contada por parte de las mismas comunidades, las cuales no lo entendemos como fuera de lo literario, sino como elemento ancilar en la construcción de la literatura. Sería conveniente, siempre que se pueda, pensar la literatura de los pueblos en diálogo con nociones como “Pensamiento amerindio” (Vivieros, 2013), “Territorios de diferencia” y “Pluriverso” (Escobar, 2014), “Humanismo ampliado” (Duchesne-Winter, 2021), entre otros provenientes del campo cultural, filosófico y antropológico que pueden alimentar las reflexiones de la crítica de la literatura.

Es claro que puede resultar arriesgado sintonizar las reflexiones de la ecocrítica con nociones tejidas desde las experiencias comunitarias. Sobre todo, si consideramos que existen prácticas disimiles y pensamientos diversos en el territorio ancestral del Abya Yala. Sin embargo, pensamos también que la ecocrítica en lugar de oponerse a estas concepciones se armoniza con ellas, pues su principal búsqueda consiste en dialogar con el territorio que da forma a las experiencias estéticas. En este sentido, las nociones ecocríticas son receptivas al acontecer de las comunidades, a la posibilidad del encuentro, a las transformaciones, la apertura de los cuerpos, entre otros fenómenos que no son distintos al pensamiento de las comunidades, sino que se constituyen en sus principios de vida.

La ecocrítica entendida así podría significar un aporte mayor para pensar la naturaleza y las relaciones entre los seres en la poesía indígena latinoamericana. Sin embargo, hay que enfatizar que este apartado teórico y conceptual ha servido para pensar gran parte de las literaturas de determinadas zonas geográficas como la chilena, la mexicana, la peruana, entre otras próximas, por lo cual otras producciones estéticas igual de interesantes como aquellas que se producen en el Caribe han sido menos exploradas desde estas perspectivas. De ahí que Campos López considere que “las producciones eco-poéticas de estas áreas [del Caribe] invitan a que se las explore desde las claves heterogéneas que la ecocrítica propicia” (p.197) para contribuir no sólo a expandir la bibliografía ecocrítica latinoamericana, sino también para develar las realidades estéticas y ecológicas de estas producciones.

La aproximación desde la ecocrítica a la literatura indígena del Caribe podría dar cuenta de unos materiales estéticos que se construyen principalmente desde la diferencia y que quiebran, al mismo tiempo, para pensar con Duchesne-Winter (2012), las visiones totalizadoras y hegemónicas del Caribe. La hospitalidad, la religación, la celebración, el adelgazamiento

del yo, el ecocentrismo, en lugar del egocentrismo, la estética de la renuncia, entre otras nociones revisadas en nuestro trabajo podrían ser la base para descubrir un territorio caribeño heteróclito, complejo y que destaca por las visiones alternativas sobre la vida, el cosmos, lo humano y lo humano, el territorio y la poesía misma. Con esta mirada, la ecocrítica podría evidenciar un territorio donde lo indígena contrario de ser un registro menor, potencia el nivel de interpretación de lo caribeño y, por extensión, de lo latinoamericano¹.

Referencias

- Adamson, J y Slovic, S. (verano, 2009). “The Shoulders We Stand On: an introduction to ethnicity and ecocriticism”. *Multi-Ethnic Literatures of the US, MELUS* 34(2), pp. 5-24.
- Adamson, J. (2001). *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism. The Middle Place*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Aillapán, L y Rozzi, R. (2004). “Una etno-ornitología mapuche contemporánea: poemas alados de los bosques nativos de Chile”. *Ornitología Neotropical* 15, pp. 419-434.
- Almandós, L; Acosta Peñaloza, C; Viviescas, V. (2022). “Una introducción posible a las literaturas indígenas contemporáneas en América Latina y el Caribe”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 22(2), pp.11-2.
- Apūshana, V. (16/12/2020). “El pensamiento mágico de América”. *Festival Internacional de Poesía de Medellín*. 2018. Web. En: <https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Escuela/XIV/vito.html>
- Aventín Fontana, A. M. (2015). “Cósmica quietud: apuntes para una lectura ecocrítica de la poesía de Laureano de Albán”. *Boletín Millares Carlo* 31, pp. 204-219.
- Barbas-Rhoden, L. (2004). “Hacia una ecocrítica transnacional: aportes de la filosofía y crítica cultural latinoamericanas a la práctica ecocrítica”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40(79), pp. 79-96.
- Binns, N. (2004). *¿Callejón sin salida?: la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Binns, N. (2004). “Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (33), pp. 7-4.

1. En el trabajo de pregrado “Una lectura ecocrítica de la literatura wayuu” (2021) nos preocupamos por dar continuidad y utilidad a estas herramientas de la ecocrítica a través del análisis de la obra del poeta wayuu Miguel Ángel López-Hernández (Vito Apūshana/Malohe). El trabajo fue presentado ante la Facultad de Ciencias de la Educación y el programa de Licenciatura en español y literatura de la Universidad del Atlántico.

- Buell, L. (2005). *The future of environmental criticism: environmental crisis and literary imagination*. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Campos López, R. (2018). “Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: hacia un estado de la cuestión”. *Artifara* (18), pp. 169-204.
- Chihuailaf Nahuelpán, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: Lom Ediciones.
- Derrida, J. (2017). “Esa extraña institución llamada literatura: Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida”. Traducido por Vicenç Tuset. *Boletín de Teoría y Crítica Literaria* 18, pp. 115-150.
- Duchesne Winter, J. (2012). Caribe interior excéntrico: un asomo a un espacio wayuu. *Aguaita*, (24), pp. 100-109.
- Duchesne-Winter, J. (Marzo del 2021). “Descargando de la nube H”. En: S, Figueroa. *Round Table: Vegetal Plots in Latin American Literature* [evento virtual]. Evento virtual llevado a cabo en el King Juan Carlos I Spain Center, NYU. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7Uc2NWgsW80&t=2328s>
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre el desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA
- Fierro, J. M y Geeregat V, O. (2004). “La memoria de la madre tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches”. *Anales de la literatura Hispanoamericana* 33, pp. 77-84.
- Forns-Broggi, R. ¿Cuáles son los dones que la naturaleza le regala a la poesía latinoamericana?. *Hispanic Journal* 19.2 (1998): 209-238.
- Glotfelty, C. (1996). “Introduction: literary Studies in an Age of Environmental Crisis”. En Cheryll Glotfelty y Harold Fromm. (eds). *The Ecocriticism Readers. Landmarks in Literary Ecology*. Athens: The University of Georgia Press, pp. xv-xxxvii.
- Heffes, G. (2013). “Introducción”. *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*, pp. 21-79. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- Lubo, O. (2021). Una lectura ecocrítica de la literatura wayuu [tesis de pregrado]. Universidad del Atlántico
- Paredes, J y Mclean, B. (2000). “Hacia una tipología de la literatura ecológica en español”. *Ixquic*, pp. 1-37. Impreso.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio (entrevistas)*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- White, S. (2004). “Ecocrítica y chamanismo en la poesía de Antonio Cuadra”. *Anales de la literatura Hispanoamericana* 33, pp. 49-64.

Del *Boom* latinoamericano al *Sex Bomb* cubano

Minimalismo y realismo
sucio en Pedro Juan
Gutiérrez

Del *Boom* latinoamericano al *Sex Bomb* cubano

Minimalismo y realismo
sucio en Pedro Juan
Gutiérrez

Alejandro Del Vecchio*

Universidad Nacional de Mar del Plata

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.34.2021.3340>

* Magister en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Ayudante graduado en “Literatura y cultura latinoamericanas 2”, miembro del grupo de investigación “Literatura y Cultura Latinoamericanas” dirigido por la Dra. Mónica Marinone (UNMDP-CELEHIS) e integrante de la Red de Estudios Latinoamericanos Katatay. Profesor asociado en la cátedra de “Gramática castellana” en la Universidad CAECE. Correo electrónico: adelvecchio@mdp.edu.ar



Recibido: 28 de octubre de 2021 * Aprobado: 13 de junio de 2022

¿Cómo citar este artículo?

Del Vecchio, A. (julio-diciembre, 2021). Del Boom latinoamericano al Sex Bomb cubano. Minimalismo y realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (34), 61-78. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.34.2021.3340>

Resumen

La autfiguración exhibicionista de Pedro Juan Gutiérrez y otros “realistas sucios”, pródiga en proezas sexuales, simboliza una suerte de rito de pasaje desde las poéticas del *Boom* latinoamericano hacia otra que concibe el autor como *Sex Bomb*. Dicha autfiguración se articula no sólo en los textos ficcionales, sino también desde las entrevistas y *videolits*, y el sitio *web* y el *blog* del cubano, que refuerzan la imagen de amante tropical a través de fotografías, filmaciones y testimonios. Por medio de este señuelo, Gutiérrez inunda el mercado editorial europeo para revelar el *Zeitgeist* de la Cuba de los '90, cuyas marcas de lo real por antonomasia son el hambre y la carencia.

Palabras clave: literatura cubana; Pedro Juan Gutiérrez; minimalismo; realismo sucio

Abstract

The exhibitionist auto-figuration of Pedro Juan Gutiérrez and other “dirty realists”, prodigal in sexual prowess, symbolizes a sort of rite of passage from the poetics of the Latin American Boom to another where the author is conceived as *Sex Bomb*. This auto-figuration is articulated not only in the fictional texts, but also from the interviews and *videolits*, and the website and the blog of the Cuban, which reinforce the image of a tropical lover through photographs, filming and testimonies. Through this lure, Gutiérrez floods the European publishing market to reveal the *Zeitgeist* of the Cuba of the '90s, whose marks of the real by antonomasia are hunger and lack.

Key words: Cuban Literature; Pedro Juan Gutiérrez; Minimalism; Dirty Realism

1. Introducción: un caribeño Bukowski, un habanero Henry Miller

En la contratapa de las ediciones publicadas por Anagrama de *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez,¹ se incluye el extracto de una reseña que define al escritor cubano como “una especie de caribeño Bukowski o de habanero Henry Miller”. Esta falsa disyuntiva (la fórmula sugiere equivalencia) instala a Gutiérrez en una familia tutelar (sin dudas muy conveniente para el mercado) cuya elección lo inscribe como heredero de una estética controvertida. Pocos años después de la aparición en España de sus primeros textos, el propio Gutiérrez reacciona no sin cierto rechazo frente a ambas figuras. “Alguien me regaló *Trópico de Capricornio* y he intentado leerlo. Pero no me gustó”, dice sobre Miller. Y ante una pregunta sobre las comparaciones con Bukowski, el cubano responde: “Tiene razón, me lo dicen mucho en España, pero no estoy de acuerdo. Sus personajes son desolados, tristes, perdedores sin esperanza” (Azancot). Este gesto inicial, propio de quien necesariamente ambiciona autoconstruirse en el campo (en el mercado) literario como una figura dotada de excepcionalidad, muta posteriormente en un guiño cómplice hacia los editores. Ya en una entrevista más reciente, un Gutiérrez consagrado como *long seller* confirma sin reservas:

Eso del “Bukowski cubano” es una etiqueta comercial que inventaron en Anagrama. Yo ni lo había leído. Cuando vi la portada de mi novela en Madrid en la que me comparaban con él, me pregunté: ¿quién carajos será ese Bukowski? Herralde me regaló doce libros de Bukowski. Y sí, al final me pareció un gran escritor. Más allá de los apodos comerciales (“el Henry Miller tropical”, “el Bukowski habanero”, “el nuevo Reynaldo Arenas”), crecí leyendo a los clásicos cubanos. A Carpentier, Lezama Lima, Cabrera Infante, Arenas, Piñera y Sarduy (Molina).

En un reportaje previo, ya lejos de la negación inicial, Gutiérrez se postulaba como sucesor natural del creador de Henry Hank Chinaski: “Un

1. Pedro Juan Gutiérrez (1950) nació en Pinar del Río (Cuba). Es periodista y escritor. Entre sus relatos se distinguen: *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002), *Carne de perro* (2003), *Nuestro GG en La Habana* (2004), *El nido de la serpiente* (2006), *Fabián y el caos* (2015) y *Estoico y frugal* (2019). Ha escrito varios volúmenes de poesía, entre ellos: *La realidad rugiendo* (1987), *Espléndidos peces plateados* (1996), *Fuego contra los herejes* (1998), *Lulú la perdida* (2008), *Morir en París* (2008), *Arrastrando hojas secas hacia la oscuridad* (2012), *El último misterio de John Snake* (2013) y la compilación *La línea oscura, poesía seleccionada, 1994-2014* (2015). En 1991 ganó el Premio Nacional de Periodismo con sus *Crónicas de México*; en el año 2000 obtuvo el Premio Alfonso García-Ramos de Novela por *Animal tropical*; y en 2003 el Premio Narrativa Sur del Mundo por *Carne de perro*. Su blog: <http://pedrojuangutierrez.blogspot.com.ar>.

tipo desenfadado, que convirtió su propia vida en una obra de arte perdurable. Y no lo reconocen en USA. En los medios académicos nadie lo considera. Murió en 1994. Por cierto, él murió en marzo de ese año, creo, y en septiembre yo empecé a escribir la *Trilogía sucia*. ¿Casualidad?” (Izarra), se pregunta Gutiérrez en alusión a Charles Bukowski. Esta ambigüedad frente al escritor norteamericano se fundaría en la tensión entre el reconocimiento de las influencias de quien para Gutiérrez es un “gran escritor” y la necesidad de posicionarse como un narrador con rasgos distintivos y, además, cubano.

En este sentido, Jorge Herralde, desde Anagrama, opera para singularizar a Gutiérrez más allá de las comparaciones promovidas por la propia editorial. Así, incluye en su libro *Por orden alfabético. Escritores, editores, amigos* (2006), un texto de 2004 titulado “Pedro Juan en el ring”, en donde sostiene que Gutiérrez ha convertido el barrio de Centro Habana en un “espléndido territorio literario” o mejor, lo ha reconstruido narrativamente como “en una Comedia Humana a lo Balzac pero en cubano y concentrado” (Herralde). Luego destaca la peculiaridad de una voz que “a golpe de ron, música y sexo” evade el registro del “panfleto político anticastrista de indignación previsible” y también el de los “culturalistas herederos de Lezama Lima, con frecuente sobredosis de aderezos barrocos y volutas rococó” (Herralde). Más adelante, sin embargo, Herralde confirma que el título *Trilogía sucia de La Habana* funciona como un guiño doble: remite a la célebre *The New York Trilogy* (1987), de Paul Auster, y a la vez a la categoría de “realismo sucio”. La condición de autobiografía (autoficción) fragmentada del llamado ciclo de Centro Habana,² en tanto constituye un *continuum* narrativo, explica para Herralde el éxito del cubano, porque propone “otro tipo de lectura, más directa y confanzuda [...] al igual que los libros de cuentos de Bukowski”. Acaso de esta circunstancia (y de la elevada carga erótica de los textos) deriva que Rafael Chirbes le confesara a Herralde que mientras lees *Trilogía sucia de La Habana* “no sepas si suicidarte, vomitar o ponerte a hacer una paja” (Herralde), frase que además inscribe los relatos de Gutiérrez en ese “peligroso género” que para Rousseau es el de los “libros para leer con una sola mano”.

Juan Antonio Masoliver Ródenas, por su parte, en uno de los primeros textos críticos publicados sobre esta trilogía, propone otros dos antecedentes de la literatura de Gutiérrez: la “fuerte carga sexual” de la escritura de Reinaldo Arenas y el “sórdido mundo de la realidad cotidiana” de Zoe

2. El ciclo (o saga) de Centro Habana está conformado por los siguientes textos: *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002) y *Carne de perro* (2003).

Valdés. La singularidad de Gutiérrez reside para Ródenas, sin embargo, en que no escribe con el sentido de comunidad de la diáspora³ o desde el exilio, sino desde la Cuba castrista. Más adelante, afirma:

[...] los relatos no pertenecen a ninguna tradición literaria visible. Hay un homenaje antirretórico a Lezama Lima. De Cabrera Infante aparece el mundo de las azoteas y los cuartos de *La Habana para un infante difunto* o la visión del trópico identificada con el bolero. Bukowski y Allen Ginsberg, [...] representan una identificación con la rebeldía y el inconformismo del narrador (Masoliver Ródenas).

En el volumen póstumo *Entre paréntesis*,⁴ de Roberto Bolaño, editado por Ignacio Echevarría (crítico literario y amigo del chileno, además de editor), se incluye otro texto breve dedicado a Gutiérrez titulado no casualmente “El Bukowski de La Habana”. Bolaño advierte con sagacidad la ambivalencia de este mote. Bukowski no solo ha caído en el descrédito total en los últimos años, sino que aunque “fue un excelente poeta” y como cuentista “es autor de algunos textos notables”, “como novelista nunca brilló a gran altura” (213). Después Bolaño rescata los rasgos compartidos por ambos escritores: “una vida de múltiples trabajos, [...] un éxito tardío, una escritura sencilla [...], unos temas comunes, como las mujeres, el alcohol y la lucha por sobrevivir una semana más” (213). La otra protagonista de los cuentos de Gutiérrez, para Bolaño, es una Habana en “estado comatoso” o mejor, “anémica y afiebrada”, “en donde hablar de Revolución ya ni siquiera funciona como un chiste” (213). La operación del chileno es doble: afirma el linaje bukowskiano de la

3. William Safran define el concepto de diáspora a partir de las siguientes características: “1) they, or their ancestors, have been dispersed from a specific original “center” to two or more “peripheral” or foreign, regions; 2) they retain a collective memory, vision, or myth about their original homeland—its physical location, history, and achievements; 3) they believe that they are not—and perhaps cannot be—fully accepted by their host society and therefore feel partly alienated and insulated from it; 4) they regard their ancestral homeland as their true, ideal home and as the place to which they or their descendants would (or should) eventually return—when conditions are appropriate; 5) they believe that they should, collectively, be committed to the maintenance or restoration of their original homeland and to its safety and prosperity; and 6) they continue to relate, personally or vicariously, to that homeland in one way or another, and their ethnocommunal consciousness and solidarity are importantly defined by the existence of such a relationship” (Safran 83-84). “1) Ellos, o sus ancestros, se han dispersado desde un “centro” específico original a dos o más regiones “periféricas” o extranjeras; 2) conservan una memoria colectiva, una visión o un mito sobre su patria original: su ubicación física, historia y hazañas; 3) creen que no son (y tal vez no puedan serlo) plenamente aceptados por la sociedad que los acoge y, por lo tanto, se sienten en parte alienados y aislados de ella; 4) consideran su patria ancestral como su hogar auténtico e ideal, y como el lugar al que ellos o sus descendientes eventualmente regresarían (o deberían regresar) cuando las condiciones fueran apropiadas; 5) creen que deberían comprometerse colectivamente con el mantenimiento o la restauración de su tierra natal, y con su seguridad y prosperidad; y 6) continúan relacionándose con la patria, personal o indirectamente, de modos diversos, y su conciencia y solidaridad etnocommunales se definen sobre todo por la existencia de tal relación” (mi traducción). Guillermo Cabrera Infante, por su parte, describe a los escritores de la diáspora cubana del siguiente modo: “En el extranjero lejos de la isla, en el exilio y por razones desconocidas se hicieron conocidos y se convirtieron no sólo en escritores eminentes sino, en uno o dos casos, escritores de genio. A muchos de ellos no sólo les debemos la literatura cubana sino que ellos son nuestra tradición y su realización nuestra posibilidad. Ellos son Cuba: mucho más que una isla, que una geografía y una historia” (Cabrera Infante 288-289).

4. Este volumen recopila ensayos, artículos literarios y discursos escritos por Bolaño entre 1998 (fecha de publicación de *Los detectives salvajes*) y 2003 (año de su muerte).

poética de Gutiérrez (recordemos que Bolaño publica también en Anagrama) y, a la vez, continúa su conocida tarea de impugnación y demolición del Boom latinoamericano. “Escritor priápico por excelencia”, “Prometeo sexual desencadenado”, epítetos de Bolaño, quien pondera los cuentos del cubano, ya que son “más reales y auténticos” y a menudo están “mucho mejor narrados que muchos cuentos de autores llamados serios por la crítica, que aún se debaten en las cada vez más pestilentes aguas del boom” (214).

Esta filiación múltiple de la escritura de Gutiérrez, focalizada mucho menos en Miller que en Bukowski, a partir de la noción de “realismo sucio” (y propuesta como se ve desde distintas perspectivas y con matices diversos) resulta muy efectiva en términos de mercado, pero teóricamente equívoca y acaso poco explicativa. Aunque hay una coincidencia general en considerarla solo una etiqueta propia de la mercadotecnia editorial, no puede ignorarse que el núcleo del sintagma remite al realismo, concepto poderoso y polisémico para la historia y la crítica de la literatura. A grandes rasgos habría, en principio, dos grandes modos de considerar el realismo en el arte, dice María Teresa Gramuglio. Realismo “como esa actitud que busca alcanzar alguna semejanza con lo real, y por lo tanto como una modalidad que atraviesa los siglos, o bien como un concepto que remite a un período delimitado de la historia del arte y de la literatura, y por lo tanto como una modalidad específica del siglo XIX” (16).

¿Cuál sería entonces la novedad introducida por los cultores de este supuesto realismo “sucio”? ¿Los textos de Gutiérrez (o los de Miller y Bukowski) son más “sucios” que los de Rabelais (y su escatología hiperbólica), los de Sade (y su sexualidad extrema vinculada al goce y al crimen) o Zola (y su representación sórdida de las clases bajas), por citar unos pocos ejemplos? Ya Stendhal, a comienzos del siglo XIX, dictamina: “Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route”⁵ (Clouard 139). La novela realista decimonónica, para Stendhal, refleja por igual la pureza y la suciedad. Curiosamente, muchísimas décadas después, Pedro Juan Gutiérrez utiliza otra metáfora vial para referirse a su material narrativo y adscribir a una estética realista: “Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas tal como está en la calle. La agarras con las dos manos y, si tienes fuerza, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco” (Gutiérrez 103). El procedimiento descrito parece prescindir utópicamente de toda mediación entre lo “real” y el papel, y por lo tanto, de todo artificio. Si admitimos, entonces, la “actitud realista” de Gutiérrez, queda por develar la singularidad y el alcance del adjetivo “sucio”.

5. “Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. A veces refleja en nuestros ojos el cielo azul, a veces el barro de los lodazales de la carretera” (mi traducción).

2. Pero entonces, ¿qué mierda es el “realismo sucio”?

El término *Dirty Realism* fue propuesto en 1983 por el crítico Bill Buford en el número ocho de la revista británica *Granta* para designar una nueva generación de escritores norteamericanos que, desde estéticas realistas, abordan el lado intrascendente y acaso sombrío de la vida contemporánea. “This is a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life”,⁶ dice Buford. Un “realismo sucio” que párrafos atrás había descripto como:

[...] a fiction of a different scope –devoted to the local details, the nuances, the little disturbances in language and gesture– and it is entirely appropriate that its primary form is the short story and that it is so conspicuously part of the American short story revival. But these are strange stories: unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadside cafés, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys. They play bingo, eat cheeseburgers, hunt deer and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble: for stealing a car, breaking a window, pickpocketing a wallet. They are from Kentucky or Alabama or Oregon, but, mainly, they could just about be from anywhere: drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism (5).⁷

El adjetivo “sucio” carece en esta descripción de connotaciones escatológicas o higienistas. Tampoco denota, en este caso, la presencia temática de basura, suciedad o pornografía en los textos. Remite, más bien, a las “manchas” o “impurezas” de la vida cotidiana y sus objetos y protagonistas, y a sus pequeñas historias despojadas de valores culturales. Michael Hemmingson lo expresa mediante un juego de palabras: “the study of *ordinary* American life as represented by *extraordinary* American fiction” (5).⁸ Bill Buford, por otra parte, deriva implícitamente este supuesto nuevo realismo del estilo minimalista:

6. “Se trata un peculiar realismo sucio sobre el lado visceral de la vida contemporánea” (mi traducción).

7. “[...] una ficción de alcance diferente –fiel a los detalles locales, a los matices, a las pequeñas perturbaciones en el lenguaje y el gesto– y resulta del todo apropiado que su forma principal sea el cuento y que sea tan notoriamente parte del renacimiento del cuento estadounidense. Pero son historias novedosas: sin adornos, despojadas, tragedias de poca monta sobre personas que ven televisión todo el día, leen novelas baratas o escuchan música *country* y *western*. Son camareras en cafés al costado de la ruta, cajeros en supermercados, obreros de la construcción, secretarías y vaqueros desempleados. Juegan al bingo, comen hamburguesas con queso, cazan venados y se hospedan en hoteles baratos. Beben mucho y con frecuencia se meten en problemas: por robar un auto, romper una ventana o robar una billetera. Son de Kentucky, Alabama u Oregón, pero, sobre todo, podrían ser de cualquier lugar: vagabundos en un mundo atestado de comida chatarra y de detalles opresivos del consumismo moderno” (mi traducción).

8. Subrayado por mí.

[...] it is realism so stylized and particularized –so insistently informed by a discomfiting and sometimes elusive irony– that it makes the more traditional realistic novels of, say, Updike or Styron seem ornate, even baroque in comparison. Many, like Richard Ford, Raymond Carver, or Frederick Barthelme, write in a flat, ‘unsurprised’ language, prod down to the plainest of plain styles. The sentences are stripped of adornment, and maintain complete control on the simple objects and events that they ask us to witness; it is what’s not being said –the silences, the elisions, the omissions– that seems to speak most. It is, as Frank Kermode has observed of Raymond Carver in particular, a “fiction so spare in manner that it takes time before one realized how completely a whole culture and a whole moral condition are being represented by even the most seemingly slight sketch” (5).⁹

Buford enfatiza el estilo despojado de la escritura de los “realistas sucios”, seguramente en oposición al sentido lúdico de la literatura posmoderna, más permeable a los devaneos intelectuales.

Según Costa Picazo, el diccionario de términos literarios de Oxford University Press define el minimalismo como un “estilo o efecto literario basado en la restricción de los contenidos al mínimo de elementos necesarios. Se caracteriza por el carácter despojado, austero, de vocabulario y situación, y una reticencia rayana en el silencio” (74). Como ocurre con la transposición literaria de la fórmula “realismo mágico”, el término “minimalismo” también proviene del arte. Fue acuñado por Richard Wollheim, quien en un artículo denominado “Minimal Art” lo empleó para describir obras de contenido artístico mínimo (74). Esta tendencia, originada en New York en la década del ‘60, se caracteriza por la simplicidad estructural y la economía de medios, rasgos estilísticos sin duda presentes en Henry Miller, Charles Bukowski y Pedro Juan Gutiérrez. Sin embargo, en otros aspectos el minimalismo se distancia con claridad de poéticas como las de los autores mencionados. Si en el arte minimalista “el foco es el objeto, desprovisto de connotaciones sociales o políticas, de ideas, emociones o valores” y “el artista elimina su

9. Es un realismo tan estilizado y singularizado, tan insistentemente permeado por una incómoda y en ocasiones esquivia ironía, que hace que las novelas realistas más tradicionales de, por ejemplo, Updike o Styron parezcan adornadas, incluso barrocas en comparación. Muchos, como Richard Ford, Raymond Carver o Frederick Barthelme escriben en un lenguaje plano, “sin sorpresas”, bajan hasta el más simple de los estilos simples. Las oraciones aparecen despojadas de adornos y mantienen un control completo sobre los objetos y eventos simples que nos invitan a atestiguar; es lo que no se dice, los silencios, las elecciones, las omisiones, lo que parece hablar más. Es, como Frank Kermode ha observado en particular en Raymond Carver, una “ficción de estilo tan escueto que lleva tiempo darse cuenta de que una cultura entera y una condición moral completa están representadas incluso por el bosquejo más breve” (mi traducción).

personalidad: no busca expresarse ni entenderse a sí mismo por medio de su obra” (Costa Picazo 74), en la literatura del “Período Especial” cubano, por ejemplo, el contexto sociopolítico y la subjetividad del narrador emergen a la superficie de los textos para exhibirse sin reparos.

Pero como se ve, ni Bukowski ni Miller aparecen mencionados (ni antologados) en el número citado de Granta ni tampoco en el diecinueve, de 1986, titulado sugestivamente “More Dirt: The New American Fiction”. Hemmingson sugiere múltiples razones para explicar la ausencia de Bukowski en las antologías de Granta. Aunque para antes de 1986 muchos académicos consideran al escritor nacido en Alemania verdadero padrino del *Dirty Realism*, otros menosprecian su literatura acusándola de “baja cultura”. Asimismo, problemas con los derechos de publicación –su editora Black Sparrow Press es célebre por su proteccionismo extremo– pueden haber impedido su aparición en la revista. Incluso no es imposible que el propio Bukowski haya rechazado la participación a causa de su antiacademicismo y justamente para evitar que lo asociaran al término *Dirty Realism*.

Más allá de las ausencias de Miller y Bukowski en las antologías de Buford, las nuevas formas de expresión de la narrativa cubana del “Período Especial” (entre ellas la etiquetada justamente como “realismo sucio”) presentan una serie de características ya neurálgicas en ciertas inflexiones de la literatura norteamericana del siglo XX (Behar 50-51). Para Behar, no obstante, el *Dirty Realism* norteamericano (derivado del minimalismo), no es más que una suerte de antología que incluye las obsesiones que dominan la obra de autores de la “Lost Generation” como Miller (un “minimalista social”) y Hemingway (un “minimalista formal”, según Facknitz), de autores de la “Beat Generation” como Kerouac y Ginsberg, y de Carver y Bukowski (Behar 52). Se trata de poéticas del inconformismo y la rebeldía, formuladas desde estéticas minimalistas. Si los norteamericanos escriben bajo el influjo de las guerras mundiales, la Guerra de Vietnam o la Guerra Fría, en Cuba, figuras como Fernando Velázquez Medina, Jorge Alberto Aguiar Díaz (JAAD), Ángel Santiesteban y Pedro Juan Gutiérrez escriben bajo los efectos aletargantes (cuando no alucinógenos) del “Período Especial en Tiempos de paz”, es decir, de aquellos tiempos de economía de guerra sin guerra. En esta línea de lectura, Anke Birkenmaier potencia la polisemia del adjetivo “sucio”. Contra la tradición del “realismo mágico” latinoamericano, sostiene Birkenmaier, el “realismo sucio” latinoamericano introduce una *contraestética* que incorpora la visión de la historia no oficial o silenciada: en ella, lo “sucio” proviene de lo ilícito, de la violencia y de las culturas alternativas o *underground*.¹⁰

10. En el imaginario latinoamericano de la cultura pop, asimismo, la expresión “dirty dancing” remite a ritmos relacionados con el sudor y el erotismo de los cuerpos (491).

Por eso el narrador autoficcional de Gutiérrez se propone como “revolcador de mierda”, metáfora escatológica que parece devenir programa estético e incluso ideológico: “no me interesa lo decorativo, ni lo hermoso, ni lo dulce, ni lo delicioso [...] Sólo un arte irritado, indecente, violento, grosero, puede mostrarnos la otra cara del mundo, la que nunca vemos o nunca queremos ver para evitarle molestias a nuestra conciencia” (Gutiérrez 105).

3. Minimalismo y “realismo sucio” en “Salíamos de las jaulas”

La trama del cuento “Salíamos de las jaulas”, compilado en *Trilogía sucia de La Habana*, puede resumirse en pocas líneas. El protagonista, “Pedro Juan”, viaja al campo para conseguir comida y venderla en La Habana. Luego de una infructuosa búsqueda, regresa con las manos vacías. Mientras descansa en su cuarto, lo despiertan los gritos de Caridad, la madre de su hijo, quien le advierte que el “blanquito chulo” con el que vive abusa sexualmente del niño. La mujer le exige que lo mate. Sin embargo, “Pedro Juan”, indiferente y hambriento, no hace nada.

En el relato de Gutiérrez, la tensión argumental se diluye para, como señala Masoliver Ródenas, convocar “un fluir de hechos que el lector ‘presencia’ como presenciamos los extraordinarios hechos cotidianos en una ciudad donde todo se convierte en sorpresa y donde aceptamos las más desenfrenadas hipérboles” (Masoliver Ródenas). Existe una especie de hiato evidente entre las dos situaciones (la búsqueda de comida, el reclamo de venganza), cuya conexión en términos de lógica narrativa propicia un blanco textual o, como diría Costa Picazo, una “zona de silencio”. En el cuento, la transición entre estas dos historias mínimas está señalada por una pesadilla: “un tipo que era yo mismo me acercaba a mí con un cuchillo y me cortaba unos bistecs de la barriga” (Gutiérrez 139). La imagen, además de evocar el célebre cuento “La carne”,¹¹ de Virgilio Piñera, opera conectando las instancias de vigilia, a la vez que suprime todo nexo causal entre ambas. Pero como suele ocurrir en la buena literatura, lo elidido produce más significación que lo explícito. Jorge Luis Borges lo insinúa en “El jardín de senderos que se bifurcan”: “omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla” (48). No es azaroso que, por ejemplo, en toda la obra de Gutiérrez apenas aparezca dos o tres veces escrito el nombre de Fidel Castro, aunque su fantasma esté omnipresente en sus páginas.

11. En este relato, debido a la falta de carne, el señor Ansaldo corta un bife de su nalga izquierda. Pronto, todo el pueblo lo imita hasta desaparecer como consecuencia de la autofagia.

Tal rasgo de la cuentística de Gutiérrez tiene otro antecedente poderoso y norteamericano: la “teoría del iceberg” o “teoría de la omisión” de Ernest Hemingway. Este principio compositivo aparece esbozado en el capítulo decimosexto de su novela *Death in the Afternoon* (1932):

If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing (Hemingway 2014).¹²

Las anécdotas evocadas en los cuentos de Gutiérrez emergen precisamente como si fueran la punta del iceberg del fallido proceso revolucionario. Exhibir la masa de hielo oculta debajo del agua implicaría, en este caso, renunciar a la literatura para propiciar un panfleto. Más allá de la evidente crítica social, frente a la política partidaria o la adhesión a una ideología concreta, Gutiérrez afirma la autonomía estética de sus textos. No por eso, como aclara Anke Birkenmaier, resigna la revelación de un ambiente o de un momento y un lugar histórico. Al modo de lo que Hegel llamó ‘la prosa del mundo’, el detalle aparentemente superfluo y banal evoca la impresión completa de una época o de una sociedad.

En el mismo sentido, como nota Costa Picazo en relación con los cuentos de Carver, tampoco en Gutiérrez “existe la imposición de un final que cierre y otorgue significación o redondee el relato, o ponga el broche de oro [...] es como si la escritura se interrumpiera” (76). Por eso *Trilogía sucia de La Habana* admite ser leída como novela. Cada relato presenta un microcosmos cuyas amplificación y conexiones realimentan la configuración de un único universo ficcional. Asimismo, “Salíamos de las jaulas” ostenta otros rasgos propios del llamado minimalismo. Aunque, como vimos, se trata de una categoría ajena a la crítica literaria, resulta pertinente para describir aspectos sintácticos y léxicos del discurso de Gutiérrez. Cito el primer párrafo del cuento:

Yo iba al campo, compraba comida, la traía y la vendía en La Habana. Todo se vendía. Desde ajos y limones hasta carne de buey. Cualquier cosa. Llegué a la casa de un guajiro y el

12. “Si un prosista conoce suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar algunas cosas, y el lector, si el escritor escribe con verosimilitud, tendrá de estas cosas una impresión tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que omite ciertas cosas porque no las conoce, no hace más que dejar lagunas en lo que describe” (mi traducción).

tipo tenía un caballo muerto tirado en el patio. Ya con la panza medio hinchada. Apenas lograba contener a los negros: un enjambre de negros, con machetes, cuchillos y sacos. Querían descuartizar el animal y llevárselo a pedazos. Era una jauría. Los conté: ocho negros, flacos, hambrientos, sucios, con los ojos desorbitados, vestidos con harapos. El guajiro les explicaba que el animal murió enfermo y se pudría rápidamente. Ellos no le discutían. Sólo le pedían sacarle un pedazo y ellos mismos enterrarían la cabeza, los cascos, lo que quedara de aquel animal sarnoso y esquelético, cubierto de moscas verdes. Por el culo le salían gusanos y pus (137).

El estilo, como en Carver, resulta despojado: oraciones breves (a lo sumo coordinadas) y ausencia casi total de subordinación, respeto absoluto de la máxima huidobriana según la cual “el adjetivo, cuando no da vida, mata”, léxico cotidiano y sin tropos (excepto por las metáforas que animalizan a los negros para homologarlos al caballo muerto: “enjambre”, “jauría”). Esta falta casi absoluta de tropos en la escritura de Gutiérrez y la naturalización de las digresiones narrativas afirman también una suerte de hiperrealismo, en tanto como sugiere Costa Picazo en relación con Carver, “parece darse, [...] lo mismo que en la vida real, una resignación ante los modos parciales de la percepción y el entendimiento” (76). Por eso, a lo largo del texto, el tono monocorde del narrador anula toda jerarquía en los hechos referidos. Lo trivial y lo trascendental, materias primas del relato, construyen un tejido discursivo homogéneo cuya topografía rechaza el concepto mismo de digresión (Costa Picazo 77). El hilo del discurso no se rompe, porque no existe un asunto principal o predominante en la línea argumental (y si existe, está diseminado). Asimismo, tampoco hay una retórica de final que busque el golpe de efecto propio del cuento tradicional o el cine popular.

Por otro lado, la genealogía estética de la escena remite a algunos fundamentos de los naturalismos.¹³ Más allá de la clásica impugnación naturalista del binarismo feo/bello evidenciada en el fragmento citado, el propio Gutiérrez, en varias entrevistas, ha reconocido en su literatura una tesis (universalista y nunca circunscripta a un contexto específico, es importante remarcarlo) no exenta de determinismo sociológico: “La miseria material trae miseria moral. De algún modo ése es el centro de mi obra literaria: la pobreza y la miseria como elemento destructor de la vida de las personas. Destructor en todos los sentidos: moral, ético, igualmente físico, intelectual” (Gallo).

13. “Haskell M. Block (1972) considera que debido a los diversos usos dados al término, sería conveniente hablar de ‘naturalismos’ para poder entender el significado (o significados) del vocablo en un determinado contexto” (Molina 2001: 2). Por otro lado, el naturalismo ha sido señalado como otro predecesor lejano de la literatura “realista sucia” por Anke Birkenmaier (2004).

La violencia del entorno social se proyecta mediante la puesta en escena de la violencia física, sexual y lingüística: “Agarré a Roberto haciéndole una paja a Lazarito. ¡Se la estaba mamando y haciendo una paja, el muy hijoputa! ¡Tienes que matarlo, Pedro Juan! ¡Tienes que matarlo, cojones!” (Gutiérrez 139). La sintaxis con frecuencia desordenada, el argot o lenguaje callejero, los insultos y juramentos en vano, homologan dos poéticas (la de Bukowski, la de Gutiérrez) cuyo verosímil lingüístico reposa en gran medida sobre el artificio del efecto de oralidad.

Aunque Gutiérrez infringe la regla de Zola según la cual “el novelista naturalista no interviene nunca”, sus textos pintan la vida de las clases bajas sin escatimar miserias, vicios y promiscuidades, como producto de las condiciones ambientales, políticas y económicas propiciadas, desde su perspectiva, por la Revolución. Por eso el relato tematiza de modo muy explícito una suerte de darwinismo social, anticipado en la animalización implícada en el título (“Salíamos de las jaulas”) y desarrollado más adelante:

Estuvimos encerrados treinta y cinco años en las jaulas del Zoo. Nos daban alguna comidita y alguna medicina, pero ni idea de cómo era todo más allá de los barrotes. Y de pronto hay que saltar a la selva. Con el cerebro adormecido y los músculos flojos y débiles. Sólo los mejores podrían competir por la vida en la jungla (Gutiérrez 139).

Pero, vale aclarar, esta noción de “supervivencia del más apto” (Spencer) o “selección natural” (Darwin) no es compatible, en Gutiérrez, con el espíritu científico y la fe en el progreso evolutivo del hombre propios del movimiento naturalista. Por el contrario, la ingestión de gatos, tópico de la literatura del Período Especial, sugiere que el hombre, enajenado y decadente, conduce al desastre porque altera la cadena alimenticia: ante la ausencia de felinos, las ratas proliferan sin control. La conciencia de habitar la distopía del puro presente, de la eternidad de una crisis extrema, vuelve superfluos toda lucha o todo programa proyectados hacia un futuro inexistente.

Gutiérrez también parece absorber la vertiente cubana del naturalismo que, según Sintia Molina, posee un elemento único en Hispanoamérica: “tiene su base tanto en lo político-social como en lo económico y en lo racial” (Molina 2001: 167). A finales del siglo XIX, los escritores cubanos intentan delimitar la identidad nacional por medio del arte. En este contexto, “la dialéctica de la esclavitud, el tema de la mulatería, la convivencia entre negros y blancos y la cultura que esta relación desarrolla [...] son

aportaciones de la literatura cubana a la corriente naturalista” (Molina 169). Estos elementos emergen recontextualizados en “Salíamos de las jaulas”, pero sin abandonar muchas de sus aristas fundacionales. Gutiérrez, acusado con frecuencia de racista, sugiere a través de la voz del narrador autoficcional que los negros “ahora sólo quieren mezclarse con los blancos [...] para adelantar la raza”. Y luego agrega: “Y están en lo cierto. Los mestizos son mucho mejores en todo que los negros puros y que los blancos puros” (138). Incluso la noción de herencia, acaso sin la dosis de inexorable determinismo de los naturalistas, se manifiesta en la escritura del cubano desde una mirada antropológica que sugiere dependencia entre las condiciones psicológicas y las fisiológicas del sujeto: “Lazarito salió mulato. Pero de lujo. Con seis años parece tener diez. Heredó lo mejor de nosotros dos” (139). La conjunción adversativa del fragmento, lejos del paradigma del mestizaje cultural (defendido entre otros por Carlos Fuentes), posiciona al narrador en un peligroso mestizaje biologicista, que propugna la desaparición de las diferencias.

Finalmente, como en Bukowski, la figuración de las mujeres en Gutiérrez construye y remite, a la vez, a una suerte de arquetipo: grandes tetas y culos, disposición total para el sexo y notable resistencia al alcohol. Son las famosas “máquinas de follar” de Bukowski. Por eso “linda” y “caliente” son adjetivos suficientes para definir a Caridad. La contrafigura masculina es otro arquetipo: el insaciable amante tropical cuyas hiperbólicas erecciones y eyaculaciones remiten a las sadianas. A su vez, la voz indignada de la mujer, introducida en estilo directo, contrasta con el silencio del narrador, quien describe las reacciones de Caridad sin involucrarse, hasta quedar “con la mente en blanco” (Gutiérrez 140). Este silencio, que degrada el diálogo en monólogo, denota no sólo un estado de apatía o de agonía de la pasión, sino también alienación frente al entorno social.

4. A modo de cierre

Los desenfrenos étlicos y sexuales de sus personajes, la configuración de un *alter ego* autoficcional, el lenguaje escatológico y descarnado, y la obsesión por los aspectos sórdidos y violentos de la realidad articulados desde una estética minimalista conectan la poética de Gutiérrez con la de Miller y sobre todo, con la de Bukowski. Pero esta relación entre autores, indetectable a priori de la lectura, aparece indicada por los editores en el sistema paratextual con el objetivo de apelar al morbo de los potenciales lectores. La estrategia no es novedosa. Al propio Bukowski se lo compara con Miller por razones publicitarias, aunque ambos escritores solo parezcan tener en común la sucesión regular de encuentros sexuales. Curiosamente, también

Bukowski (como Gutiérrez hace con él) reniega de los textos de Henry Miller, su supuesto antecesor. Para Bukowski, las partes de los polvos eran extraordinariamente humanas, pero luego comienza con la filosofía y a hacerse preguntas, y cuando hacía esto, yo perdía el hilo y me dormía.

El “realismo mágico” y lo “real maravilloso”, marcas registradas del éxito comercial de la literatura latinoamericana durante gran parte del siglo XX y, más específicamente del *Boom* de los ‘60, mutan hacia la década del ‘90 en un literatura comercializada bajo la etiqueta de “realismo sucio”. Cierta tipo de lector modelo globalizado del nuevo milenio consume no sólo el fracaso del modelo socialista en la isla caribeña, sino también las diversas configuraciones (mediatizadas por el mercado) de la violencia física y simbólica como signos socio-políticos de un novedoso exotismo latinoamericano, caracterizado por la marginalidad, la pobreza, el narcotráfico, la prostitución y las ciudades en ruinas, y con representantes como Fernando Vallejo y Efraím Medina Reyes (Colombia), Víctor Hugo Vizcarrá (“el Bukowski boliviano”), Adolfo Vergara Trujillo (México) y Argenis Rodríguez (Venezuela), entre muchos otros. En este contexto no es casual que la mayoría de los textos de Gutiérrez hayan sido traducidos a una multiplicidad de lenguas (la *Trilogía sucia de La Habana*, por ejemplo, ha sido traducida a más de 20 idiomas.) y hayan circulado antes en Europa, como material de exportación, que en Cuba.

Este “realismo sucio tropical”, como señala Behar, devela en Cuba la cara oculta de un cuadro bifronte. En la narrativa del “Período Especial”, el Revolucionario pierde el papel protagónico para dar lugar a quienes históricamente representaban el papel de antagonista o incluso, no tenían ningún papel (Behar 53). Me refiero al desfile de personajes cuyas conductas son consideradas “contrarrevolucionarias”: homosexuales, traficantes, jineteras, vagos, *bisneros*, estafadores. En este sentido, la suciedad es simbólica (se opone a las conductas y al higienismo revolucionarios), pero también literal: reviste los cuerpos (especialmente durante el sexo), inunda las calles y los solares, aflora a partir de la ruralización de zonas urbanas. Si Émile Zola, en el prólogo a la segunda edición de *Thérèse Raquin*, muestra su resentimiento ante lectores que “se han tapado la nariz, hablando de apestosa basura” (Zola), Gutiérrez reivindica, con palabras similares pero invirtiendo la carga de sentido, los efectos de su oficio de “revolcador de mierda”: “A nadie le gusta. ¿No se tapan la nariz cuando pasa el camión colector de basura? ¿No esconden al fondo las cubetas de los desperdicios? ¿No ignoran a los barrenderos en las calles, a los sepultureros, a los limpiadores de fosas? ¿No se asquean cuando escuchan la palabra carroña?” (Gutiérrez 128). El fragmento tematiza la rebeldía del escritor

frente a cierto moralismo editorial que rechaza libros cuya irreverencia o incorrección degradarían la literatura. Pero revolver o revolver la mierda, para Gutiérrez, también consiste en hacer emerger esa parte del iceberg que permanece oculta por designio de los discursos oficiales.

Sucede que lo abyecto, en términos de Julia Kristeva, es precisamente “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (11). Por eso, los elementos que para Kristeva provocan abyección, son aquellos que penetran el umbral entre el adentro y el afuera del cuerpo: la orina, el semen, las heces ensucian las páginas de Gutiérrez. Lo abyecto se ubica, por lo tanto, en ese espacio ambiguo de borde entre la interioridad y la exterioridad del cuerpo para metaforizar la ruptura del orden. Es el pus saliendo del culo del cadáver del caballo, cuya pudrición no impide a los negros considerarlo, contra toda ley gubernamental vigente, alimento.

Aludo, para finalizar, al juego de palabras que titula este trabajo: la autofiguración exhibicionista de Gutiérrez y otros “realistas sucios”, pródiga en proezas sexuales, simboliza una suerte de rito de pasaje desde las poéticas del *Boom* latinoamericano hacia otra que concibe el autor como *Sex Bomb*. Dicha autofiguración se articula no sólo en los textos ficcionales, sino también desde las entrevistas y *videolits*, y el sitio *web* y el *blog* del cubano, que refuerzan la imagen de amante tropical a través de fotografías, filmaciones y testimonios. Por medio de este señuelo, Gutiérrez inunda el mercado editorial europeo para revelar el *Zeitgeist* de la Cuba de los '90, cuyas marcas de lo real por antonomasia son el hambre y la carencia.

Referencias

- Azancot, N. (2001). Pedro Juan Gutiérrez: “En Cuba vivimos una especie de ‘Sálvese quién pueda’ general. Pero yo me quedo”. Recuperado de http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_El_cultural.htm
- Behar, S. (2009). Realismo sucio cubano: rasgos del Dirty Realism norteamericano en los cuentos de Pedro Juan Gutiérrez, Ángel Santiesteban y Jorge Alberto Aguiar Díaz. En *La caída del Hombre Nuevo: narrativa cubana del Período Especial*. New York: Peter Lang Publishing.
- Birkenmaier, A. (2004). El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. *Miradas*, 6. Recuperado de <http://www.miradas.eictv.co.cu>.
- Birkenmaier, A. (2006). Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions, 489–512.

- Birkenmaier, A. (2001). Más allá del realismo sucio: “El Rey de La Habana” de Pedro Juan Gutiérrez. *Cuban Studies*, 32, 37–54.
- Bolaño, R. (2004). El Bukowski de La Habana. In *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (2006). *Ficciones. El Aleph. El informe de Brodie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bufford, B. (1983). Editorial. *Granta*, 8 (Dirty Realism: New Writing From America).
- Cabrera Infante, G. (1998). *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara.
- Clouard, H. (1960). *Anthologie de la littérature française*. New York: Oxford University Press.
- Costa Picazo, R. (1992). Raymond Carver. El minimalismo. *Actas de Las XXV Jornadas de La Asociación Argentina de Estudios Americanos*, 74–79.
- Gallo, I. (2016). Érase una Cuba incómoda. Recuperado de <https://gato-pardo.com/cultura/libros/pedro-juan-gutierrez/>
- Gramuglio, M. T. (2002). El realismo y sus destiempos en la literatura argentina. En *El imperio realista* (pp. 15–38). Buenos Aires: Emecé.
- Gutiérrez, P. J. (1998). Salíamos de las jaulas. En *Trilogía sucia de La Habana*.
- Gutiérrez, P. J. (2007). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte 2*. Madrid: Debate.
- Hemingway, E. (2014). *Death in the Afternoon*. Londres: Simon & Schuster.
- Hemmingson, M. (2008). *The Dirty Realism Duo: Charles Bukowski and Raymond Carver on the Aesthetics of the Ugly*.
- Herralde, J. (2006). Pedro Juan en el ring. In *Por orden alfabético: Escritores, editores, amigos*. Barcelona: Anagrama.
- Herrero-Olaizola, A. (2012). Edición local para el nuevo milenio: el best seller sucio y la corporación cultural. *Cuadernos de Literatura*, 32, 288–306.
- Izarra, H. (2000). Pedro Juan Gutiérrez: «Si no traicionamos, no avanzamos». Recuperado de <http://www.hugoizarra.com/2000/06/pedro-juan-gutierrez-si-no-traicionamos.html>
- Kristeva, J. (1998). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Masoliver Ródenas, J. A. (1998). Oficio: revolcador de mierda. Recuperado de https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=782&t=articulos
- Molina, J. (2016). La Habana de Pedro Juan Gutiérrez: hedonismo contra miseria. Recuperado de <http://www.fronterad.com/?q=bitacorras/javiermolina/habana-pedro-juan-gutierrez-hedonismo-contra-miseria-0>

- Molina, S. (2001). *El Naturalismo en la novela cubana*. Lanham: University Press of America.
- Orihuela, A. (2011). La operación de lanzamiento de la forma-mercancia realismo sucio en el campo literario español y la actualidad de las poéticas comprometidas con la ideología de la clase dominante. Recuperado de <http://www.nodo50.org/mlrs/Poetic/realismosucio.htm>
- Safran, W. (1991). Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 1, 83–99.
- Zola, É. (s/f). Prólogo a la segunda edición de “Thérèse Raquin.” In *Thérèse Raquin*. Alba minus.

Espejo roto:

autofiguración en
Entre paréntesis
de Roberto Bolaño

Broken mirror:

self-figuration in
Entre paréntesis
by Roberto Bolaño

Oswaldo de Jesús Alonso Ortiz

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3341>

* Egresado de la licenciatura en Letras Hispánicas del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Correo electrónico: oswaldoalonsoortiz5@gmail.com



Recibido: 27 de noviembre de 2021 * Aprobado: 9 de mayo de 2022

¿Cómo citar este artículo?

Alonso Ortiz, O. (julio-diciembre, 2021). Espejo roto: autofiguración en *Entre paréntesis* de Roberto Bolaño. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (34), 79-97. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3341>

Resumen

El objetivo de este artículo es examinar las estrategias de la autofiguración en algunos textos ensayísticos del libro *Entre paréntesis* (2004) de Roberto Bolaño. Es decir, el propósito es evidenciar las formas en las que, en estos textos, Bolaño se desdobra en la figura de escritor. Se parte de la idea de que los ensayos, crónicas, notas, no son simplemente herramienta que funciona en torno a sus escritos literarios, sino que en estos también pueden advertirse aspectos de su visión literaria y particularmente figuraciones del yo autorial. Para acercarnos a esta exploración hemos recurrido a las propuestas de Sylvia Molloy y José Amícola.

Palabras clave: Autofiguración, Escrituras del yo, Roberto Bolaño, Ensayo

Abstract

The aim of this article is to examine the different self-figuration strategies in some essayistic texts of the Roberto Bolaño's book *Entre paréntesis* (2004). In other words, the purpose is to show the ways in which, in these texts, Bolaño unfold himself in the writer figure. The starting point is the idea that essays, chronicles, notes, are not only tools around the literary writings, but texts in which it can be noticed aspects of his literary vision, and particularly figurations of the self as a writer. To get closer to this exploration, I used the Sylvia Molloy and José Amícola's proposes.

Key words: Self-figuration, Self-Writings, Roberto Bolaño, Essay

Introducción

Si bien las escrituras del yo existen desde tiempos remotos, en las últimas tres décadas se ha experimentado un aumento considerable en la producción de este tipo de textos en el ámbito de la literatura y, por consiguiente, han proliferado los acercamientos teóricos y críticos. Con el propósito de comprender las distintas formas en las que el yo autoral opera dentro de los textos en obras actuales, los especialistas han examinado la vigencia de la noción tradicional de autobiografía y la pertinencia de pensar en conceptos que podrían resultar más adecuados, como autoficción, figuraciones del yo o autofiguración. Las discusiones no terminan aún, y todo apunta a la continuación del debate para intentar delimitar asuntos que competen a este tipo de escrituras, como la discusión de los límites entre lo real y lo ficcional, los mecanismos que mueven la narración y hacen posible el desdoblamiento del escritor en sus textos, el papel de la memoria y la cualidad misma del yo autobiográfico.

Este artículo surge de la necesidad de reflexionar sobre estos temas en torno a la obra de Roberto Bolaño, en cuya producción literaria se problematizan aspectos relacionados con este tipo de asuntos. El objetivo es mostrar los mecanismos operantes de la autofiguración en algunos textos ensayísticos del libro *Entre paréntesis* (2004) del autor chileno. El propósito es evidenciar las formas en las que Bolaño se desdobra en la figura de escritor, y presentar un horizonte que permita comprender al autor en un terreno que ha sido comúnmente utilizado como apoyo para explicar su obra literaria, como es el caso del ensayo, la reseña, la crónica, la entrevista, etc., y no como se propone aquí: como una extensión de su poética. Es decir, se trata de considerar a *Entre paréntesis* ya no como simple herramienta en función de sus novelas, cuentos y poemas, sino más bien como obra autónoma en la que se advierte su visión literaria.

En un principio, se hará un breve recorrido conceptual, a modo de panorama, que va de la autobiografía a la autofiguración, ya que a través de la presentación del proceso que aquí se sigue, se pueden apreciar los avances y dificultades a los que se ha llegado y que han hecho de las escrituras del yo un terreno cada vez más presente en los textos que se leen y analizan actualmente; en pocas palabras, este primer acercamiento es la exposición conceptual. Hay que puntualizar que, como aproximación teórica-metodológica, se partirá de las propuestas de Sylvia Molloy en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996) y se retomará principalmente a José Amícola, en su libro *Autobiografía*

como *autofiguración*. *Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género* (2007). Posteriormente, se llevará a cabo un acercamiento analítico a la obra y figuraciones de Roberto Bolaño, especificando, por supuesto, las principales características del libro *Entre paréntesis*, los aspectos de estructura y composición. Por último, se exponen las conclusiones y se realiza un ejercicio de reflexión en torno a ellas.

La primera parte del título de este artículo, a manera de metáfora: “espejo roto”, se justifica porque en su escritura Roberto Bolaño se refleja y multiplica en cada historia, en cada verso, en cada declaración o entrevista. “Espejo roto” porque su obra remite a un todo, el cual, aunque dividido, opera mejor desde la ruptura, la fisura y los límites; y que, además, posee una fuerza de cohesión que busca y encuentra en lo fragmentario el equilibrio necesario para el funcionamiento de una visión circular, una lectura continua y complementaria, llena de desdoblamientos que posibilitan el libre tránsito de ideas, posturas y relaciones alrededor de nociones como la literatura, el papel del escritor y el lector, la poesía y el movimiento, por mencionar algunas.

1. Consideraciones conceptuales: de la autobiografía a la autofiguración

En la relación entre la primera persona en la escritura y el autor que escribe es donde se fundamentan las llamadas escrituras del yo. Ya desde la antigüedad existen formas en que se manifiesta esta relación. Sin embargo, los supuestos no siempre han sido los mismos. Al respecto, Poulet señala que:

las escrituras en primera persona, relacionadas con el autor, han estado presentes en distintas época[s]. En la Antigüedad, escribe Georges Poulet (1977: 10), Cicerón, Séneca, Epicteto o Marco Aurelio escribieron textos en primera persona, en los que expresan la facultad del ser humano de captar verdades generales. Estos filósofos no supusieron que este tuviera que expresar la experiencia de la existencia propia, independientemente del conocimiento de las esencias (Torneró, 2016, p. 50)

Si se quiere realizar un rastreo profundo sobre la preocupación y determinación conscientes del yo, todavía no autoral, se vislumbra un primer atisbo durante la Edad Media, en el siglo V para ser exactos, con las *Confesiones* de San Agustín, quien hace evidente su condición de hombre redimido gracias a la fe cristiana, siempre bajo la mirada y la protección de dios. El hombre, y por lo tanto su pensamiento, está directamente en función con lo divino.

Para el siglo XVI, Michel de Montaigne escribe sus *Ensayos* y con ellos “describe, escruta y profundiza en el conocimiento de su propia conciencia, con lo que la ubica en un lugar privilegiado” (Tornero, 2016, pág. 51). Cuando expone: “quiero que se me vea aquí retratado en mi forma más sencilla, natural y ordinaria, sin artificio ni contención: porque es a mí a quien pinto” (Montaigne, 2005, pág. 47), el yo presente en el texto demuestra una clara evolución y un posicionamiento que apunta hacia hablar sobre sí mismo desde uno mismo, mientras hace público lo privado. Se pasa de estar en función con dios a estarlo con el hombre.

Posteriormente, Jean Jacques Rousseau escribe *Las confesiones*, durante el siglo XVIII, época que “recibe [...] tres dones del espíritu, tres lecciones, tres normas fundamentales [, puesto que] el siglo XV, le da el Renacimiento; el XVI, la Reforma [y] el XVII, la filosofía cartesiana” (Zalamea, 1973, p. IX). Esta obra es considerada por muchos la inauguración del género de la autobiografía. En ella se conjuntan la primera persona y la conciencia autoral al mostrar “una imagen más verídica y desnuda del propio autor” (p. XXIII), que posibilita la apertura de las escrituras del yo.

En la década de 1970, el interés por los estudios autobiográficos surgió con fuerza, no solo para comprender el fenómeno históricamente, sino también en la contemporaneidad. Philippe Lejeune ha sido uno de los más importantes teóricos, al menos desde el punto de vista de los estudios formales de la autobiografía. Este autor define la autobiografía como el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1986, p. 50). Entre los críticos actuales más notables se encuentran, además de Lejeune, Manuel Alberca, Paul John Eakin y Paul de Man. Todos ellos han realizado estudios sobre la complejidad de los pactos, tanto el biográfico, el novelesco y el ambiguo, que sirvieron para repensar la relación de la escritura con la figura autoral que la lleva a cabo, además de cuestionar la frontera entre realidad y ficción.

De dicha discusión han germinado nuevas propuestas como es el caso del término autoficción. Esta palabra apareció por vez primera en 1977, en la cuarta de forros de la novela *Fills* del escritor francés Serge Doubrovsky, de la siguiente manera: “Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (Doubrovsky, 2012, p. 53), no sin antes hacer una distinción marcada con la autobiografía, la cual considera el “privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello” (p. 53). Tomada del texto de José María Pozuelo Yvancos, en

la siguiente declaración de Doubrovsky, el escritor francés repara que: “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disconjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo” (Pozuelo Yvancos, 2012, p. 152). La autoficción está inscrita todavía en un terreno amplio, quizá ambiguo; Ana Casas dice que la autoficción para Philippe Lejeune “deviene la capital de un vasto país” (Casas, 2012, p. 27).

Gracias al interés depositado en la discusión sobre las escrituras del yo, se han realizado análisis que aportan nociones y términos nuevos que buscan aproximarse, desde diferentes perspectivas, a las cuestiones que encierra la autoficción, así como el desarrollo de textos y obras que se refieren al desdoblamiento del yo autoral. Dentro de una de estas propuestas está la autofiguración, término que corresponde a este artículo, dado el potencial reflexivo y analítico que presupone.

Para hablar de este término, se debe exponer que la primera en introducirlo fue Sylvia Molloy en su libro *Acto de presencia*. En esta obra, Molloy se da a la tarea de analizar obras en las cuales ella observa “diversas formas de autofiguración, con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas [...] y las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispano-americanos” (Molloy, 2001, p. 11). Posteriormente, José Amícola retomará esta palabra, no sin antes explicar que “Sylvia Molloy no define el término [...] pero lo utiliza en contextos generales” (Amícola, 2007, p. 44), así mismo continúa y efectúa un rastreo de los vocablos “figura”/“figuratio” [que] provienen de la idea de “figura” como “forma” [...] y se conectan en castellano con el verbo “figurarse”, es decir, con lo que uno “se figura”, “se imagina” o “se presenta” (p. 44). De esta forma, Amícola señala que “el género de la A[utobiografía] juega en la mente de autobiógrafos y autobiógrafas una imagen pública propia que coincida con aquella que el individuo tiene para sí” (p. 14), hallando en la concordancia del desdoblamiento de la imagen pública y la privada la oportunidad de aprovechar el neologismo y utilizarlo como “representación”. Entonces, se entiende por autofiguración “a aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (p. 14).

Para el caso en específico de este artículo, se analizará el libro *Entre paréntesis* con la finalidad de revisar los mecanismos que posibilitan la autofiguración de Roberto Bolaño, todo ello para exponer y profundizar en la forma en que se desdobra en su narrativa y la trascendencia de dicho proceso en

relación con su figura autoral. Se tomarán en cuenta aspectos formales del libro, encaminados a asentar la propuesta de quiebre a la que tiende la obra del chileno, así como sus implicaciones. Del desdoblamiento del yo autoral, se podrá continuar con la relación que existe entre la figura y la obra.

2. Bolaño, una breve mirada en retrospectiva

Pocos autores latinoamericanos han gozado no sólo del reconocimiento, sino también de la relevancia y presencia tan actual dentro del mundo de las letras, como lo ha logrado Roberto Bolaño. En el escritor chileno convergen dos realidades que en muchos casos pueden incluso resultar antagónicas: calidad y proyección editorial. Porque no hablar de Bolaño como un fenómeno editorial sería un desatino, negar el impacto de su figura en la literatura a raíz de la obtención del premio Herralde en 1998 por su novela *Los detectives salvajes*, una omisión grande. Lo que representó para la carrera de Bolaño ese premio otorgado por la editorial Anagrama fue “la posibilidad de colaborar en distintos medios de la prensa española y latinoamericana, y [...] ser reclamado de aquí y de allá para que dé conferencias, escriba prólogos, presente libros o participe en congresos” (Echeverría, 2013, p. 7), logros que se intensificaron todavía más con la obtención del premio Rómulo Gallegos al año siguiente, 1999.

A partir de ello, se debe tener en consideración la acelerada proliferación de obras, una prácticamente por año: *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000), *Putas asesinas* (2001), *Amberes* (2002), *Una novelita lumpen* (2002), *El gaucho insufrible* (2003), actitud que encuentra por razón y motivación principal la enfermedad que le daría inminente muerte pocos años más tarde. Bolaño murió relativamente joven, con medio siglo vivido dejó en su haber más de una docena de libros que exploran poesía, novela y cuento. Su legado literario crece con la publicación póstuma de títulos como *2666*, que dan forma a su poética y consagran su escritura definitivamente.

Ahora bien, ¿en qué radica la relevancia de su escritura en la actualidad? Sobre la obra y figura de Roberto Bolaño se ha escrito y se seguirá escribiendo bastante. Es un autor que se lee mucho hasta nuestros días, su relevancia tal vez radique en la frescura de sus letras y los temas que aborda. Tal vez sea un asunto de ideales o sobre la romantización de esos mismos ideales. Quizá sea alguna de las razones anteriores o, mejor aún, todas ellas en conjunto, lo cierto es que cuando se produce el acercamiento hacia la literatura de Bolaño se hace presente su figura como escritor y lector, su postura crítica, política y estética, que, a través del desdoblamiento que tiene en ciertos personajes y situaciones, hace que su escritura posea un

sentido unitario de entre tanta diversidad, es decir, no importa si se trata de novela, cuento o poema, existe una raíz direccionada por temas, intereses, actitudes y posicionamientos expresados en su obra de manera marcada.

3. Bolaño entre paréntesis

El libro que atañe a este trabajo entra dentro de la categoría póstuma: *Entre paréntesis*, publicado por Anagrama en 2004. Consta de seis partes, divididas bajo los siguientes apartados: “Tres discursos insufribles”, “Fragmentos de un regreso al país natal”, “Entre paréntesis”, “Escenarios”, “El bibliotecario valiente” y “Un narrador en la intimidad”; todos ellos precedidos por un “Autorretrato” del mismo Bolaño, donde sentencia: “Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo” (Bolaño, 2013, pág. 20) y una “Presentación” hecha por Ignacio Echeverría, escritor y amigo del autor chileno. Precisamente, en dicha presentación se explica que, de la invitación de parte de Andrés Braithwaite para colaborar en el diario chileno *Las últimas Noticias*, surgió la idea de que la columna escrita por Bolaño se titulara “entre paréntesis”; de ahí el nombre del libro y el de la sección dentro de él.

Ciertamente, habría que preguntarse, lejos de ser una decisión editorial, qué implica que este conjunto de textos varios estén contenidos bajo este nombre. Como sabemos, el paréntesis es una “figura de pensamiento que se produce [...] por adición simple [o] por permutación [...] y consiste *en* intercalar una oración [...] entera dentro de otra” (Beristáin, 2013, p. 390), con el fin de introducir ideas que esclarezcan o refuercen la oración principal. Bajo esta lógica, se entiende que esta obra en específico haya sido estudiada como un texto no-ficcional¹ que posibilite la lectura de los ficcionales: *Entre paréntesis* sería la oración que ayuda a esclarecer o reforzar la oración principal, que sería la obra (ficcional) de Roberto Bolaño, ya que a través de él se presenta un espectro bastante amplio respecto a las nociones sobre temas e inquietudes que atraviesan su formación como escritor y que están presentes en instancias de su escritura sin lugar a duda. Por ello, considero que los cinco textos a continuación analizados brindan una imagen más completa de las ideas expuestas hasta el momento.

3.1 “Playa”, un quiebre y punto de convergencia

Antes de este texto hay una serie de discursos, crónicas y columnas periodísticas que presentan un lado personal sobre Roberto Bolaño y que

1. Para puntualizar, la no-ficción es “un concepto amplio que se usa para designar a aquellos géneros discursivos que hacen referencia, de un modo u otro, a hechos de lo real, como el ensayo, las crónicas de viaje, las memorias, la biografía y la autobiografía, así como también el relato historiográfico y los diferentes géneros periodísticos” (García, 1999, p. 41).

presuponen que el escritor vivió o experimentó a lo largo de su vida las situaciones a las que alude en los escritos. Cuando el lector de este libro híbrido llega a la parte denominada como “Escenarios”, la cual “reúne algunas crónicas de viajes y otros artículos de circunstancias cuyo denominador común es la evocación de escenarios que fueron familiares para Bolaño o que éste visitó ocasionalmente” (Echeverría, 2013, p. 12), y en específico al texto “Playa”, esta idea sigue latente, sin embargo, cuando se concluye la lectura se origina un quiebre.

El texto abre así: “Dejé la heroína y volví a mi pueblo y empecé con el tratamiento de metadona que me suministraban en el ambulatorio y poca cosa más tenía que hacer salvo levantarme cada día y ver la tele y tratar de dormir por la noche, pero no podía, algo me impedía cerrar los ojos y descansar, y ésa era mi rutina” (Bolaño, 2013, p. 241). De acuerdo con el texto, él fue un adicto que como parte de su proceso personal de desintoxicación iba a la playa a despejar la mente y a observar, entre muchas más cosas, a una pareja de ancianos que frecuentaba el mar. En tal situación, el lector asume que lo narrado es verídico y que el escritor chileno ha padecido problemas con las drogas. Sin embargo, en la presentación del libro se advierte que este texto en particular es “una pieza de carácter netamente narrativo, que podría figurar en cualquiera de los libros de relatos de Bolaño” (Echeverría, 2013, p.13), tal como aparece reunido, por ejemplo, en la sección “Cuentos póstumos: *El secreto del mal*” de sus *Cuentos completos* en la edición de Vintage Español, donde, al igual que en *Entre paréntesis*, se muestra que Playa “fue publicado en la sección «El peor verano de mi vida» del diario *El mundo* en 2000” (Bolaño, 2018, p. 526). Respecto a la situación expuesta, se menciona:

Los detectives literarios no concedían tregua, andaban frenéticos en busca de pistas biográficas y dieron, como era de esperar, con «Playa»: un cuento escrito en una sola eficaz oración que despliega sobre cuatro páginas, una oración larga y resbalosa como culebra de mar que tuvo a bien colarse en *Entre paréntesis* donde no había escritos de ficción. Y porque apareció como crónica autobiográfica, y porque era un exadicto quien contaba su historia, y porque los detectives literarios seguían enredados en el juego de falsas identidades [...] concluyeron que el autor había sido heroinómano y peor, que había muerto de una sobredosis (Meruane, 2018, p. 12).

Lo lúdico, tal como señala Meruane, opera dentro de la escritura de Roberto Bolaño y es parte vital en la forma de urdir los mecanismos de los que hace uso para llevarla a cabo. Con “Playa”, Bolaño reafirma su apuesta estética, y su desdoblamiento a partir de ese yo autoral que aparece en toda su poética. Este texto es determinante para exponer a *Entre paréntesis* como obra autónoma, digna de ser estudiada desde su complejidad individual, y para presentar la autofiguración que Bolaño hace de sí. La unidad que presenta este libro se rompe y crea una convergencia de géneros, la cual borra o al menos difumina las fronteras de la no-ficción y hace que la lectura del texto, y con ella la del libro, se condicionen a su calidad fragmentaria, lo que a su vez permite confundir los límites entre autor y personaje, gracias al uso de referencias y datos biográficos para su composición.

El yo autoral en libros como el aquí analizado, presupone un grado mayor en la esfera íntima del escritor, como si el lector creyera que el escritor de ficción deja sus armas a un lado y se pone a escribir, desde lo profundo de su ser, textos que lo apelan directamente y que están completamente situados en un nivel anecdótico y reflexivo; lo que no se prevé a primera instancia es que ese escritor jamás descansa esas armas y su escritura “no ficcional” no está, al menos en el caso del libro analizado, separada de su escritura ficcional. El quiebre paradójicamente deviene en punto de convergencia cuando Bolaño, al romperse la unidad de este libro, dota de cohesión su obra en general, puesto que en el quiebre se muestra un compromiso estético que el escritor preserva.

Una vez hecha la argumentación determinante para este trabajo sobre la autonomía de *Entre paréntesis*, podemos pasar a instancias más precisas respecto a la autofiguración en los demás textos; sin embargo, es necesario dejar asentado que en este texto existe autofiguración, ya que la manera lúdica de concebir a la literatura y a su obra general refuerza y afianza la imagen que el propio Bolaño expresa en su escritura, debido a que complementa a su figura como escritor.

3.2 “Derivas de la pesada” o la literatura argentina y sus dolencias post-Borges

Como apertura, se puede decir que, aunque este texto habla sobre literatura argentina específicamente, para el escritor chileno la literatura latinoamericana tiene una carga determinante en su proceso escritural, de ahí que textos como este sean recurrentes respecto a la pauta que, para Bolaño, la buena literatura debe seguir. Dentro de esta concepción, Jorge Luis Borges

funge como la piedra angular, hay un antes y un después de Borges para la literatura según lo expuesto por Bolaño. La ruptura del equilibrio a raíz de la muerte de Borges da pie a la aparición de tres líneas o caminos que la literatura toma desde entonces, él las denomina “reacciones antiborgeanas [que] en el fondo representan un retroceso, [ya que los escritores que la practican] son conservadores y no revolucionarios” (Bolaño, 2013, p. 25). A partir de aquí, en este juicio donde se expone a las nuevas maneras a las que se somete a la literatura argentina, podemos darnos cuenta de las características que Bolaño reprueba y que, obviamente, no busca para su escritura; es decir, para el chileno, la literatura debe proponer, inventar, salirse de lo convencional, romper: paradigmas y cánones, debe ser original. Todas estas conjeturas van dando forma a un ideal de lo que es y no literatura para Bolaño y, a su vez, van exponiendo un camino: el que él procuró seguir al momento de escribir. Prosiguiendo con el texto, los tres puntos de referencia de la literatura argentina post-borgiana, según el escritor chileno, son, a grandes rasgos, los siguientes:

- a. Osvaldo Soriano: “novelista menor [y con quién] hay que tener el cerebro lleno de materia fecal para pensar que de allí se pueda fundar una rama literaria” (p. 25). La declaración es directa y temperamental, pero ¿de dónde le viene esta seguridad a Bolaño para afirmar tal cosa de tal manera?, la respuesta se desarrolla más adelante cuando de forma contundente expone:

Con Soriano, los escritores argentinos se dan cuenta de que pueden, ellos también, ganar dinero. No es necesario escribir libros originales, como Cortázar o Bioy, ni novelas totales, como Cortázar o Marechal, ni cuentos perfectos como Cortázar o Bioy, y sobre todo no es necesario perder el tiempo y la salud en una biblioteca guaranga para que encima nunca te den el Premio Nobel. Basta escribir como Soriano (p. 25)

- b. Roberto Arlt: autor que Bolaño contrapone con Borges para marcar entre ellos la distancia abismal, según el chileno, a pesar de que ambos son contemporáneos. El primero no privilegiado como el segundo: ni económica ni culturalmente, esto producto de las circunstancias ajenas a ellos mismos, pero determinante a la hora de la literatura, desde la perspectiva del escritor chileno. Ambos autodidactas a su modo, salvo que “el aprendizaje de Arlt se desarrolla en el desorden y el caos, en la lectura de pésimas traducciones, en las cloacas y no en las bibliotecas” (p. 26). Más adelante se destaca la labor de Ricardo Piglia “quien eleva a Arlt dentro de su propio ataúd, sobrevolando Buenos Aires [...] pero que, en rigor, sólo sucede en la imaginación de Piglia y no en la realidad

[...] el cadáver de Arlt no era el de un campeón de los pesos pesados” (p. 27). Más adelante, Bolaño aclara que no quiere decir que considera malos escritores a Arlt y a Piglia, solo que le es difícil sostener la concepción de Arlt al nivel de Borges en los sentidos ya expuestos.

- c. Osvaldo Lamborghini: el problema con este tercer escritor y con su literatura es, según Bolaño, su intrínseca crueldad, dureza; no es que considere mala la escritura de Lamborghini, más bien es su intento de “destruir la literatura” (p. 29) el que al chileno le parece impensable y más allá de ello, el vano intento de los que “están condenados a plagiarlo hasta la náusea [y] condenados a escribir mal” (p. 29-30).

De este texto, se rescata lo siguiente: la manera de entender la literatura para Bolaño debe cumplir con varias características y debe alejarse de muchas otras. Dentro de las consideraciones que el chileno hace, basta pensar en la originalidad, la búsqueda de la totalidad, que va a ser sumamente importante cuando escriba *Los detectives salvajes*, sobre todo en la noción de la novela total, cuando haga lo propio en *2666*, y la ruptura con lo convencional, lo ya establecido; sobreponer calidad al éxito de ventas o *bestseller*, y aunque se le podría criticar que sus libros lo han sido, nos guía más bien hacia un propósito que data de antes de la realización de la obra, sus intenciones y aspiraciones. Alejarse del plagio o intento de plagio a otros autores, salvar las distancias entre la literatura “de la pesada”, que no es otra que la que, además de ser parte del canon, es buena literatura, no por estar inscrita en el canon precisamente, sino por ser arriesgada, bien pensada, inteligente y propositiva de nuevos retos tanto para lector como para el escritor; la que tampoco buscar destruir la literatura, sino revolucionarla.

3.3 “Discurso de Caracas” o los peligros de ser escritor

El siguiente texto se trata del discurso leído por Roberto Bolaño al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 1999 por su novela *Los detectives salvajes* (1998). En él, se hacen cavilaciones alrededor de la famosa frase que dice: “la patria de un escritor es su lengua”, a la cual somete, complementa y cambia en múltiples ocasiones el final a la oración, lo que hace que los significados varíen y se desdoblén. Bolaño declara que

la patria de un escritor no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces [...] su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello

que en este momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. [Una escritura de calidad es]: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, [...] los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos (Bolaño, 2013, p. 36-37).

Como para reforzar el anterior texto analizado, Bolaño insiste en que la calidad debe predominar a la hora de escribir literatura que valga la pena. Su pensamiento exhorta al atrevimiento, a hacer cosas nuevas y arriesgarse hasta hacer del trabajo escritural una manera de encontrar la voz propia que cree el vínculo con lo que se es y lo que se quiere ser. El oficio de escribir es aventura, pero también compromiso con uno mismo y el lector. Coexiste una relación amor-odio en donde el primer sentimiento predomina sobre el segundo; “escribir es un oficio peligroso”, repite Bolaño a través del discurso a modo de advertencia e invitación, como movimiento de repulsión y atracción: una suerte de ir y venir.

En gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década de los cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos que era nuestra juventud [...] porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes (p. 37-38).

Son muchos los puntos que pueden abordarse a partir del fragmento anterior; en él aparecen aspectos determinantes en la construcción de la narrativa de Bolaño, posturas y temas presentes en su obra. Para empezar, está

la constante política, presente, por ejemplo, en novelas como *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999), *2666* (2004) y por supuesto *Los detectives salvajes* (1997), por mencionar algunos; el golpe de Estado en Chile, definitivo para la vida y obra del escritor chileno, el cual lo marca totalmente y lo remite a la realidad padecida por Latinoamérica y su destino trágico, plagado de dictaduras, secuestros, asesinatos, desapariciones, violaciones, persecuciones y sufrimientos: temas que él incluye y de los que hace parte de su narrativa. Antepone la juventud a la crueldad y mezquindad de los sistemas (sociales, políticos y culturales) que oprimen el mundo y hace de él una repetición desquiciante. En los jóvenes está la luz que el mundo requiere, parece que nos da a entender en cada historia contada; la inocencia acude al llamado de la esperanza y la sostiene con todas sus fuerzas a pesar de muchas veces saber que la derrota es inminente. Los personajes de Bolaño acuden furiosos al llamado, las veces que sea necesario luchar, lucharán; porque de eso se trata la literatura y la vida, dos conceptos que para él vienen siendo lo mismo.

Lo políticamente correcto es una de las fronteras que traspasa constantemente Bolaño en sus escritos, pues arremete contra las instituciones y vacas sagradas: el *establishment*. Se vale de la ironía y del humor para llevarlo a cabo y esto dota a sus declaraciones de polémica y a la vez le otorga cierto grado de irreverencia, ya que no da paso en falso y fundamenta sus ideas de acuerdo con su visión del mundo. Lo anterior construye su autofiguración, es decir, complementa la imagen del propio escritor a partir de su ideología y el método que emplea para decir abiertamente unas cosas y otras de forma velada y sutil. Solo para exponer un ejemplo de lo anterior, Bolaño, para cerrar su discurso al resultar ganador del Premio Rómulo Gallegos, dice: “soy el primer chileno que lo obtiene, un premio que dobla el desafío [...] un premio [que] según lo anterior, sería un acto gratuito, y ahora que lo pienso, [...] es un acto gratuito que no habla de mi novela ni de mis méritos sino de la generosidad de un jurado” (p. 38-39).

3.4 “Exilios”

En el prólogo a los *Cuentos completos* de Roberto Bolaño, editado por Vintage Español, la escritora Lina Meruane señala que a Bolaño

“le gustaba contradecirse, darle vueltas a sus afirmaciones con un extraño humor, hacerse preguntas sobre lo que acababa de decir, de la misma manera en que lo hacían algunos de sus personajes. «¿Volver a Chile? Sí, ahora que lo dices

no sería una mala idea. ¡Me encantaría! Hace veinticuatro años que salí de Chile. ¿Veinticuatro ya? ¿Qué cantidad de años! Nunca Volví.» (Bolaño, 2018, p. 11-12).

Pues bien, en este texto dedicado al exilio o, mejor dicho, a los diversos tipos y a las distintas formas de pensar el exilio, Bolaño, en primera instancia, dice que es una experiencia individual que varía y es medida de diferentes maneras. “Toda literatura lleva en sí el exilio” (Bolaño, 2013, p. 49), sentencia de forma concreta el chileno, para después decir que “el exilio real es el valor real de cada escritor” (p. 50) y remata de la siguiente manera: “al menos en lo que respecta a la literatura, no creo en el exilio. El exilio es una cuestión de gustos, caracteres, filias, fobias” (p. 50). ¿Cómo es posible la ilación de puntos tan contradictorios y a la vez coherentes dentro de la lógica del mismo texto? La respuesta que se busca está en la cualidad lúdica, de la que ya se hizo mención anteriormente, que para Bolaño tiene la literatura, donde hay cabida para todas las respuestas, siempre y cuando se sigan las reglas del juego. El exilio es importante y por ello hay que ridiculizarlo, utilizar comparaciones que hagan ver un tema tan serio e importante como algo minúsculo, y es justo en este proceso cuando más se reconoce su importancia y trascendencia; bajo estas reglas opera Bolaño en el juego que es su escritura, ya que continúa diciendo: “Para algunos escritores exiliarse es abandonar la casa paterna, para otros abandonar el pueblo o la ciudad de la infancia, para otros, más radicalmente, crecer. Hay exilios que duran toda una vida y otros que duran un fin de semana” (p. 50).

Así, para Bolaño la escritura es un acto sagrado, una experiencia particular que lo redime. Por ello, al enfrentar al exilio no huye ni sufre los efectos que este puede causar; en esta instancia la experiencia individual prevalece en él y lo hace ver una oportunidad en medio del problema, cuestión de perspectivas. Relata una historia que Vila-Matas le cuenta a él, en la que Benedetti, Peri-Rossi y Monterroso están en una conferencia sobre el exilio. Los dos primeros dan fe del exilio como un infierno, algo insoportable que te reduce la vida cada vez más, pero cuando llega el turno del escritor hondureño, éste “dijo que para él el exilio había sido una experiencia alegre, feliz” (p. 55), y Bolaño dice expresamente que él concuerda con Monterroso. La razón es simple: “En el peor de los casos exiliarse es mejor que necesitar exiliarse y no poder hacerlo” (p. 55). A raíz de esta conjetura, el chileno hace una analogía muy poderosa que está, sin duda, presente en su narrativa: el exilio y la escritura. Al respecto, dice que el exilio “es en el mejor de los casos [...] una opción literaria [,] similar a la opción de la escritura [ya que] nadie te obliga a escribir. El escritor entra voluntariamente en ese laberinto, por múltiples razones [:] porque no desea morirse,

porque desea que lo quieran, etc.,” (p. 55). Se podría entender que el exilio es un detonante de la necesidad de escribir, que se necesita salir o huir o ser perseguido (en el peor de los casos) para explotar el potencial creativo de un verdadero escritor, puesto que “a un escritor fuera de su país de origen pareciera como si le crecieran las alas” (p. 55), porque “el escritor es y trabaja ante cualquier situación” (p. 56).

Podemos sacar en claro que el humor a través de la contradicción es un recurso al que Bolaño recurre para autofigurarse, visto como estrategia narrativa que declara una predilección constante por, paradójicamente, hablar de temas serios que lo marcaron y, por consiguiente, a su escritura, con el fin de propiciar el libre tránsito de ideas.

3.5 “¿Quién es el valiente?”

En este texto, Bolaño toca de uno de los actos que ha caracterizado a su figura y a la de sus personajes tanto en novelas como en cuentos; se trata del robo de libros durante su juventud. ¿Qué manifiesta de él el realizar esta actividad? En un primer momento destreza, valor, agilidad, sutileza, osadía, sigilo e incluso puede entenderse como un acto poético. Ahora bien, ¿para qué o por qué contar una actividad de este tipo? ¿Qué supone para el lector el que los personajes de la novela lleven a cabo estos actos y después enterarse de que en realidad el autor los cometía en persona? Estas preguntas tan sencillas, tienen una respuesta igual de sencilla: todo lo anteriormente cavilado crea una imagen o, mejor dicho, crea una figura, una representación de un escritor que no sólo cuenta desde la imaginación, sino que escribe desde la experiencia propia; esto hace que la obra en sí adquiere una reputación, cierto prestigio, que la dota de movimiento, es decir, vida. En otras palabras, inspira y nacen unas ganas enormes de ejercer el mismo acto para poder sentir, en viva carne, la emoción de tomar un libro y sacarlo de la librería sin que nadie se dé cuenta, en este caso, o de vivir a través de otros (personaje o autor) un acto que nunca nos atreveremos a cometer, pero que se establece en el deseo del lector por imitar lo leído. En este punto, ocurre un reconocimiento por parte del lector con el autor y, por lo tanto, con la obra; no importa que el lector jamás haya cometido el más mínimo hurto, igual quiere sentir el peso del libro en sus manos y sentir cuánto se aligera una vez que está lejos de la escena del crimen. En el encanto de la correspondencia se lleva a cabo la autofiguración.

Más adelante, Bolaño habla de los autores que robaba y de los títulos que leía, lo que da pie a las siguientes preguntas: ¿Cuál es la función de brindar esta información? ¿Qué supone a su autofiguración y qué le sugiere al

lector? Pues bien, el motivo por el que suelta toda una lista de lecturas y autores es básicamente porque cada libro y autor presupone una línea de formación para cada lector, es decir, ver qué autores prefiere o rechaza es parte de la autofiguración que lleva a cabo; por ejemplo, jamás será lo mismo que un escritor prefiera a Octavio Paz por sobre Efraín Huerta, caso que para Bolaño es impensable. Decir qué autores son de su agrado y cuáles no, da fe de sus hábitos de lectura y los temas que le interesan y las formas en que los aborda; muchas veces, y este es el caso de Bolaño, las lecturas que introduce son un mapa de su experiencia como lector y que repercute directamente en su experiencia como escritor. Hace que el lector se familiarice con escritores que, en caso de identificación con el autor del texto, leerá en un futuro próximo. El lector comprometido con un autor seguirá estas pistas para tratar de descifrar la poética que ofrece el escritor a través de sus libros. En el caso de Bolaño, la bibliografía es amplia y muchas veces, la relevancia de determinado autor para él se refleja de acuerdo con la repetida aparición de su nombre en distintas partes de su obra. Para dar cuenta de lo anteriormente dicho, basta recurrir al siguiente fragmento:

De esas brumas, de esos asaltos sigilosos, recuerdo muchos libros de poesía. Libros de Amado Nervo, de Alfonso Reyes, de Renato Leduc, de Gilberto Owen, de Huerta y de Tablada, y de poetas norteamericanos, como *El general William Booth entra en el paraíso*, del gran Vachel Lindsay. Pero fue una novela la que me sacó y me volvió a meter en el infierno. Esta novela es *La caída*, de Albert Camus (Bolaño, 2013, p. 317-318)

Habrá quien ya conozca a los autores mencionados arriba, habrá quién no o al menos no en su totalidad, lo que es un hecho es que *La caída* de Camus será buscada y tal vez comprada o robada, para ser leída probablemente o para recordar que a Bolaño esa novela lo marcó durante su juventud. La autofiguración señalada se manifiesta a través de los juicios literarios que el autor chileno maneja dentro de su producción escritural. Apertura senderos que hablan de su forma particular de concebir a la literatura y además proporciona un modo de lectura aplicable a su obra.

Conclusión

Las escrituras del yo han ganado terreno tanto en la producción como en la crítica literaria de las últimas décadas. Tal como se pudo observar, su estudio, para muchos autores, inicia con la aparición del género autobiográfico a raíz de la publicación de *Las confesiones* de Jean-Jacques Rousseau. Del mismo

modo, se dio fe del proceso y avance que han tenido los estudios sobre las escrituras del yo y sus diversas propuestas teóricas, las cuales buscan delimitar y asentar las características que los propios textos presentan. Dichos avances han ayudado a dirigir la discusión a instancias nuevas y buscar nuevos caminos para explorar. De estas nuevas propuestas surge el término autofiguración, el cual es expuesto, en un primer lugar, por Sylvia Molloy y, posteriormente, por José Amícola. Se trata de un modo de analizar los distintos mecanismos que posibilitan el desdoblamiento del yo autoral en la producción escritural, en este caso, la de Roberto Bolaño, y cómo esos mecanismos o modos de autorrepresentación refuerzan, intensifican o reivindican la figura que el propio Bolaño hace de sí; y que además influyen directamente con su poética.

Por medio del análisis del libro *Entre paréntesis*, se concluye que, en primer lugar, dicha obra funciona de manera independiente, ya que posee características que rompen con la idea de “no-ficción”, propias de un texto que reúne discursos, columnas periodísticas, artículos de opinión, reseñas de libros y autores, crónicas e incluso una entrevista. La ruptura de la unidad de este libro es la que, paradójicamente, la dota de cohesión respecto a la totalidad de la obra de Bolaño. Justamente, gracias a los cinco textos analizados fue que se expusieron los mecanismos que Roberto Bolaño pone en marcha para desdoblarse en su escritura: en primer lugar, predomina el aspecto lúdico de la escritura, la cual atraviesa la noción de lo que es la buena literatura para el escritor chileno, que no es otra que la que encuentra en el riesgo y arrojo la originalidad necesaria para hacer valer el compromiso del escritor, así como la del lector, en pos de obra de verdadera calidad que incite a la multiplicidad de lecturas. El humor, la ironía y la contradicción como formas de otorgar importancia a temas serios. Sergio Pitol escribió que “uno es una suma mermada por infinitas restas” (Pitol, 2019, p. 42) y en Bolaño se puede corroborar de manera indiscutible. Se tejen inquietudes y puntos recurrentes en su literatura, los cuales producen la figura escritural del chileno; por mencionar algunos: el exilio, la poesía, el oficio del poeta, Latinoamérica, el papel del escritor y de los jóvenes. Finalmente, la obra de Roberto Bolaño se inserta dentro del marco de las escrituras del yo; su obra posee un sentido unitario que se mueve bajo el camino de las pistas falsas, de los callejones sin salida, de la literatura que significa un reto para quien la escribe y lee. Esto y más es Roberto Bolaño.

Referencias

Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Beristáin, H. (2013). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bolaño, R. (2013). *Entre paréntesis*. México: Anagrama.
- Bolaño, R. (2018). *Cuentos Completos*. Barcelona: Vintage Español (división de Penguin Random House).
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. (. Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (págs. 9-42). Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Dobrovsky, S. (2012). Autobiografía/ verdad/ psicoanálisis. En A. Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (págs. 45-64). Madrid: Arco/Libros. S.L.
- Echeverría, I. (2013). Presentación. En R. Bolaño, *Entre paréntesis* (págs. 7-16). Barcelona: Anagrama.
- García, R. L. (1999). Novela de no-ficción. Polémica en torno a un concepto contradictorio. *Revista Letras, Curitiba. No.51*, 41-53.
- Lejeune, P. (1986). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Me-gazul-Endymion.
- Meruane, L. (2018). Nunca más volvió a verlo (Prólogo). En R. Bolaño, *Cuentos completos* (págs. 9-21). E.U.A: Vintage español.
- Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El colegio de México/Fondo de Cultura Económica (México).
- Montaigne, M. d. (2005). *Ensayos I*. España: Gredos.
- Pitol, S. (2019). *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2012). “Figuración del yo” Frente a autoficción. En A. Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (págs. 151-173). Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Tornero, A. (2016). Escrituras del yo e identidad: autobiografía y autoficción. *Revista de literatura hispanoamericana. No. 72*, 49-66.
- Zalamea, J. (1973). Estudio Preliminar. En J.-J. Rousseau, *Las confesiones* (págs. IX-XXIII). Edo. de México: W. M. Jackson, Inc.

Transmodernidad en

Yo el supremo de
Augusto Roa Bastos*

Transmodernity

in Roa Bastos's
Yo el supremo

Otto Fernando Arana Mont**

Seminario Internacional Bidasoa (España)

Daniel Alarcón Osorio***

Universidad de San Carlos de Guatemala

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3342>

* El presente artículo fue realizado (2014) dentro del curso, Narrativa hispanoamericana del siglo XX y contemporánea, licenciatura en Letras, jornada nocturna, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala.

** Es seminarista de la diócesis de Santiago en Guatemala y estudia Teología en el Colegio Eclesiástico Internacional Bidasoa de Pamplona (España) por una beca del Centro Académico Romano Fundación – CARF (España)

*** Licenciado en Letras por la Universidad de San Carlos de Guatemala, Posgrado en Lectura, Escritura y Educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Argentina. Maestría en Planificación, Evaluación y Desarrollo Docente por la Universidad San Pablo, Guatemala. Correo electrónico: dalarcon@fahusac.edu.gt



Recibido: 17 de enero de 2022 * Aprobado: 10 de junio de 2022

¿Cómo citar este artículo?

Arana Mont, O. F. y Alarcón Osorio, D. (julio-diciembre, 2021). Transmodernidad en *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (34), 99-108. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3342>

Resumen

El hilo que recorre el discurso en la novela *Yo el supremo* de Roa Batos, sobre la situación política en la voz del *Dictador Perpetuo*, personaje de la obra, puede considerarse un paradigma que revela tanto la modernidad, posmodernidad y la transmodernidad. En la historia, se evidencian las secuelas heredadas del colonialismo propio de la modernidad. La situación de la formación del gobierno del Paraguay a partir de la ruptura con España podría identificarse como resultado de la posición posmoderna. Y, finalmente, desde el autor a través del mencionado personaje, se evidencia una propuesta de transmodernidad, al considerar la realidad que se enfrenta, ya no como una mera continuidad casi mecánica de la modernidad, sino como una propuesta alterna desde lo que epistémicamente quedó marginado y lo que se vio influenciado por la modernidad. En esto último se sigue la propuesta de Dussel en torno a este tópico, razón que se explica dentro del artículo. Todo lo anterior, se desarrolla sobre una reflexión de lo político, lo económico¹ y lo cultural².

Palabras clave: modernidad, posmodernidad, transmodernidad, Paraguay, supremo.

Abstract

The thread that runs through the discourse in the novel *Yo el supremo* by Roa Batos, on the political situation in the voice of the *Dictador Perpetuo*, a character in the work, can be considered a paradigm that reveals both modernity, postmodernity and transmodernity. In history, the inherited sequels of colonialism typical of modernity are evident. The situation of the formation of the government of Paraguay after the break with Spain could be identified as a result of the postmodern position. And, finally, from the author through the aforementioned character, a proposal of transmodernity is evidenced, when considering the reality that is faced, no longer as a mere almost mechanical continuity of modernity, but as an alternative proposal from what epistemically remained marginalized and what was influenced by modernity. In the latter, Dussel's proposal on this topic is followed, a reason that is explained in the article. All of the above is developed on a reflection of the political, the economic [1] and the cultural [2].

Keywords: modernity, postmodernity, transmodernity, Paraguay, supreme.

1. A propósito, en torno a este particular asunto, mucho de lo manifestado por el *Dictador Perpetuo* tanto en su *Circular Perpetua* como en otras intervenciones en la obra, tiene relevancia cuando resalta los intereses nacionales por encima de las ambiciones de otros sectores como por ejemplo la oligarquía y los incipientes gobiernos vecinos.

2. Este aspecto es recurrente dentro de la obra. Las alusiones a la identidad nacional, la formación de patria son algunas de las muestras de este tópico en la novela.

El concepto de transmodernidad, discusión ineludible

Se hace necesario establecer ante los lectores, la distinción del concepto de transmodernidad, la cual puede permitir comprender sobre que se refiere dentro del artículo¹. Principalmente, para evitar que se recurra a una noción equívoca que provoque desacierto al respecto.

Existen dos propuestas teóricas interesantes que han definido a la transmodernidad en el debate actual. Por un lado, se encuentra la que en su momento propusiera Rosa María Rodríguez Magda, en la que concibe a la transmodernidad, como si fuese un reordenamiento en el ámbito de la cultura, algo que se plantea como una superación de la posmodernidad recuperando lo inconcluso en el proyecto de la modernidad: “La Transmodernidad, como etapa abierta y designación de nuestro presente, intenta, más allá de una denominación aleatoria, recoger en su mismo concepto la herencia de los retos abiertos de la Modernidad tras la quiebra del proyecto ilustrado. No renunciar hoy a la Teoría, a la Historia, a la Justicia social, y a la autonomía del Sujeto, asumiendo las críticas postmodernas, significa delimitar un horizonte posible de reflexión que escape del Nihilismo, sin comprometerse con proyectos caducos pero sin olvidarlos” (Rodríguez Magda, 2007). Para ella, incluso, la transmodernidad, es la síntesis dialéctica de una tríada compuesta por la modernidad, posmodernidad y, finalmente, la transmodernidad.

Por otro lado, la caracterización de Enrique Dussel, para quien la transmodernidad debe ser una propuesta desde la exterioridad, la cual se adopta como espacio y tiempo coherente dentro de la presente exposición. La transmodernidad no es un estado de la cultura actual, no es una continuidad de la posmodernidad² ni parte de la tríada dialéctica de la que habla Rodríguez Magda. Debe ser, sí, un proyecto que va por fuera de la modernidad y de la posmodernidad. Es un proyecto paralelo que surgiría fuera de Europa y de Estados Unidos³.

Es decir, una contracorriente al carácter hegemónico que tiene el proyecto moderno europeo: “Hablar en cambio de «Trans»-modernidad exigirá una nueva interpretación de todo el fenómeno de la Modernidad, para poder contar con momentos que nunca estuvieron incorporados a la Modernidad

1. La equívocidad del término hace necesaria la exposición que sigue. Principalmente, dar razones de por qué Dussel, es el referente teórico y no Rodríguez.

2. Idea bastante eurocéntrica, por cierto. Si bien hay una especie de ilusión de oposición, es al fin de cuentas una reflexión desde y para Europa. Esto sirve incluso para resaltar el valor que tendrá la propuesta de Dussel, la que es desde y para América.

3. Cuestión muy aparte del resto de América (o, mejor aún, de *Nuestra América*).

europaea, y que subsumiendo lo mejor de la Modernidad europea y norteamericana que se globaliza, afirmará «desde-fuera» de ella componentes esenciales de sus propias culturas excluidas, para desarrollar una nueva civilización futura, la del siglo XXI” (Dussel, *Hacia una Política Crítica*, 2001, pág. 390).

En cuanto a estos dos planteamientos, preferimos encontrarnos del lado de Dussel⁴ debido a que su posicionamiento es más cercano a nuestra realidad latinoamericana, ya que la transmodernidad significa ver y analizar los fenómenos de manera mundial, desde el sistema-mundo⁵, y no solamente desde categorías eurocéntricas⁶.

El caso de Rodríguez tiene el problema de quedarse vagando por los mundos de Europa, por presentar la transmodernidad como una mera continuación histórica de la modernidad. Una mecánica concepción de la historia y, principalmente, aplicable únicamente a la situación europea. Esto hace que su concepción sea problemática para abordar la situación latinoamericana, algo que deviene en una exigencia para tratar adecuadamente *Yo el supremo* de Roa Bastos⁷.

Otro elemento importante a considerar es que Rodríguez no reconoce la colonización como la teleología de la modernidad. Es decir, como no corresponde a la realidad europea este flagelo, importa poco lo que haya podido significar desde su perspectiva eurocéntrica⁸.

No obstante, en cuanto a lo que correspondió a los países de América esta fue una compleja realidad, una atroz realidad que nos marcó. Por ello, no puede considerarse un proyecto transmoderno como una mera continuidad o recuperación de la colonialidad que fue sumamente destructora en nuestras regiones. Por ello, y según lo que nos corresponde analizar como es el caso de la novela *Yo el supremo*, la propuesta de Dussel, es la adecuada.

No se pretende negar lo dialéctica que es la realidad desde nuestra concepción, sino considerar la forma correcta de interpretar a la modernidad, posmodernidad y la transmodernidad, según corresponde a la historia de nuestra América.

4. A quien, por cierto, se debe tener esta perspectiva para abordar este tipo de tópicos en que tiene que ver la situación propia de América.

5. Del capitalismo.

6. Como la posmodernidad y la transmodernidad (esta última como la propuesta de Rodríguez).

7. Este es nuestro parecer. Sin lugar a duda, podrá entablarse una discusión sobre sí, por considerar única posibilidad. Puede que no sea la única, pero es la adecuada, es la más transmoderna posible (según Dussel).

8. Nada más faltaba esto. Otra razón que reafirma la elección por Dussel.

Definitivamente, la transmodernidad es una superación dialéctica, pero no como lo entiende Rodríguez, lo que implicaría una burda revitalización de un proyecto fallido como lo fue la modernidad, sino, como explica Dussel, desde la exterioridad, lo que fue excluido, lo que no se dejó pisotear por la colonización, que si bien aprendió de la modernidad, propone desde la alteridad, desde la exterioridad, una postura en que se incorpora el diálogo frente a la razón hegemónica de la modernidad europea: “Así el concepto estricto de <<trans-moderno>> quiere indicar esa radical novedad que significa la irrupción, como desde la nada, desde la exterioridad alternativa de lo siempre distinto, de culturas universales en proceso de desarrollo, que asumen los desafíos de la modernidad, y aún de la post-modernidad europeo-norteamericana, pero que responden desde otro lugar, other location. Desde el lugar de sus propias experiencias culturales, distinta a la europeo-norteamericana, y por ello con capacidad de responder con soluciones absolutamente imposibles para la sola cultura moderna” (Dussel, 2005).

En caso de *Yo el Supremo*, la figura del *Dictador Perpetuo* y sus acciones permiten identificar todos los elementos relacionados con la modernidad en su labor de colonización en el Paraguay, una crítica posmoderna al poner en duda a la anterior, pero, lo más importante (labor del novelista a través del citado personaje), una propuesta transmoderna que desde la exterioridad, apuesta por la construcción de una patria ajena a situación colonizadora de la metrópoli (España) y absorbente de la periferia (Buenos Aires, Brasil)⁹.

La presencia de la modernidad en la novela

La situación histórica en que se desarrollan los hechos de la novela de Roa Bastos, es importante considerar en este texto¹⁰. Se sabe que en cuanto a la novela, es una ficción, y que, por lo tanto, puede para unos importar poco lo histórico¹¹. No obstante, lo que está por descubrir el *Supremo* respecto a su contexto histórico (dentro de la intriga de la novela), es de sumo interés.

La modernidad ha dejado devastada a la población con su proyecto de colonización en las tierras de América. Paraguay no es la excepción a este flagelo. La situación privilegiada de los peninsulares en la oligarquía priva frente a la situación paupérrima de los pueblos indígenas y los criollos.

9. Por ello, resultará interesante el personaje del *Supremo* en la obra. Esa constante reflexión en la primera persona de él como narrador protagonista es reveladora y fascinante en el desarrollo de la intriga desatada por el pasquín, detonante que permite el conocimiento de las acciones emprendidas por su persona en torno a la situación política, económica y cultura del Paraguay en la novela.

10. En todo caso, es importante la situación histórica en la novela, como un mundo creado en ella.

11. Pero no deja de estar presente lo que de histórico hay en el desarrollo de la novela.

Estos elementos de la intriga no dejan de ser mencionados a lo largo del relato. La posición misma del *Supremo* es presentada en diversas ocasiones.

El *Dictador Perpetuo* conoce esta realidad con la autoridad de un experto. Sus reflexiones son interesantes en su *Circular Perpetua* en la que deviene todo un discurso apologético en torno a su obra y la causa que defendió ante los velados intereses de los realistas y los anexionistas, quienes se debatían en el destino del país.

También se ven amenazados aquellos que, sea por ineptitud o por cobardía, no podían asumir el reto de la creación de una patria digna para los paraguayos:

“¿De qué me acusan estos anónimos papelarios? ¿De haber dado a este pueblo una Patria libre, independiente, soberana? Lo que es más importante, ¿de haberle dado el sentimiento de Patria? ¿De haberla defendido desde su nacimiento contra los embates de sus enemigos de dentro y de fuera? ¿De esto me acusan? Les quema la sangre que haya asentado, de una vez para siempre, la causa de nuestra regeneración política en el sistema de la voluntad general.” (Roa Bastos, 1997, pág. 37).

Otro elemento que llama la atención es el conocimiento de los autores que produjo esa modernidad: los cita en varios momentos de la novela. Entre ellos Rousseau, Voltaire, por ejemplo:

“En cuanto a los oligarcones ninguno de ellos ha leído una sola línea de Solón, Rousseau, Raynal, Montesquieu, Rollin, Voltaire, Condorcet, Diderot. Tacha estos nombres que no sabrás escribir correctamente. Ninguno de ellos ha leído una sola línea fuera del Paraguay Católico, del Año Cristiano, del Florilegio de los Santos, que a estas horas ya también estarán convertidos en naipes” (Roa Bastos, 1997, pág. 45).

El *Supremo* tiene clara la oposición a la modernidad europea en la construcción y defensa de la República del Paraguay. Ha sido testigo y actor en los avatares de ese devenir que ha estado forjándose con el trabajo arduo y sagaz frente a las propuestas porteñistas, realistas y de otros pueblos vecinos, por lo que en su persona se reúne todo un conocimiento, así como en las citas del extraño compilador¹².

12. Otro interesante narrador en la obra, un narrador testigo.

La posmodernidad como crisis de la modernidad

La modernidad está en declive: la rebelión de los criollos ha hecho evidente el fin de los relatos de la colonialidad, al menos en el discurso, como será evidente en esta novela y, por ejemplo, en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, en la que la situación en las Antillas es una cruel muestra de una crisis que se traduce en un discurso que aparenta realizar los cambios y las críticas pero que termina siendo igual o peor a lo que había hecho la modernidad.

En este caso, se está ante una situación que denuncia la hecatombe engendrada durante el paso de la modernidad, pero que terminará creando para su beneficio¹³ otro tipo de condiciones que no serán más que unos cambios que no representan una diferencia necesariamente¹⁴. El discurso posmoderno se hace presente en algunas de las reflexiones del *Supremo* que cuestiona a esa modernidad que ha sido exaltada y deseada por muchos de los enemigos del Paraguay.

También se presenta en las acciones mencionadas por este personaje respecto al pasado inmediato que aún se debate en las decisiones sobre la soberanía del país:

“Les quema la sangre que haya restaurado el poder del Común en la ciudad, en las villas, en los pueblos; que haya continuado aquel movimiento, el primero verdaderamente revolucionario que estalló en estos Continentes, antes aún que en la inmensa patria de Washington, de Franklin, de Jefferson; inclusive antes que la Revolución francesa.” (Roa Bastos, 1997, pág. 37).

La transmodernidad como alternativa

La transmodernidad aparece no solo en reflexiones o discurso sino, principalmente, en obras. La misma concepción y lenta construcción de la República del Paraguay es el testimonio dentro de la obra de esta propuesta transmoderna.

¿Cómo se explica esto? Pues bien, el *Supremo* ha conocido la modernidad: ha sido formado en ella. Ha conocido, también, y participado en la posmodernidad que ha aprovechado la crisis de la modernidad en la emancipación política de la metrópoli. No ha partido del interior la continuación del proyecto colonizador. Ni ha quedado en una mera ruptura con el modelo en crisis.

13. De otros pocos.

14. Para el resto de la población, claro.

Ha surgido una posición desde la exterioridad, desde la conservación de lo que no fue manchado por la modernidad que ha permitido que se proponga la alternativa de patria. Sin lugar a duda hay elementos de la modernidad, pero la perspectiva no es su continuación ni su retorno, sino su superación en la configuración de una patria y esto, considerando la propuesta de lo propio, con una idea de identidad, y en esto surge lo transmoderno:

“Redacté leyes iguales para el pobre, para el rico. Las hice contemplar sin contemplaciones. Para establecer leyes justas suspendí leyes injustas. Para crear el Derecho suspendí los derechos que en tres siglos han funcionado invariablemente torcidos en estas colonias. Liquidé la impropiedad de la propiedad individual tornándola en propiedad colectiva, que es lo propio. Acabé con la injusta dominación y explotación de los criollos sobre los naturales, cosa la más natural del mundo puesto que ellos como tales tenían derecho de primogenitura sobre los orgullosos y mezclatizos mancebos de la tierra. Celebré tratados con los pueblos indígenas. Les proveí de armas para que defendieran sus tierras contra las depredaciones de las tribus hostiles.”
(Roa Bastos, 1997, pág. 46).

El discurso aporta una sensación de eterno monólogo en la obra, desde un yo, un narrador personaje, protagonista, que nos abre el panorama de una realidad en la personificación de un dictador, revela esta realidad dialéctica en que transcurre la novela y en la que las acciones del *Supremo* son fundamentales en la configuración del país. No obstante, la crítica a este actuar puede surgir. Pero en el fondo, desde la convicción del *Dictador Perpetuo*, hay una trasgresora propuesta transmoderna, que en nada es aceptada por quienes le rodean:

“Se negaron a aceptar que toda verdadera Revolución es un cambio de bienes. De leyes. Cambio a fondo de toda sociedad. No mera lechada de cal sobre el desconchado sepulcro. Procedí procediendo. Puse el pie al paso del amo, del traficante, de la dorada canalla. De bruces cayeron del gozo al pozo. Nadie les alcanzó un palito de consuelo.” (Roa Bastos, 1997, pág. 45).

Puede ser repulsiva su labor como Dictador. Sin embargo, dejando de lado las viscerales razones, con un poco de amplitud de la visión, superando un

astigmatismo mental, se puede imaginar la situación que implica el haber asumido la responsabilidad en medio de tan convulsa época. No opta ni por un entreguismo ni por un anticuado reconocimiento de la caduca monarquía. Puede ver un poco más allá de lo evidente y decidir pelear por una posibilidad nada fácil de construir una patria que subsista a la reducción de incipientes potencias que le acechan.

Conclusiones

Se debe reconocer que el *Supremo*, no es un personaje ajeno a las ideas del mismo novelista. No es independiente. Pero sí es identificable, que es la voz de Roa Bastos, desde la que se plantea una cuestión válida para toda América: una propuesta transmoderna de alternativa ante la aplastante modernidad. En su caso, es en el personaje del *Supremo* en que se vierte esta discusión, la que no ha perdido actualidad respecto a la globalización, por ejemplo.

Para Roa Bastos, la novela tiene una propuesta de transformar la realidad¹⁵, ¿por qué no considerar su propuesta como transmoderna tal y como lo ha planteado Dussel? El valor que tiene para una discusión como esta es que se ha buscado establecer en torno a un personaje como el *Supremo* en una obra trascendental para la narrativa hispanoamericana¹⁶, implica el reconocimiento de la propuesta robastiana al respecto, que tiene un peso importante ante las luchas que realizan en América aquellos que se convencen de la necesidad de una alternativa a esta desmedida modernidad que nunca ha bastado para darle sentido a la vida en esta región. Roa Bastos, lo ha hecho desde la escritura.

Muchos consideran un sacrilegio la posición política en la literatura, un acto que merece la excomunión del mundo de las letras. Sin embargo, estamos convencidos en que se adopta un posicionamiento que, en caso de negarse, ya lo implica. Hace recordar el poema de Benedetti *Soy un caso perdido* que se plantea esta situación con la lucidez característica del maestro: “Por fin un crítico sagaz reveló / (ya sabía yo que iban a descubrirlo) / que en mis cuentos soy parcial / y tangencialmente me exhorta / a que asuma la neutralidad / como cualquier intelectual que se respete” (Benedetti, 2005, págs. 47-50).

15. Esta idea la ha expresado en su ensayo *Imagen y perspectivas de la narrativa hispanoamericana actual*, reproducido en la compilación *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, 1976, páginas 47-63.

16. Al momento de la lectura y escritura del presente artículo, *Yo el supremo*, ha cumplido 40 años de su publicación.

Tanto para filósofos como literatos, torna un imperativo moral, sobre todo en nuestra condición de estudiantes y profesores de universidades públicas, asumir el compromiso con la sociedad a la que ya bastante le debemos. Roa Bastos, es un ejemplo de compromiso en la literatura. Finalmente, recordar a otro maestro de nuestra literatura, a José Martí cuando afirmó: “Quien presencia un crimen en silencio, lo comete”. Salvo ideología enraizada, no se puede eludir una realidad que en nada puede ser seguir siendo ajena.

Referencias bibliográficas

- Benedetti, M. (2005). *Cotidianas*. México: Punto de lectura.
- Dussel, E. (1992). *1492: el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Recuperado el 06 de Octubre de 2014, de enriquedussel.com: <http://enriquedussel.com/txt/encubrimiento08.pdf>
- Dussel, E. (2001). *Hacia una Política Crítica*. Recuperado el 05 de Octubre de 2014, de enriquedussel.com: http://enriquedussel.com/txt/53.Hacia_filosofia.pdf
- Dussel, E. (2005). *Transmodernidad e Interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*. Recuperado el 05 de Octubre de 2014, de enriquedussel.com: <http://enriquedussel.com/txt/TRANSMODERNIDAD%20e%20interculturalidad.pdf>
- Roa Bastos, A. (1997). *Yo el supremo* (Cuarta ed.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Rodríguez Magda, R. (2007). *Transmodernidad; La globalización como totalidad transmoderna*. Recuperado el 09 de Octubre de 2014, de Revista Observaciones Filosóficas: <http://www.observacionesfilosoficas.net/>

La ceiba de la memoria

y el principio
de hospitalidad
derridiano

La ceiba de la memoria

and the principle
of Derridian
hospitality

Farides Lugo Zuleta
Universidad del Norte

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.34.2021.3343>

* Magister en Literatura por la FURG, Brasil (2016). Profesional en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (2011). Editora. Directora de la revista cultural Huellas (Uninorte) y de la editorial independiente de Barranquilla: Mackandal. Correo: farides.lugo@gmail.com



Recibido: 20 de marzo de 2022 * *Aprobado:* 13 de junio de 2022

¿Cómo citar este artículo?

Lugo Zuleta, F. (julio-diciembre, 2021). La ceiba de la memoria y el principio de hospitalidad derridiano. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (34), 109-124. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.34.2021.3343>

Resumen

Este artículo se basa en una comparación entre literatura y filosofía para entender la violencia y la hostilidad en *La ceiba de la memoria* como producto de la ausencia de hospitalidad, un término tomado de Jacques Derrida. Planteo que todos los personajes de la novela de Burgos Cantor son extranjeros y que aquellos que son subyugados no son considerados como humanos y de ahí el trato que reciben. Son estos tratos los que analizaré como consecuencia de la negación del derecho de hospitalidad que los afrodescendientes en la novela reciben. En esa relación de hospitalidad y hostilidad que se da entre el que recibe al extranjero y este, se invierte en *La ceiba de la memoria* siendo los españoles influenciados o transformados por personajes como Dominica Orellana y Benkos Bioho. Asimismo, el artículo propone que la obra de Burgos Cantor en últimas busca subrayar que la tragedia y el dolor padecido por algunos individuos a lo largo de la historia es lo que nos une en la noción de lo humano. En este sentido, la obra nos invita a una reflexión ética en la cual no puede haber otra conclusión que la enorme responsabilidad que tenemos hacia las víctimas del pasado y de nuestro presente.

Palabras clave: Víctima, violencia, hostilidad, extranjero, humano.

Abstract

This article is based on a comparison between literature and philosophy to understand violence and hostility in Burgos Cantor's *La ceiba de la memoria* as a product of the absence of hospitality following Derrida's definition of this term. I argue that all the characters of Burgos Cantor's novel are foreigners and all that are subdued are not considered human beings and that is why they are mistreated. In this relationship between hospitality and hostility that occurs between the one that receives the foreigner and this one is inverted in the novel being the Spanish people influenced and transformed by characters like Dominica Orellana and Benkos Bioho. Likewise, this article points out that the novel ultimately highlights that the tragedy and the pain suffered by some individuals throughout history is what unites us within the notion of the humane. In this sense, the novel incites an ethical reflection in which the only conclusion possible is that we have a huge responsibility with the victims of the past and of our present.

Keywords: Victim, violence, hostility, foreigner, humane.

Introducción

Proponemos en este texto un análisis comparado de literatura y filosofía, con el fin de estudiar los matices de la idea de hospitalidad de Jacques Derrida en relación con la novela *La ceiba de la memoria* (2007) de Roberto Burgos Cantor. Derrida presenta en su libro *La hospitalidad* (2006) la figura del extranjero como persona cuestionadora del orden autoritario, reflexionando sobre la compleja relación que surge hacia él. Como el extranjero es aquel de las preguntas incómodas, hay una violencia del poder en su contra. Por esto, es necesaria la *hospitalidad común*, aquella que es un pacto de generosidad, aunque escoja y filtre al huésped. Derrida también nos habla de *otra hospitalidad* que va más allá: *la hospitalidad absoluta, hiperbólica o incondicional*, en la cual siempre vivo de puertas abiertas al otro. Cuando nos alejamos de estas hospitalidades, nos enfrentamos a un *pacto de hostilidad* que trae la terrible explotación de mi prójimo. Fenómenos sociales como la esclavitud pueden ser vistos como consecuencias de esta ausencia de hospitalidad, de apertura al otro, lo que crea una realidad enferma y violenta, la cual es narrada extraordinariamente en las páginas de Burgos Cantor a través de sus personajes africanos esclavizados en la Cartagena de Indias del siglo XVII: Benkos Biohó y Analia Tu-Bari; es sobre esa violencia y hostilidad que se pretende reflexionar en este artículo.

El extranjero: figura incómoda

Jacques Derrida inicia su obra *La hospitalidad* (2006) retomando la figura del extranjero desde los textos clásicos, buscando en los diálogos de Platón (“Sofista”, “Político”, “Apología de Sócrates” y “Critias”) y en *Edipo en Colona* cómo mostrar la representación de ese personaje dislocado que dirige la pregunta para abrir, así, el gran debate. El extranjero, *Xenos*, es aquel que puede y tiene permiso para discutir las primeras preguntas, las grandes preguntas, es aquel que puede cuestionar; como si el hecho de pertenecer a otra tierra le confiriese licencia para criticar ese otro lugar. Derrida (2006) propone una acepción corriente de extranjero, trayendo el sentido limitado que evidentemente puede implicar:

Extranjero se entiende a partir del campo circunscrito del *ethos* o de la ética, del *hábitat* o de la morada como *ethos*, de la *Sittlichkeit*, de la moralidad objetiva, principalmente en las tres instancias determinadas por el derecho y por la filosofía del derecho de Hegel: la *familia*, la *sociedad burguesa o civil* y el *Estado* (o el Estado-nación). (p. 49)

Según esta definición corriente de extranjero, todos los personajes de *La ceiba de la memoria* cumplirían con los aspectos necesarios para ser uno, pues todos están fuera de su hábitat y tienen valores éticos propios y diferenciados del nuevo lugar (África o Europa).

Así, rápidamente podemos encontrar una relación, que este pensamiento permite establecer, con la novela *La ceiba de la memoria*, pues en ella todos los personajes principales son extranjeros (inicialmente en un sentido limitado¹), habitantes de tierras lejanas que, por diferentes razones, terminan viviendo en Cartagena de Indias en el período colonial. Tenemos así, tres grandes grupos que hemos caracterizado: i) los esclavizados africanos (Benkos Biohó y Analia Tu-Bari), quienes viajaron en contra de su voluntad, son extranjeros por obligación; ii) los colonos españoles (Alonso de Sandoval, Pedro Claver, Dominica² y su esposo escribano), en este grupo algunos viajaron por razones de trabajo, otros, por vocación religiosa. También hay otros personajes, iii) padre e hijo, personajes del siglo XX, que están en Polonia visitando museos de los campos de concentración nazi; ellos están viajando como turistas. Comparte temporalidad con ellos el escritor Thomas Bledsoe, quien también es un viajero. No hay personajes locales, todos son extranjeros que miran por primera vez ese otro territorio. Por lo tanto, hacemos una primera relación (de coincidencia) entre el texto filosófico, *La hospitalidad*, y la novela de Burgos Cantor.

Derrida (2006) nos hace pensar en ese extranjero que no habla como los demás, ese alguien que habla una lengua “extravagante” (p. 13); esto en el plano básico de una concepción del otro sin comprender las diferencias. Esta falta de reconocimiento del otro, como extranjero vulnerable, tiene una fuerte presencia en *La ceiba de la memoria*, pues encontramos en esta obra cómo la cultura de los africanos esclavizados era motivo de burla para algunos colonos. Lo que queremos resaltar en esta novela es cómo Burgos Cantor vuelve compleja la situación del extranjero, dado que esos europeos que someten y deshumanizan a los africanos, también son extranjeros, o sea, no nacieron en Cartagena de Indias. En ese sentido, tenemos una relación de extranjeros tiránicos contra los extranjeros que pretenden someter bajo su dominio. Por otro lado, están los viajeros colombianos y contemporáneos

1. En el pensamiento de Derrida, la idea de extranjero queda abierta, pues no se limita exclusivamente al asunto político de la nacionalidad; parece abarcar a los hombres y mujeres en una condición de extranjería, en la cual lo ideal es ser recibido como el otro absoluto: “[...] ¿Qué es un extranjero? ¿Quién sería una extranjera? No es sólo aquel o aquella que se mantiene en el extranjero, en el exterior de la sociedad, de la familia, de la ciudad. No es el otro, el otro radical que se relega a un afuera absoluto y salvaje, bárbaro, precultural y prejurídico, por fuera y más allá de la familia, de la comunidad, de la ciudad, de la nación o del Estado. La relación con el extranjero está regida por el derecho, por el devenir-derecho de la justicia” (Derrida, 2006, p. 75).

2. El caso de Dominica se debe matizar puesto que, aunque no viajó bajo una violencia tan cruda como la sufrida por los esclavizados, sí sufre las consecuencias de una obligación un poco más sutil: se debe desplazar por extensión, es decir, por ser la esposa del escribano.

en Europa, padre e hijo. Ellos ven las pruebas de los horrores de los campos de concentración y cuestionan el hecho de que el hombre pueda continuar viviendo con el recuerdo de Auschwitz (cfr. Burgos Cantor, 2007, p. 52).

Regresando a ese extranjero derridiano que tiene la capacidad de cuestionar fácilmente su nuevo contexto, necesitamos apuntar el hecho de que su permiso crítico es limitado por la necesidad de preservación del orden autoritario. El extranjero, en *La hospitalidad*, es entonces un hombre perturbador, relacionado a la pregunta y desencadenador de la ironía. Así, la pregunta del extranjero será su “guerra interna al logos” (Derrida, 2006, p. 15). Para el caso de *La ceiba de la memoria*, los esclavizados cuestionan constantemente la injusticia cometida contra ellos y buscan sus caminos particulares para combatirla a través del grito, el canto, el silencio voluntario; sin embargo, el dominador abusivo también es creativo a la hora de diseñar estrategias³ para intentar silenciarlos, con la finalidad de mantener la situación de explotación. Con las formas personales de sublevación se va dibujando, poco a poco, una enorme fisura que, tarde o temprano, debía quebrar el régimen esclavista.

En este sentido se establece una relación ambigua con el extranjero: por ser una persona que nos puede cuestionar fácilmente, es necesario, o siempre que posible es conveniente, silenciarlo. Esto genera una violencia y una guerra que solamente serán resueltas gracias a la hospitalidad, de acuerdo con el pensamiento de Derrida. Pero, se trata de una solución que debe ser matizada, pues el mismo Derrida afirma que la hospitalidad tiene una relación muy cercana al poder; hay violencia del poder de hospitalidad porque las leyes de la hospitalidad están hechas por el “dueño del lugar”. Por tanto, la hospitalidad debe ser entendida junto a concepciones éticas (Derrida, 2006, p. 147). Sin embargo, lo que vemos en *La ceiba de la memoria* son las consecuencias de la ausencia de la hospitalidad. No hay consideración por el extranjero. Se suma a esta triste evidencia el hecho de que la deshumanización, relacionada con la historia de la esclavitud, tiene causas económicas⁴.

Los esclavizados africanos son obligados a hablar una nueva lengua. Indefensos delante de sus explotadores, no tienen ningún derecho a la hospitalidad en su nuevo lugar. Contra esa violencia, algunos personajes de la novela encontrarán el silencio como una forma de rebeldía: su silencio

3. Existen mecanismos concretos para ejercer la deculturación: exilio e implantación en un nuevo hábitat, aislamiento, combinación de etnias rivales, inmigración infantil y adolescente, supresión estratégica del tiempo libre, imposición de una cultura hegemónica, restricciones para satisfacer las necesidades vitales, supresión o imposición de lenguas, imposición de actividades extranjeras, supresión de las creencias religiosas, sustitución de nombres, restricción estratégica de la expectativa de vida, etc. (cfr. García, 2014, p. 62).

4. Entendemos el interés económico como un problema relacionado con la economía del tiempo. El esclavizado es aquel a quien el abusador ocupará en labores que le restarían tiempo, tiempo que desea invertir en actividades más elevadas, alejadas de las labores rutinarias y repetitivas del orden de lo doméstico, de lo privado; al respecto recomendamos la lectura de *La condición humana* de Hannah Arendt.

grita contra la lengua de la autoridad. Derrida (2006), por su parte, propone la acción del silencio, de simplemente callarse, lo que ya puede ser una manera de aparición de la “palabra posible” (p. 135). El caso del esclavo Benkos Biohó y su silencio rebelde, después del grito, ejemplifica muy bien esta parte. En este caso la autoridad está representada por el poder de la iglesia católica, que quiere borrar la religión y la lengua de los africanos esclavizados (cfr. Burgos Cantor, 2007, pp. 150-151).

Derrida, en su rastreo de la figura del extranjero desde el mundo clásico, encuentra en Atenas el *derecho a la hospitalidad*. Como podemos suponer, si tenemos un derecho, ciertamente, también habrá un *deber de la hospitalidad* (¿o no?). La ausencia de esta concesión ocasiona terribles consecuencias. Cuando el extranjero es “el otro absoluto, bárbaro, el salvaje absolutamente excluido y heterogéneo” (Derrida, 2006, p. 27), se podrá encontrar argumentos que justifiquen su sometimiento. En la novela de Burgos Cantor, esas afirmaciones se plasman en los ejemplos de la esclavitud en América y de la Shoah. El personaje de Pedro Claver, que después será conocido como santo, percibe constantemente la difícil tarea que es convivir con el otro sin violencia:

[...] miró con ojos ansiosos a su alrededor y recibió la convicción rotunda de que él había perdido su tiempo. Ni la compasión, ni la caridad, ni la razón convencieron a nadie de establecerse en este mundo sin destruir al otro desconocido.
(Burgos Cantor, 2007, p. 62)

Derechos y deberes de hospitalidad son relaciones entre hombres ligados por un pacto que implica obligaciones específicas y que se extiende a los descendientes, siendo esto, por consiguiente, lo que Derrida llama *contrato de hospitalidad*. Agregaríamos a esa definición la terrible tergiversación que se encuentra en la esclavitud. Tenemos, en *La ceiba de la memoria*, una presentación del *contrato de hostilidad* que representa la esclavitud, el sometimiento del otro cuando lo etiqueto como inferior: relaciones desiguales entre hombres ligados por una imposición que implica la explotación y la pérdida de la libertad, extendiéndose a los descendientes de los esclavos africanos o, en el caso de la Shoah, del pueblo judío⁵. La novela no se queda en una tragedia local; con la figura de Thomas Bledsoe, el escritor que viaja constantemente, tenemos un ejemplo de cómo la esclavitud, en sus diferentes matices o máscaras, es universal: “Eran contados los puertos que tocó en los cuales no se topa con las devastaciones por

5. Sabemos que el espectro fue mucho más amplio: judíos, negros, polacos, homosexuales, romaníes, discapacitados y, en general, cualquier opositor de los nazis.

motivos religiosos, territoriales, luchas por propiedades. Unas ideas del mundo que permitían su destrucción y subordinaban a quienes no las compartían” (Burgos Cantor, 2007, p. 55).

“Un nombre propio nunca es puramente individual”

Para Derrida, el pacto de la hospitalidad conduce al nombre, a ese derecho del nombre:

La posibilidad para ellos de ser llamados por su nombre, de tener un nombre, de ser sujetos de derecho, interpelados y pasibles, imputales, responsables, dotados de una identidad nombrable, y de un nombre propio. Un nombre propio nunca es puramente individual. (Derrida, 2006, p. 29)

La novela de Burgos nos muestra la otra cara, la anulación del contrato de hospitalidad. En el pacto de hostilidad de la esclavitud, el nombre de los esclavizados es cambiado por nombres de días de la semana (al modo de Viernes en *Robinson Crusoe*), por nombres comunes castellanos o nombres vulgares para generar la burla. Por ejemplo, Benkos Biohó se transforma en Domingo, o Analia Tu-Bari en una simple Magdalena más dentro de las casas de los colonos católicos. En la Shoah, el nombre propio se pierde en un número tatuado en la piel de los encerrados en los guetos, marca que va hasta el fin de sus días y que promueve el trato del ser humano como un objeto, marcado y cuantificado. La novela narra cómo los nombres individuales se pierden y con ellos, los derechos de un pueblo sometido para ambas tragedias (Shoah y esclavitud de africanos).

Veamos algunas citas sobre este asunto en particular: Benkos Biohó cuestiona la amistad brindada por Pedro, pues este último pretende cambiar su nombre, estableciendo así una relación de poder e imposición:

Pedro que insiste en llamarme Domingo y se molesta mucho cuando no le respondo. Nunca le respondo. Gritar para que lo sepa: nadie que es amigo desconoce el nombre de su amigo. Ni pretende robárselo. Yo a Pedro no le digo Piedra. Tampoco Pedrada [...] Yo no lo convengo de que el animal protector de mi tribu debe ser el protector de él. (Burgos, 2009, p. 81)

Analia Tu-Bari también reflexiona explícitamente dentro de la obra sobre la importancia moral que implica preservar su nombre original y propio, no dejarse perder por la nueva imposición de los explotadores. Ella dice: “[...]”

Muerta de miedo vine. Repitiendo mi nombre para que no me lo robaran, repitiendo mi nombre para que no se muriera en el silencio, Analia Tu-Bari, mi nombre es parte de mí, yo soy Analia Tu-Bari” (Burgos, 2009, p. 71).

El esclavizado, aunque sea extranjero, no tiene derecho a la hospitalidad. Por ser considerado un bárbaro, está más cerca de los animales que de los humanos⁶. Para aspirar a la hospitalidad, es necesario, según Derrida (2006), cumplir con algunas reglas:

No se ofrece hospitalidad, en estas condiciones, a un recién llegado anónimo y a alguien que no tiene nombre ni patronímico, ni familia, ni estatuto social, y que en consecuencia es tratado no como un extranjero sino como otro bárbaro. (p. 29)

Por su parte, la novela de Burgos Cantor enfatiza bastante la pérdida del nombre propio; además de otras implicaciones funestas como la búsqueda del opresor por alcanzar la pérdida de la religión, de la familia, de la música y el baile. Analia Tu-Bari afirma:

Lo peor de estar aquí es que desconozco el camino para volver a la tierra. El lugar donde decían mi nombre. Y me llamaban por él. Analia Tu-Bari. Hija de príncipe. Al llegar a esta tierra sentí que me había destruido. Conocí el miedo. (Burgos Cantor, 2009, pp. 36-37)

La lengua del otro

Se observa que los esclavizados son *sin nombres*, seres despojados de todos sus bienes, de su territorio y de su lengua. Alejados de sus familias y de sus muertos, rebajados así a lo más mínimo para justificar su condición inferior. Para Derrida (2006), las dos mayores nostalgias del extranjero son el idioma materno y sus muertos:

Las “personas desplazadas”, los exiliados, los deportados, los expulsados, los desarraigados, los nómades tienen en común dos suspiros, dos nostalgias: sus muertos y su lengua. *Por una*

6. Para entender mejor la idea del esclavo y su concepción desde el mundo clásico, ver el estudio *La condición humana* (1958) de la filósofa Hannah Arendt. En esta obra, ella presenta cómo el esclavo y su mundo fueron reducidos a la labor; así, toda la energía del explotado se agotaba en actividades simples, que no dejaban rastro, apenas producían objetos para ser usados o consumidos al instante; el esclavo repite incesantemente dichas actividades y esa repetición sume su mundo en el dolor. El esclavo ocupaba el mismo lugar de los animales domésticos dentro de una casa, incluso, para los pensadores clásicos, el esclavo era el único culpable de su condición, por no tener el valor suficiente para matarse y, de este modo, evitar una vida de servilismo indigno.

parte, quisieran volver, al menos en peregrinaje, a los lugares donde sus muertos enterrados tienen su última morada (la última morada de los suyos sitúa aquí el *ethos*, la habitación de referencia para definir el propio-hogar, la ciudad o el país donde los padres, el padre, la madre, los abuelos reposan con un reposo que es el lugar de inmovilidad desde el cual calibrar todos los viajes y todos los alejamientos). *Por otra parte*, los exiliados, los deportados, los expulsados, los desarraigados, los apátridas, los nómades anómicos, los extranjeros el CONIabsolutos, siguen a menudo reconociendo la lengua, la lengua llamada materna, como su última patria, incluso su última morada. (p. 91)

Dos pérdidas que Benkos Biohó y Analia Tu-Bari lloran y padecen a lo largo de la novela. Analia Tu-Bari se queja: “Me empezaron a matar. Mis palabras las perdí. Se escondieron en el silencio. O quisieron quedarse [...] Soy incompleta [...] Viviré en cuanto he habitado [...] En el silencio no hay movimiento.” (Burgos Cantor, 2007, p. 35). Por su parte, Benkos Biohó grita: “Voy a gritar para sacar las palabras de mi lengua. Para ser yo sin que me cambien” (Burgos Cantor, 2009, p. 47).

Para Derrida, la hospitalidad propone la pregunta sobre las exigencias que debemos hacer al extranjero en relación a la lengua. Él se pregunta por la obligación que debe tener o no el extranjero de hablar nuestra lengua en todos los sentidos. Esto significa que estamos frente a una concepción amplia de lengua, en la cual están implicados “el conjunto de la cultura, los valores, las normas, las significaciones que habitan la lengua” (Derrida, 2006, pp. 131-133). Una idea estrecha de la lengua la entendería como una simple operación lingüística, y desconocería que la lengua también abarca un modo de vida cultural.

Además, si obligamos al extranjero a hablar nuestra lengua y él cumple con esa exigencia, en ese momento, ¿es posible que él pierda su condición de extranjero, continuaría en asilo o ya sería uno de nosotros? (Derrida, 2006, p. 23). Son preguntas y situaciones muy complejas, pero Derrida se vale de ellas para presentar la pregunta de la hospitalidad y toda su complejidad. La hospitalidad es ambigua porque nace de la violencia que implica que el otro hable mi lengua y al mismo tiempo me acoja: la primera violencia de la hospitalidad tiene que ver con la imposición de la traducción, es una cuestión de la lengua.

La pregunta de la hospitalidad no está relacionada exclusivamente con la problemática bien conocida del derecho a la nacionalidad, a la ciudadanía o a derechos creados por el lugar de nacimiento. Según Derrida, debemos

pensar más allá de estos puntos, e incluir otros fenómenos más colectivos como, por ejemplo, la relación del derecho de hospitalidad con el presupuesto de tener “una casa, a una descendencia, a una familia, a un grupo familiar o étnico que recibe a un grupo familiar o étnico” (Derrida, 2006, p. 29). Podemos imaginar, de inmediato, a los españoles recibiendo en sus bienes inmuebles, como esclavizados hasta la muerte o hasta que ya no representen fuerza de trabajo (vejez o grave enfermedad), a los africanos de diferentes tribus en Cartagena de Indias, en este caso, lo que debería ser *hospitalidad*, fácilmente se puede convertir en *hostilidad*. ¿Por qué es tan fácil este cambio y por qué las dos palabras son tan parecidas?

Antes de entrar en el campo etimológico (hospitalidad-hostilidad), queremos precisar los términos. Hasta ahora hemos clasificado a los personajes africanos de la novela como extranjeros para facilitar nuestra comprensión, pero en realidad, los esclavos africanos no fueron considerados ni tratados como tal, porque para sus explotadores ellos no tenían los requisitos de ese estatuto social. El extranjero debe estar provisto de un nombre de familia, de nuevo regresamos a la importancia del nombre, que es uno de los primeros elementos de identidad a ser atacado en los procesos de deshumanización y explotación. Así hemos llegado a otro punto interesante en el pensamiento de Derrida: si los esclavos africanos no fuesen víctimas de la hostilidad, serían bien recibidos como el otro absoluto dentro de la hospitalidad incondicional, sus vidas habrían sido valoradas con o sin el estatuto social de extranjeros. El otro absoluto, por su parte, es diferente del extranjero porque no necesita tener nombre, es desconocido, anónimo, la hospitalidad incondicional le da esta licencia, ese poder ser recibido sin tener que garantizar su identidad (Derrida, 2006, pp. 33).

Abre tu casa sin condiciones

Como hemos visto, Derrida va más allá de la *hospitalidad común*, que es de la que hemos presentado algunos aspectos: su idea más *básica* de hospitalidad; propone una *hospitalidad absoluta o incondicional* que promueve ruptura con el pacto de hospitalidad, pues exige que yo abra mi casa sin condiciones (Derrida, 2006, p. 31). Estamos frente a un pensamiento radical, en el cual parece que solo la hospitalidad absoluta es justa porque, precisamente, rompe con la hospitalidad de derecho, como si la justicia de la hospitalidad fuese no tener ley:

Ley paradójica y pervertidora: responde a esta constante colusión entre la hospitalidad tradicional, la hospitalidad en sentido corriente, y el poder. Esta colusión es también el poder en su *finitud*, es decir, la necesidad, para el anfitrión, para el que recibe, de escoger, elegir, filtrar, seleccionar a

sus invitados, a sus visitantes o a sus huéspedes, aquellos a quienes decide conceder asilo, el derecho de visita o de hospitalidad. No existe hospitalidad, en el sentido clásico, sin soberanía del sí mismo sobre el propio-hogar, pero como tampoco hay hospitalidad sin finitud, la soberanía sólo puede ejercerse filtrando, escogiendo, por lo tanto excluyendo y ejerciendo violencia. La injusticia, cierta injusticia, incluso cierto perjurio, comienza inmediatamente, desde el umbral del derecho a la hospitalidad. (Derrida, 2006, pp. 57-59)

La ley de la hospitalidad es perversidora y la hospitalidad parece estar siempre en relación próxima con la violencia, porque participa del doble movimiento de luchar contra ella y acoger al otro, o porque en esa acogida hospitalera hay una violencia implícita en el establecimiento de las condiciones. Para Derrida (2006) la relación con la hospitalidad, a primera vista, parece ser imposible:

Todo ocurre como si lo imposible fuera la hospitalidad: como si *la ley de hospitalidad* definiese esta imposibilidad misma, como si sólo se pudiese transgredirla, como si la ley de la *hospitalidad absoluta*, incondicional, hiperbólica, como si el imperativo categórico de la hospitalidad ordenase transgredir todas *las leyes de la hospitalidad*. (pp. 79-81)

Derrida critica el derecho de hospitalidad porque se puede volver una dinámica de exclusión, pues quien no tenga el derecho a la hospitalidad, infelizmente no será recibido como huésped, no tendrá asilo. Así, la única opción que queda para entrar en la casa del hospedero (*host*) es “como parásito, huésped abusivo, ilegítimo, clandestino, pasible de expulsión o de arresto” (Derrida, 2006, p. 63). Estamos frente a la situación actual de millones de inmigrantes ilegales en el mundo entero, como si este filósofo hubiese predicho la gran crisis migratoria mundial.

Derrida (2006, pp. 57-59) parece proponer una hospitalidad incondicional porque el pacto de hospitalidad común sufre fácilmente de perversión: de la violencia estatal, del derecho, de la desaparición del límite entre lo privado y lo público, etc. Delante de tanta exclusión y filtros sociales, podríamos adoptar una postura ética distinta y, según Derrida (2006), deberíamos dar un

[...] sí, al recién llegado, antes de cualquier determinación, antes de cualquier anticipación, antes de cualquier identificación, se trate o no de un extranjero, de un inmigrado, de

un invitado o de un visitante inesperado, sea o no el recién llegado un ciudadano de otro país, un ser humano, animal o divino, un vivo o un muerto, masculino o femenino. (p. 81)

Hostipitalidad

Ahora, entrando en el campo etimológico entre hospitalidad y hostilidad, Derrida, con influencia de Klossowski, traza una cadena en busca de sentido: *hosti-pet-s, potis, potest, ipse*, en la cual podemos ver que la pregunta de la hospitalidad también tiene relación con el poder. En la hospitalidad común está envuelta una pregunta por la propiedad, hay soberanía, poder, posesión (*potestas*), está el dueño de la casa y alguien que llega (cfr. Derrida, 2006, p. 45). Esa característica ambigua de la hospitalidad, que anotábamos antes, se intensifica cuando Derrida afirma que el *hostis* funciona como hospedero o como enemigo y, por tanto, es ambivalente. En este sentido, Derrida (2006) tiene la influencia de Benveniste y anota: “El extranjero (*hostis*) recibido como huésped (*hôte*) o como enemigo. Hospitalidad, hostilidad, *hostipitalidad*” (p. 49).

En la ley de la hospitalidad el señor de la casa (*ipse, potis, potens*) quiere continuar como tal y recibir extranjeros según su voluntad, por eso cualquiera que entre en su *chez-soi* será un enemigo indeseable. Por tanto, el huésped, en cualquier momento, se puede tornar hostil y el extranjero acogido puede convertirse en rehén de la hospitalidad (cfr. Derrida, 2006, p. 57). ¿O viceversa? Con Derrida debemos olvidar las relaciones unidireccionales, así, la posición de poder que inicialmente tiene, o cree tener el dueño de casa, se puede transformar. La pregunta, entonces, sería: ¿puedo brindar una hospitalidad común y esperar que mi huésped no interfiera en la rutina de mi hogar? Esta situación podría verse en *La ceiba de la memoria*: la novela plantea, de manera muy sutil, cómo los españoles colonos fueron, de alguna manera, influenciados o transformados por los esclavizados africanos que tuvieron una posición indigna en sus casas o haciendas. ¿Qué significa que un esclavizado entre en mi casa? El personaje de Dominica de Orellana es un claro ejemplo de este huésped transformado por su rehén, en este caso, la relación que delicada y veladamente va tejiendo con una de sus esclavizadas permite la filtración de un nuevo mundo a su rutina; así, el personaje de Dominica pasa de una etapa en la que aparentemente es el prototipo de “buena mujer” recluida en su casa, suspirando por el recuerdo de Europa que materializa en su escritura íntima, a una fase de mujer exploradora de la noche y sus rituales, dinámica, crítica y amante de Benkos Biohó; conforme avanza la novela. Así, metafóricamente, el huésped, el colono, quien ocupa un lugar superior, “desciende” a un

submundo ajeno que pareciera hacer su existencia más auténtica, en este caso particular, por influencia de una de las esclavizadas que fue tomando presencia y cercanía en la privacidad de su hogar.

Sobre este matiz del poder implícito en la hospitalidad, Derrida nos recuerda las fórmulas de Lévinas, quien afirmó en *Totalidad e infinito*, que *el sujeto es rehén*, después de haber propuesto que *el sujeto es hospederero* (Derrida, 2006, p. 109). Siguiendo esa lógica, el hospederero pasa a ser rehén de su huésped, y la violencia puede pensarse invertida en algún momento. *Extraña lógica*, en la que todos somos rehenes del otro en las leyes de la hospitalidad. En la novela de Burgos es constante esta inversión: Dominica deja a un lado la escritura nostálgica hacia Europa y se adentra en la noche de los africanos; Pedro Claver es confrontado por el silencio rebelde de Benkos, y en su enfermedad junto a Sandoval parecieran prisioneros del territorio (que buscaban evangelizar) y del destino; personajes violadores resultan asesinados por el agredido; los “turistas” en los campos de concentración terminan confrontados por el horror y la fuerza de la memoria; el dueño de casa llama al orden a través del látigo porque no tiene cómo frenar el silencio, el canto, el grito, el baile, el ritual, la lengua, lo imparable del poder de su rehén.

La ceiba de la memoria: un llamado ético

En este texto defendemos la tesis según la cual *La ceiba de la memoria* también ambiciona mover nuestras fibras por el amor absoluto (incondicional) al otro. Esta obra nos muestra diferentes universos plagados por el abuso hacia los semejantes, pero en el fondo, también nos revela cómo esa tragedia y ese dolor padecido por cada ser humano es lo que, en últimas, nos une en *lo humano*. Podemos tener diferentes nombres, lenguas, culturas, posiciones sociales, etc.; sin embargo, así como Benkos y Analia sufrieron en la oscuridad de los barcos, Pedro Claver y Sandoval sufrieron con sus descomposiciones en vida por la enfermedad; así como hay dolor innombrable para el padre e hijo que rememoran la Shoah, lo hubo para los esclavizados en Cartagena de Indias varias siglos antes; y, a pesar de todo, ninguna tragedia es superior, más importante, o más dramática. El dolor nos une y debería ayudar a reconocernos como semejantes infinitamente vulnerables. Por eso la obra nos invita a una reflexión ética en la cual no puede haber otra conclusión que la enorme responsabilidad que tengo hacia las víctimas del pasado y de mi presente; reconocer esto es abrir un camino hacia el amor y cuidado hacia el otro.

Para ampliar esta afirmación, podríamos confrontar la obra de Lévinas, *Totalidad e infinito*, y su idea de un encuentro con el rostro del otro, una vida en dirección a la apertura y a la responsabilidad por la vida y la muerte del

otro, una entrega incondicional a mi próximo, que insta una filosofía de la ética radical sobre la ontología tradicional egológica. Lévinas piensa en todos los existentes y en la importancia de toda vida humana. El extranjero, el diferente de mí, no puede ser otro absoluto alejado, pues esta condición favorecería el abuso. Independientemente del nombre o de la familia, existe la hospitalidad absoluta que es incondicional al otro y evita la violencia del pacto de hospitalidad común, que escoge, filtra y excluye. Así, los pensamientos de Lévinas y Derrida se encuentran en algunos matices de la idea de alteridad: Lévinas propone una apertura y una responsabilidad incondicional por el otro, incluso sobre las preocupaciones egoístas que puedo tener sobre mi ser, entrega que se traduce en amor a mi prójimo. Derrida está proponiendo la acogida absoluta e incondicional a todo aquel que viene a mí, a mi casa, a mi vida. Las dos reflexiones sobre la alteridad elevan al otro por encima de todo, es el maestro en una dimensión ética de altura. Filosofía radical de la ética y de la alteridad, basada en el amor y en la justicia y no en obligaciones y deberes impuestos.

Reflexiones finales

Los africanos esclavizados, dentro de la novela, sufren la primera violencia apuntada por Derrida (2006, p. 91): la experiencia de la imposición de *otra lengua*, que no es la materna, la cual ya es una *lengua del otro*. Vemos cómo la lengua, en su sentido amplio, también puede ser una experiencia de expropiación porque nos permite el sentido de pertenencia. Cuando los esclavos africanos fueron obligados con fuertes castigos a aprender el español, ellos fueron expropiados parcialmente de la condición de hablantes de su lengua materna.

Esos esclavos africanos estuvieron muy lejos de conocer la hospitalidad común, aquella que para Derrida es un derecho y un deber. Por el contrario, ellos fueron vistos como lo absolutamente excluido y heterogéneo; por eso les fue negada la posibilidad de ser llamados por su nombre, propio e individual; aunque ellos hayan encontrado sus propias formas de hacer resistencia contra los mecanismos de deculturación.

Por tanto, presentamos cómo antes de tener un contrato de hospitalidad con sus próximos, ellos vivieron la terrible pesadilla constitutiva de este pacto: la hostilidad. Los personajes de *La ceiba de la memoria* se muestran distantes de convivir bajo un contrato de hospitalidad común, a excepción de los africanos con Dominica de Orellana. Por el contrario, en la novela hay una multiplicación del mal y de la hostilidad contra los extranjeros explotados. Inclusive, Burgos Cantor y Derrida reflexionaron sobre ideas

que ultrapasan esta hostilidad o van más allá de la hospitalidad común. ¿Qué pasaría si el hombre estuviese siempre de puertas abiertas al *otro extranjero*? Si nuestro amor y acogida del otro superara los límites de la hospitalidad común que, de todas maneras, escoge; estaríamos frente a la concepción de la hospitalidad absoluta.

Se trata, obviamente, de una idea que corre el riesgo de parecer idealista. Derrida sabe de estas complicaciones, él reconoce que, en el orden actual de la sociedad, necesitamos de reglas mínimas para convivir, necesitamos de documentos de identidad, de visas, de pasaportes; él no quiere atacar directamente ese mundo político y social establecido. Las dos ideas de hospitalidad, común e incondicional, son coexistentes, son “dos regímenes de una ley de la hospitalidad: la incondicional o la hiperbólica por un lado, y la condicional y la jurídico-política, incluso la ética por otro lado, encontrándose en verdad la ética tendida entre las dos” (Derrida, 2006, p. 135). Es un ejercicio complejo el de pensar en las dos, pues se implican mutuamente. Para cerrar esa idea de la correspondencia de la hospitalidad común y de la hospitalidad incondicional que crea esa gran idea de *La ley de la hospitalidad*, traemos esta cita esclarecedora: “Entre una ley incondicional o un deseo absoluto de hospitalidad por una parte y, por otra parte, un derecho, una política, una ética condicionales, existe diferencia, heterogeneidad radical, pero también indisociabilidad. Una invoca, implica o prescribe a la otra” (Derrida, 2006, p. 147). Para el caso de la novela de Burgos Cantor es un buen ejemplo pensar la tensión entre la caridad cristiana de los jesuitas, quienes estaban completamente convencidos de estar haciendo “el bien” a los esclavizados, cuando en realidad pasaban por encima de sus particularidades culturales y no reconocían su igualdad entre la diferencia; por el otro lado, está el régimen esclavista que es contexto histórico en donde tiene lugar esta caridad, pero que legitima como sistema la exclusión y explotación del otro.

En contrapartida, a partir de la idea de una hospitalidad incondicional, apenas por el hecho de imaginar cómo sería nuestra vida si estuviésemos siempre de puertas abiertas al otro, Derrida ya nos muestra, o nos hace reflexionar sobre muchos aspectos éticos que no están siendo potencializados en nuestra sociabilidad de hombres y mujeres condicionados en el mundo, de personas habitando un mismo espacio. Esto toma mayor sentido si pensamos que el carácter del extranjero es universal, o sea, cuando trabajamos con pensadores como Derrida o Lévinas, y obras como *La ceiba de la memoria* de Burgos Cantor, podemos ver en ellos la propuesta de extranjería común para todos. Hombres y mujeres somos extranjeros de alguna manera, y como extranjeros habitamos este mundo. Por lo tanto,

un contrato de hospitalidad determinaría nuestra relación con cualquier otro, con mi prójimo. Y hasta aquí solo comenzaríamos a reflexionar sobre la pregunta de la alteridad, ¿qué queda para los demás existentes? Esto implicaría pensar nuestras relaciones con los animales, lo virtual, lo espectral, lo divino, etc. Ser amable con el extranjero significa, de alguna manera, ser amable con todo aquel con quien pueda tener un encuentro. Un pacto de hostilidad sería la propagación del mal, de la infelicidad, de la no tolerancia y del irrespeto por el otro. Tales aspectos se revelan hábilmente presentados en *La ceiba de la memoria*, narración que muestra admirablemente cómo todos sus personajes son extranjeros, todos están sufriendo, tienen nostalgias profundas, algunos más que otros, pero todos en la misma condición humana: unidos por el dolor.

Derrida y Burgos Cantor, cada uno a su estilo, muestran cómo pensar la hospitalidad incondicional es vital, cómo debe ser parte de nosotros, cómo es un remedio eficaz contra la hostilidad. La hospitalidad común nunca es suficiente, en la medida en que siempre podría ser, con mucho esfuerzo, una hospitalidad absoluta. Por eso, fundamentalmente, como lo pensó Lévinas y después Derrida: siempre estoy en deuda con el otro. Burgos, por su parte, pareciera saldar (significativamente) su deuda con el pasado a través del extremo ejercicio de rememoración (reconstrucción histórica) que es esta novela, memoria dolorosa que es evocada para nosotros.

Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (2003). *La condición humana*. (R. Gil Novales, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Burgos Cantor, R. (2007). *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Seix Barral.
- Derrida, J. (Dufourmantelle, A.) (2006). *La hospitalidad*. 2ª edición. (M. Segoviano, Trad.) Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- García, K. A. (2014). *Raíces de la memoria: Ficción y posmodernidad en la narrativa de Roberto Burgos Cantor*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Lévinas, E. (2012). *Totalidad e infinito*. (M. García Baró, Ed. y Trad.). Salamanca: Ediciones Sígueme.

La devastación del silencio

(Acercamiento
a la poética de
Gabriel Ferrer)

The devastation of silence

(approaching
Gabriel Ferrer's
poetics)

Miyer Fernando Pineda
IE Quebec-Duitama

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3621>

* Doctor en Lenguaje y Cultura, Magister en Historia y Licenciado en Ciencias Sociales de la UPTC. Miembro de la Corporación Literaria Si Mañana Despierto, grupo de investigación de la UPTC. Líder del proyecto Mnemósine. Docente en la IE QUEBEC de Duitama. Correo electrónico: mnemosinequebec@gmail.com



Recibido: 5 de marzo de 2022 * Aprobado: 10 de junio de 2022

¿Cómo citar este artículo?

Pineda, M. F. (julio-diciembre, 2021). La devastación del silencio (Acercamiento a la poética de Gabriel Ferrer). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (34), 125-147. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3621>

Resumen

El poeta Gabriel Alberto Ferrer edifica una poética desde el silencio como una resonancia cósmica que resguarda la memoria y la noble luz de las aldeas. La música del río se adentra en el paisaje y restituye lo humano. El ensayo aborda los tres libros publicados por el poeta; y el análisis se enmarca en la hermenéutica de Paul Ricoeur, en diálogo con íconos culturales que median la defensa de la condición humana en tiempos que enaltecen el ruido y la frivolidad. La importancia del ensayo radica en que se propone profundizar en la reflexión sobre el impacto de la obra de los poetas del grupo *Si Mañana Despierto*, quienes se asumieron como continuadores de la poética-crítica de *Mito*.

Palabras clave: Hermenéutica, Poética, Río, Festejos, Duelo, Amistad, la otra orilla.

Abstract

The poet Gabriel Alberto Ferrer builds a poetics from silence as a cosmic resonance that protects the memory and the noble light of the villages. The music of the river enters the landscape and restores the human. The essay addresses the three books published by the poet; and the analysis is framed in the hermeneutics of Paul Ricoeur, in dialogue with cultural icons that mediate the defense of the human condition in times that exalt noise and frivolity. The importance of the essay lies in the fact that it proposes to deepen the reflection on the impact of the work of the poets of the group *Si Mañana Despierto*, who considered themselves as successors of *Mito's* poetic-criticism.

Key Words: Hermeneutics, Poetics, River, Festivities, Mourning, Friendship, the other shore.

Veredas

Durante los últimos años, cada vez que ordenaba los libros de mi biblioteca -sobre todo en las mudanzas-, y empezaba a moverlos entre las cercas horizontales de la madera como se ordena un río que comienza a pasar y termina por poner el caos en su sitio, encontraba los tres libros de poemas del monteriano Gabriel Alberto Ferrer (1960), y sentía una sumatoria de emociones que se quedaba inmóvil debajo del tapete de la piel, hasta disiparse en los problemas cotidianos que juntos son la vida, o esa decisión de tolerar un día más sin tirar la toalla.

Todo empezaba con la rapidez de guardar esos cientos de libros en las cajas, con el cuidado de saber que se mueve un tesoro, y luego verlos juntos, en este caso, junto a los demás libros de poesía publicados por los poetas del grupo *Si Mañana Despierto* (Pineda Mozo, 2017), o poetas de otras latitudes que pensaron el mundo desde cementerios paralelos, y luego irse con todo lo que cabe en un trasteo, todas las minucias que carga un hombre cuando se muda como se muda de piel o de molusco, y entonces darse cuenta de que esos tres libros parecen partidas de ajedrez que le ganó Gabriel Ferrer a la vida que ha elegido vivir, aún a sabiendas de lo que reza el versículo 39: “la puerta es la que elige, no el hombre” (2011, p. 331); y luego bajarse del destartalado camioncito, y comenzar a dejar las cosas en el suelo, en cada habitación, junto a todos aquellos involucrados en el trasteo, esa minga neoliberal (porque no está atravesada por la solidaridad sino por un contrato; y porque, además, a estas alturas, ya es un hecho confirmado que un amigo de verdad se conoce en un trasteo). Al final, dejar las cajas en el piso para desembalar más tarde, o con el correr de los días, de los meses, de los años.

Por eso el trasteo se hace un sábado; para dedicar el domingo a la titánica tarea de poner cada cosa en su lugar, hasta encontrarse solo, en esa habitación que hará las veces de estudio, y sentir que los fantasmas comienzan a ubicarse en sus nichos respectivos, mientras las fotografías y los recuerdos se acomodan en este nuevo hogar.

Los libros se ubican con cierto orden: literatura, historia, filosofía y demás ciencias ocultas; ensayo, arte, pedagogía, autores y autores, fotografías, pocillos donde irán esferos, lápices, recuerdos, la sed... y, por último, la poesía, expatriada desde que el autor del *Simposio*, lo decretó hace siglos.

Entre estos libros también se crea un campo de batalla; los poderosos primero, arriba, y en escala de poder destructor se va descendiendo hasta el próximo estante. Deambulan los libros de *Si Mañana despierto*, mientras suena la música

y el cansancio palpita al ritmo de la vida; se ubican por autor: Ordóñez, Goyes, Fajardo, Ferrer, Franco, Vega, Pineda... Y, entonces, los libros de Ferrer ahí... sabiendo que el ensayo se ha postergado pero que llegará el día; se revisan glosas, versos, conclusiones que llegan a destajo, sacadas de sombreros en bancos, en salas de espera de sanatorios, de burdeles, de tabernas de mala muerte, de funerarias, en velorios o moteles, mientras la muerte concede sus respiros.

En la edición que tengo de *Veredas y otros poemas* (1993), por ejemplo, hay una etiqueta de una cerveza a modo de separador, exactamente en el poema *Gallinas* (Ferrer, p. 19); un poema escrito mucho antes y en homenaje al ave que no conoce el vuelo de una manera conocida. Solo que aquí, lo siniestro nos ubica en la otra parte del espejo:

Has visto a un campesino bajo la redondez invariable de la noche
 ir al zarzo a vigilar sus gallinas?
 Por lo regular comprueba que duermen
 menos una que tiene la cabeza metida en el ala
 dando la impresión de que ha sido degollada
 (Ferrer, 1993, p. 19)

Y esta será, precisamente, la entrada al mundo proyectado por la obra de Gabriel Ferrer: inaugural, contundente; ubica al símbolo como eje en el que descansa la cotidianidad y lo siniestro; esa poética en la que el silencio, el agua y la muerte, dialogan al margen de nuestro trasegar. *Veredas* (1993), de Gabriel Ferrer, es el primer libro sobre la muerte que se escribe en *Si mañana despierto*; poemas condensados sobre los que se erige una poética capaz de confrontar la palabra, directamente con esa sombra tutelar que nos observa. El libro fue tallado en Riohacha, en las orillas del río Ranchería; recibió el Tercer premio en el Primer Concurso Nacional de Poesía Aurelio Arturo, en Bogotá, en 1989, y fue elaborado en los Talleres gráficos de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, antes de que acabaran con ese espacio magnífico, en esa Universidad que dimitió.

De los tres libros que tengo, *Veredas y otros poemas* (Ferrer G. A., 1993), *Sinuario* (Ferrer G. , Sinuario, 1996) y *Festejos* (Ferrer G. , 2008), sólo éste último está firmado; los dos primeros fueron un obsequio del poeta Jorge Ordóñez a los nuevos integrantes de la logia literaria *Si Mañana Despierto*, quienes llegamos a ese puerto, agotados por el lirismo fácil y frívolo que usurpaba el espacio de la escritura de rigor en tierras boyacenses, esa que escarba para deshacerse de la retórica y de los trasnochados lugares comunes. Sin embargo, el primer libro representa un problema al lector por el desafío que propone: “Los signos y símbolos que arman este texto, son el testimonio de una alegría

infinita con el festejo del mundo” (1993, p. 7), señala Ferrer en la dedicatoria; unas palabras que ya escritas adquieren la forma de un árbol frondoso en una de esas veredas tan pródigas y fértiles al margen del río Sinú, y a la orilla ruidosa y sangrienta de esta historia que nos tocó vivir. Si la dedicatoria es un árbol, tal y como lo enseñaba el maestro Jorge Ordóñez, entonces se ven los padres como la raíz, los hermanos y la esposa como las ramas en las que se posan las aves, y la hija como el fruto, como la sombra en la que se puede reposar del sol canicular y resguardarse; pero... ¿en esa imagen edificada como un símbolo con corteza, en dónde está el poeta? El poeta, señoras y señores, está diseminado en los anillos de ese árbol que ya tiene cientos de años.

Los epígrafes son el otro desafío para comenzar a ingresar a la saga; son señales que permiten resolver el acertijo, y luego poder enaltecer el silencio del lector, ese silencio que es más decantado y honesto, porque es el silencio que se produce ante la revelación; y este es precisamente el sentido del primer epígrafe: unos versos de Eugenio Montale:

Ves, en este silencio en que las cosas
se abandonan y próximas parecen
traicionar su último secreto,
a veces uno espera
descubrir un error en la natura
el punto muerto del mundo, el eslabón que cede
el hilo a desenredar que finalmente nos lleve
al centro de una verdad
(En Ferrer, 1993, p. 8)

El poeta busca ocupar el lugar de la inminencia para pensar el mundo interior como el río que atraviesa el tiempo y el territorio en el que vida y muerte son elementos que sostienen el paisaje. Es en ese instante en el que la revelación emerge y otorga al testigo una certeza, el anclaje para cerrar los ojos (o abrirlos) y advertir cómo el silencio se desborda a través de los sentidos. El primer poema del libro lleva por nombre *La fuerza de la vida*, y propone desde la oscilación, vislumbrar el equilibrio:

He llevado mi nombre
un poco más allá del odio, de la envidia y de la pena
No me preparo para la muerte
...
La muerte es un pozo demasiado profundo
(Ferrer, 1993, p. 11)

El poeta propone al lector el descenso, la claridad que se encuentra ante el desamparo que impregna la muerte; sin embargo, antes de eso, el viajero debe prepararse y festejar el mundo, porque la finitud es un merecimiento, un darse cuenta del milagro (máxima que será refrendada con *Festejos* (2008)). En este trayecto, entonces, es necesario reconocer las raíces, la génesis del camino que se inicia, el *locus amoenus* desde donde la savia parte a recorrer la Tierra; en este sentido, una vez más, el poeta es una parte del árbol, echándose a andar por el camino; y el poema, un ave:

El hombre de Veredas
 pocas veces cambia las cosas
 más bien mastica esas viejas dulzuras
 como la inmensa plaza sin estatua de bronce
 o los viejos patios en la clandestinidad de la luna
 ...
 Entiende que el día
 es un perro o una casa de bahareque
 ...
 y el barro trepa a la cabeza de las mujeres:
 Múcuras rebosantes de agua fresca
 (Ferrer, 1993, p. 13).

Ese “hombre de Veredas” tan libre, yendo por el mundo sin dejar huella, tan desamparado, y a quien solo le queda la memoria que se refleja en el gran río y tan pleno que su sed se calma con el agua fresca de la piel de sus mujeres. A ese aldeano le quitaron la tierra, la muerte, el pasado, le impusieron el olvido y la mordaza, le quitan el aire en ocasiones, tan sólo le queda su sed y la memoria que lo resguarda desde el río, haciendo posible las revelaciones:

Es en este río
 donde mejor he reconocido el universo
 la revelación de un instante
 Preocupante ahora
 la serenidad de sus aguas
 en tan visibles turbulencias
 No se puede estar siempre en gracia con Dios
 (Ferrer, 1993, p. 15)

Esa es la realidad, la gracia puede terminarse, el milagro es fugaz; eso que llaman felicidad es el tiempo que se agota, la certeza de la llama al consumirse. Así la revelación deviene fábula, memoria hilando la respiración de

los ancestros porque la finitud pesa, y frente a ella tan sólo queda el “pisoteo fugaz que justifica la existencia” (Ferrer, 1993, p. 19); la fábula enseña que somos las otras formas para el vuelo -esa es la lección de las Gallinas-, y que, desde estas orillas alternas a la podredumbre, se puede testimoniar el “milagro inmediato/ que trepa al sol a conjurar nuestra época sombría” (p. 21). El trasfondo es el río de la sangre impregnándolo todo; a los habitantes de este campo de concentración nos enseñaron que las víctimas son las culpables, y que está prohibido insinuar que la historia de Colombia es un altar de sacrificios. La poesía siente la presencia de las bestias desde los solares y los huertos. La muerte hecha instrumento ya no es indiferente, ha sido sometida. El tono del libro abrirá el camino para que el viajero arribe a las aldeas desveladas, donde las naves, el agua y la inminencia son consuelo enaltecido a través de los registros simbólicos; el poema *Viajero del río* lo comprueba:

Hemos esperado inútilmente tu regreso
 ...
 Nosotros te esperamos todos los días
 afinando nuestra fidelidad
 y nuestros ojos están desgastados y rotos
 en el barranco de la otra orilla
 (Ferrer, 1993, pp. 25 y 26)

Siempre desde la otra orilla porque en el cauce la memoria va tejiendo la distancia que es camino. Eso quedó bien claro gracias a las noticias que envió Jorge García Usta (2007) como pájaros milagrosos desde la *otra orilla*. Salvo que Ferrer, continúa escarbando en la ribera, porque los aldeanos tenemos los ojos rotos ya, porque pesa la ausencia, pesan las hachas y las motosierras y la indiferencia de un país que se acostumbró a mirar para otras partes, mientras sus dioses de turno miran el espectáculo macabro, complacientes: “¿Qué se puede hacer/si sólo persiste una monotonía de ausencias?... No busques en este país un lugar inocente” (Ferrer, 1993, p. 29). Ya no hay inocencia porque se ve con los ojos de una humanidad banal, y la muerte fue instrumentalizada hasta el punto de contagiar la necesidad del sacrificio. De esta manera, se comprende el poder desacralizador del poema *Carnicero*:

Cuántas veces te ha mirado la bestia con ojos suplicantes,
 Sin embargo, es cuando nace la precepidud en ti por degollarla
 Te has mecanizado para asestar el golpe
 Y tu sentido se ha ido alterando
 En la plasticidad del sacrificio y la venganza
 (Ferrer, 1993, p. 31)

El poeta festeja la vida fugaz señalando los pasos de los carniceros serviles a cualquier forma de lucro; resguarda la dignidad en las imágenes mientras las aves se pierden sobre la corriente de un río que “dormita y canta” (p. 33) al compás del brillo de “matarratones que crepitan en el verano” (p. 33). Hay clarinetes y porros al fondo como la banda sonora que acompaña a las chicharras y al viento entre las hojas. También está el amor, la erótica que sirve de anverso a los jinetes que contagian el Apocalipsis; la mujer danza y “sus muslos enlluvian la música” (p. 35), y esa forma de abordar el mito solo puede habitar la mirada del poeta, quien sabe que solo el verbo *enlluviar* podría definir la humedad que impone la presencia femenina en parajes a merced de los salvajes. La mujer tiene el peso de la tierra, es fértil, pródiga, símbolo de resistencia, alimento que despoja y libera.

En los poemas se detiene el tiempo para bordear con la palabra la belleza, lo siniestro y lo fugaz: las corralejas, los cortadores de Enea, las flores del totumo, la ausencia, la partida, la casa, y la garza, símbolo de lo infinito: “Emigra hacia lo desconocido, / pero siempre regresa a su sagrado lugar, / manchada de malva/ sangrando la noche con su tierno plumaje” (p. 39). El poeta como vigía comparte sus hallazgos, el asombro recorriendo los sentidos hasta inaugurar otro sentido que permite situarse en la inminencia; explora los vasos comunicantes de todo lo existente; pone su oído sobre las criaturas del mundo y siente la corriente que las habita, siente la respiración, las músicas de la presencia, la savia fluyendo en la criatura, el latido de la sombra de cada uno de los elementos, el temblor de la revelación:

Un hallazgo conmovedor en la llanura
una vaca muge solitaria
debajo de sus patas la hierba tiembla
(Ferrer, 1993, p. 41).

El error en la natura, como lo señala Montale, es el sentido del poetizar como el sentido de situarse en la inminencia, esa es la magia de Ferrer; logra percibir la sinapsis, y se conmueve; aterriza en un colombiano porque se supone que en este país ya se consiguió concretar tal proceso de deshumanización, que son minucias todas las acciones que no tengan que ver con la adoración al asesino, al dueño de todo, del aire, del pasado y del futuro. El temblor de la hierba ante el mugido del ser que sostiene toda la llanura es una ofrenda del habitante de veredas que se abstiene de levantar la mano y gritar *Heil*. La poesía termina siendo una trinchera, guarida para la resistencia, recinto silencioso ante la ruidosa incertidumbre que se impone como un mecanismo que utiliza la casta que gobierna: “Hay una involuntaria rebeldía/ sembrada en el calor que se parece a lo infinito” (Ferrer, 1993, p. 45).

Montale desde el otro lado del Atlántico, ha entregado la antorcha para que Ferrer la reciba: “Un poeta no debe renunciar a la vida” (Montale, 2012, p. 5), sentencia el poeta italiano, mientras desde aquí, el poeta *sinuario*, teje los sentidos de una memoria que hace frente desde la fabulación y los encuentros: “Y me abraza/ y me quiere en la infancia/ y se empina en el tiempo/ a narrar su fábula fantástica/ en medio de un asombro de palomas” (Ferrer, 1993, p. 48). El poeta sigue la luz que emana de los puertos y de las aldeas que hay más allá de los caminos. Esos sitios lejanos y a merced de los señores de la guerra, y donde hay campesinos que construyen con los hilos de la existencia, la luz que hará posible superar la oscuridad amordazante e impuesta. No necesitaban nada, eran felices hasta que les presentaron a la muerte, al Estado y su abandono; y, sin embargo, todo florecerá como las hojas del totumo, ese árbol que crece como amuleto dentro del poeta, hasta que la poesía se yergue marcando en el rostro de la aldea, la corteza de la palabra, alrededor de la cual, construirá la casa sus más bellos recuerdos:

La casa. Círculo de paja que congrega a mi familia donde la ausencia de mi madre crece en la reverberación de la luz de kerosene.

...

Mi madre inventa una estadía en la memoria, se levanta de un taburete a preparar un tinto aromado. Mi padre tiembla en la débil luz y guarda la nostalgia para abrir los caminos de los sueños.

(Ferrer, 1993, p. 59)

En este mundo de la saga ferreriana no existe la muerte (1993, p. 63), porque se le ha usurpado su trabajo. Se trata de una muerte impostora que evita que se llegue a viejo, y que “incluso ha perdido su drama” (Bachelard, 1985, p. 18); ya no se trata de la muerte mar que recibe el río de la vida de los hombres. Para estos aldeanos, está la fábula, la poesía, *el sol de los muertos*:

El sol de los muertos no cuenta para nada
en ese oscuro silencio donde la estrella se convierte en naufragio
estamos a expensas de una desvirtuada interioridad
donde poca importancia tiene la vida

No ha sido suficiente el sacrificio de esta generación
embadurnada de pinturas y sueños:

¡Qué ligeros son los hombres en la salida secreta de la muerte!

(Ferrer, 1993, p. 65)

Se podría señalar que, así como no existe la muerte, tampoco existe la vida; se trata de seres padeciendo un simulacro; el poeta entonces divisa a la fábula sobrevolando la aldea y a los habitantes como un ave de carroña, como un ángel temible al que le han encomendado contagiar el silencio de Dios; así abordamos el segundo epígrafe que contiene el libro, otro gozne: “El silencio es tan grande, que parece que Dios hubiera muerto. O que estuviera construyendo otro mundo”, cuenta Ferrer que cuenta Eduardo Zalamea Borda, porque el poeta también se encuentra a bordo de sí mismo, y ya es el árbol del totumo -por su dureza-, el tronco utilizado para perfilar la nave que lleva su alma por todas las orillas de los cementerios adecuados para este campo de concentración de desquiciados. Sin embargo, debajo del silencio y la desolación y de la fábula haciendo contrapeso, está el dolor, y así se entiende el trabajo tan tremendo que tiene el poeta, exiliado, expatriado, extranjero:

El dolor es una cosa viva,
 En todo caso,
 Está tejido lentamente por la fatalidad de Dios
 Que no conoce otro modo de engendrar el amor
 (Ferrer, 1993, p. 67).

El primer libro de Ferrer, deja entrever la furia heredada de la tradición poética latinoamericana; una furia contra la divinidad, en donde a pesar de todo, habrá que refugiarse, porque se trata de ese rincón predestinado en la ballena, desde donde el poeta escuchará a Bach (interpretar su adagio como un río que pasa surcando la planicie caribeña, mientras las masacres hacen parte de un paisaje artificial), y confirmará en ese río (hechizado por Bach, quien lo guía como Virgilio, a través del infierno) la existencia de Dios.

Sinuario

Todo comienza con un río, escribe Patrick Watson (2019), mientras el piano está bajo la superficie del agua. Es como si estuviera sentado debajo de la corriente, o como si quienes escuchamos, estuviéramos debajo de la superficie del piano que suena como la corriente del río que pasa, aliviando indiferente, cargando ahora la podredumbre del mundo:

Now here comes the river¹
 Coming on strong
 And you can't keep your head above these troubled waters

1. Ahora aquí viene el río/ Viniendo fuerte/ Y no puedes mantener la cabeza por encima de estas aguas turbulentas// Aquí viene el río/ Sobre las llamas/ A veces tienes que arder para mantener alejada la tormenta

Here comes the river
 Over the flames
 Sometimes you got to burn to keep the storm away
 (Watson, 2019)

El pianista entona su poema y navega en el anverso del río. Explora la otra orilla porque la profundidad también es otra orilla. A veces sus pasos se juntan con los pasos de los aldeanos, de los pescadores, de los cadáveres que flotan en el anverso del río del pianista. Pero esto sucede más al sur, en el trópico, en la planicie caribeña y mientras las ciudades crecen indiferentes a los señores de la muerte en los puertos del río, o allá Monteandentro, donde viven los aldeanos que poco importan. ¿No lo crees? Busca el informe *Mujeres y Guerra* (2011) del Centro Nacional de Memoria Histórica y lo lees con Watson, de fondo, luego de hacer cigarros con los poemas de *Sinuario* (1996), y de fumártelos como si estuvieras bebiendo ron en una tienda *donaliana*, con Jorge García Usta y Antonio Mora Vélez, mientras el pasado del país reverbera, y mientras pasan Luis Miguel Rodríguez y Raúl Gómez Jattin, hacia Puerto Escondido y hacia Cereté.

Pero no, en realidad todo comienza con un río que pasa por Missoula (Montana), luego de la Gran guerra (ese otro río que pasó inaugurando el siglo XX y aniquilando al 1% de la población del planeta); se trata del *Big Blackfoot River*, un templo líquido encumbrado en rocas milenarias, sostenidas en palabras susurradas por la boca de Dios, entre montañas y el deshielo en los inicios del mundo, y la resonancia de ese lenguaje de la divinidad que vio a su vera, a miles de búfalos y a cazadores persiguiéndolos. Norman Maclean (Redford, 1992), maestro presbiteriano y pescador, enseña que el río y la pesca son una forma de la religión, enseña que los apóstoles son los pescadores; y como hombre de río que se precie de tal, sabe que solo escribiendo se comprenden las causas, las consecuencias, las razones y la vida; sale con su caña de pescar mientras en su mente está William Wordsworth, y concluye que las truchas y la salvación dependen de la gracia, y la gracia del arte, aunque el arte no sea fácil. Pero esto sucede más al sur, y por eso la poesía en el reino obliga al lector a plantearse la siguiente pregunta. ¿Qué palabras susurró Dios debajo de las rocas que sostienen los ríos de Colombia? Las del Sinú intentan descifrarlas Raúl Gómez Jattin, Jorge García Usta, Esteban Vega y Gabriel Alberto Ferrer². Y ¿por qué hablar de Dios? Porque, a veces, es lo único que queda después de una masacre.

2. De hecho, los poetas del grupo de *Si Mañana Despierto*, son hijos del río, y sus poéticas resguardan la resonancia de algunos de los ríos que recorren los países de Colombia. Los siete ríos de Cali atraviesan las poéticas de Jorge Ordóñez y de Carlos Fajardo; el río Guáitara, la poética de Julio Goyes; el río Suárez, la poética de Álvaro Franco; el Sinú, la poética de Luis Miguel Rodríguez, Esteban Vega y Gabriel Ferrer; el río de la Magdalena, la escritura de Donald Calderón. Quizás por esa presencia poderosa, se convirtió en un símbolo en los textos de los poetas formados en la escuela de los *despiertos*.

Gómez Jattin, descendió y vio los ojos del abismo; por eso el agua no bastó para aliviar su carga. Al viajero del río tan solo le quedó caminar entre locura y poesía, y enseñar a los poetas del reino, que había que ir a luchar contra la naturaleza para comprenderla y poderla defender, y que ser poeta, era más que un destino literario (1995, p. 47). A veces les dio limosna a los viajeros de su patria: “Si los colores del río no figuran los designios del Dios de las aguas”, “Arrojo mis soledades al Sinú”, “Hay una tarde varada frente a un río”, “Yo también tengo un río de enfermedad y muerte”, “y entrar en el maleficio de tu cuerpo como un río que teme al mar, pero siempre muere en él”. Gómez Jattin, el viajero del río habló de los amaneceres en el valle del Sinú, mientras se convertía él mismo, en ese mar deambulando en tierra firme, a donde llegan otros ríos a morir (1995, p. 31).

García Usta, por su parte, ya desde su primer libro, *Noticias desde otra orilla* (1985), arroja al mundo sus imágenes: “el río nos marca por siempre”, “Usted no conoce el sol del Sinú”, “y en la voz del hombre, un río superior”, “como pueblo de río que emerge del alba, / sus casas de guadua insumisa, / y machetes ofreciendo en el aire/ un mejor uso a las blasfemias del viento”, “el río/ era un dios servicial// Soy hijo de estas aguas, / centro de sus nuevos enigmas”, “El río responde, a lo lejos, por todo destino”, “el río no conoce/ la camisa de los bandidos”, “el río no es lo que se ve, sino lo que se recuerda”, “el río que aun hediondo/ se sabe caballo de la tierra”, “Lo menos diario es el río, / esa invención de caballos”, “La luz está en nosotros, / el río permanece ... conozco los mundos posibles/ y alojo para siempre mi alma/ en las viejas verdades del río”; estos últimos versos del poema *Sinuanía* del libro *Monteadentro* (1992), es un poema siamés del *Sinuario* (1996) de Gabriel Alberto Ferrer.

Libros que tienen los mismos vasos comunicantes y cuyas sagas están cosidas por las mismas aguas. García Usta en el poema *Viejas verdades del río* (2007, pp. 106 a 110), traza una poética que es continuada por Ferrer: “Más allá de tus impurezas, como el río, / aspira a dejar formada/ alguna nueva orilla” (García Usta, 2007, p. 109). El poeta en su cauce se propone continuar esa aventura de explorar las otras formas de la ribera, del puerto, de la profundidad desde donde es posible contemplar la inminencia, y para conseguirlo, depura en imágenes al río:

Estas aguas violentas que invaden la ciudad, vienen del río
salido de su cauce... Ha venido el Sinú soberbio y luminoso...
a husmear un ambiente real... Ahora rueda por el centro
del matadero dominando los mugidos del ganado... como
un viejo animal cansado.
(Ferrer G. , 1996, p. 21)

Lo real es el sitio en el que suceden las masacres; y el río, aunque ha sido encadenado y condenado eternamente por la especie a ser cañería y cementerio, llega con sus fuerzas a aliviar a sus criaturas. El agua llega a esa mole urbana a reclamar a su viajero, a su cuidador de orillas, de riberas, a su vigía de las crecientes. El agua le da fortaleza desde la levedad de la memoria que yace en lo profundo, y de esta manera es posible hacerle frente a la muerte instrumentalizada que se propuso empañar incluso el río:

... soy habitante del agua, elemento que puede purificarlo todo.
Si ahora me llama el agua y reclama un habitante en su espacio, no dejo de encarnar al novicio que enfrenta a la muerte.
(Ferrer G. , 1996, p. 23)

¿Pero, quién no ha soñado con un río? El río es como la sangre huésped de la vida... Siempre viene y parece que se fuera. Sabe Dios qué tiene que nos baña desde entonces. Se ha ido a ordenar el universo, corre lento por la llanura ancha y detenida, cicatriando el dolor que nunca revelamos.
(Ferrer G. , 1996, pág. 31)

El río es vientre y trinchera y purifica al viajero con sus aguas (Ferrer, 1996, p. 25); de esta manera será posible confrontar a la muerte y resguardar en el mundo de la obra, al “hada laboriosa”, “a la guardiana de este país de la fábula”; es un hecho que “la destrucción anda libre, pegada a la corriente” (p. 27); los señores de la catástrofe no permiten que el reino sea digno para los aldeanos, y se han atrevido a “profanar el río” (p. 29). Sin embargo, el río palpita y se resguarda en las orillas, en las piedras, en el cauce, en la palabra, dejando a un lado la confusión a que han sido condenadas sus aguas. Los poetas le disputan el río a las castas que detestan a pescadores y profetas, porque estos sabios saben que “antes de la sangre está el agua” (Barthes, 1988), y que su intimidad “se nos revela en los sueños” (Ferrer, 1996, p. 35).

El río ha suspendido sus aguas y solo el viajero lo comprende; se niega a ser parte del simulacro, de la farsa, y dirige su poder fabulador a rozar el peso existencial de las criaturas que habitan el cauce; de esta manera el Manatí se convierte en símbolo: “Sólo el pescador puede contemplar la Manatí/ irreal pez oscuro que duerme a la luna” (p, 43). En ese verso la comunión que existe entre los elementos que conforman ese fragmento del paisaje; una criatura en extinción, un mamífero que cuida a sus crías y que se encuentra a merced de la barbarie, hechizando a la

luna, y el pescador como el único humano que puede comprender ese milagro. La guerra restringe la magia, la arrincona hasta que el viajero del río le da cabida en sus palabras. Y todo esto sucede en el vientre de “la deidad del agua” (p. 43); desde entonces, poeta, pescador y viajero, irán por el mundo plenos “en el asombro” al experimentar “la soledad divina” (p. 43).

Otra criatura simbólica que recorre *Sinuario* es la abeja: “Mira que en el corazón de la miel/ está la nostalgia de la abeja/ que no entiende el porqué de su muerte luminosa” (p. 45); el poeta relaciona miel y abeja con el arte de la amistad y con la sabiduría en un tono epigramático para resaltar el monumento fraterno. Desde esta perspectiva, *Sinuario* se presenta como un diario de lo milagroso resistiendo en la orilla de la cotidianidad, y la amistad, es una de las más extrañas y geniales formas que adquiere la magia al presentarse; esto lo enseña muy bien Raúl Gómez Jattin en uno de sus versos: “Si mis amigos no son una legión de ángeles clandestinos/ Qué será de mí” (1995, p. 19); poema que se tiñe con el ardor del río hasta alcanzar los versos de Ferrer: “Esperemos Eduardo/ que al asistir a esta vida/ nos conceda el privilegio de tener un amigo” (Ferrer, 1996, p. 53). El tono conversacional y directo, es propicio para la escritura de un diario de lo milagroso; la historia de Lucila González golpea al lector; a esta mujer una “paloma” la ha dejado ciega:

Abro el alma y todo es hermoso
 el pisoteo del ganado como un rumor
 que ama el silencio
 ...
 Busco en el fondo de mi sangre
 a mi otra Lucila González
 y la encuentro tallando el aire
 su voz es un gorjeo de pájaro herido que ama el sol
 (Ferrer, 1996, p. 51)

El desdoblamiento de lo femenino es una búsqueda, un peso ontológico que se profundizará, aún más, al detallar en otros elementos que conforman la simbólica de la obra. Mientras en *Veredas y otros poemas* (1993) se adopta el símbolo de la gallina y se le asocia con lo siniestro; en *Sinuario* (1996), el gallo es el umbral para abordar los procesos de animalización, de metamorfosis en las criaturas de la saga, como una estrategia que permite ampliar la reflexión poética, hasta comprender los rasgos ontológicos que sostienen la labor estética:

El canto de un gallo

En la madrugada
 algo de plumas
 de música y de luz
 trasciende
 en el patio
 y revela la historia
 de uno de nosotros
 (Ferrer, 1996, p. 45)

El poema desciende como el cauce del río que limpia las piedras que cubren el aliento del ser. El agua baja la llanura por escalones que palpitan encubriendo los rostros de lo humano que bordea la génesis del asombro, como el rasgo característico de la crepitación ontológica. El habitante de la saga, desciende mientras lee el poema, y respira. Aquí el poema de Raúl Gómez Jattin titulado *Veneno de serpiente cascabel* (1995, pp. 84 y 85) complementa la síntesis lograda por Ferrer. La diferencia es que el *talisayo* va a la guerra y el niño, con todo el poder de su inocencia, termina accediendo a la infamia disfrazando su dolor, con los trajes y las plumas bautizadas por el carnaval, mientras Ferrer, dando continuidad a la implacable belleza siniestra, señala que esas criaturas somos los hombres, los aldeanos, los habitantes de un mundo al que lo bello se le ha tornado insoportable. García Usta agregaría: “La guerra pesa ya demasiado/ en estas leves sangres de alfareros” (2007, p. 77), y entre los tres poetas, queda delimitado el teatro de nuestra historia. Inevitable evocar una vez más a Bachelard: “le queda al hombre el triste privilegio de totalizar el mal, de inventar el mal” (1985, p. 23).

Los primeros poemas de *Sinuario* (1996) parten del río hasta arribar al puerto, en donde el agua y el viento arrullan a los navíos que dormitan o reverberan su palabra; el lector se encuentra un paisaje plagado de escombros tejidos por el “despedazado canto de la memoria” (p. 57); entonces evocará la saga que comenzó en *Veredas*; sentirá el esplendor de las imágenes al intentar detener el tiempo y contemplar lo milagroso; sin embargo, esto solo será posible si el viajero comienza el retorno hacia el río, en busca de su “don incorruptible” (p. 55), y siempre y cuando, se proponga el desafío de resignificar su futuro (p. 59).

De las veredas y la respiración del agua que permite rescatar la luz del sol en la profundidad del río, a la ciudad como un puerto en el que la belleza se extingue y nuevos dioses imponen sus misterios frívolos, haciendo del

hombre una especie prescindible, invasora, dañina y merecedora del olvido, queda, como lo saben los buscadores de oro en las orillas, lo sagrado, esta vez, bajo la forma de diminutas rocas solares: el lector siente el peso de la nostalgia, de la tristeza en los poemas finales; imágenes hondas que permiten que comprendamos que la poesía es un ungüento que alivia, un testimonio de grandeza e hidalguía en tiempos torpes y frívolos:

El ruido del estanque

Todos me preguntan por mi hija
y siempre respondo
-está bien-, cerca de mi corazón
Es imposible no verla en el atardecer
en la colina que dormita en el verde
en las aguas mansas y tranquilas del sueño
Lays sabe, pero no habla
del ruido del estanque
que hay en el corazón de su padre
(Ferrer, 1996, p. 71)

Y es a este paraje donde es tan difícil acercarse. Solo ese silencio que nos trae entre violines y tardes y brisa en el rostro, mientras respiramos un vacío que pesa, que se va por el cuerpo y el alma sin asidero fijo, recorriendo cada parte de lo que somos, cada estante en el que la memoria ha detenido el rostro de lo que se va; solo ese silencio que se vuelve agua en el interior, y que roza los nervios de la memoria; solo ese silencio y su devastación, podría permitirnos comprender “los motivos de la poesía”, mientras asentimos escuchando al viajero hablar del retorno de Dios, de su hijo, quien a lo mejor nos acerque a lo perdido, a ese río que se marchó, que se detuvo, dejándonos ese vacío tan grande que a veces solo la ebriedad puede aliviar. Es inevitable recordar a José Manuel Arango y su silencioso dolor por la pérdida de su hijo, o a Javier Sicilia gritándole a su patria que jamás volvería a escribir porque le arrebataron a su hijo, o a Roberto Bolaño agonizando y viendo el rostro de la muerte en el otro extremo de la mesa, y pidiéndole a los libros de su biblioteca que protegieran a su hijo... *Sinuario* nos termina llevando con su corriente a ese oasis en el que el poeta todavía es él, y comienza a enfrentar la ausencia que solo sabe atar como un ancla. El lector ve a Ferrer sentado mirando la corriente, mirándonos con reserva porque somos intrusos. Ojalá algún día nos permita subirnos a su nave y recorrer los caminos que han marcado nuestros extravíos. Por ahora, vamos a abordar *Festejos*, la última nave, el último puerto.

Festejos

Seguirle el paso a Ferrer, exige comprender en un comienzo, que la obra ya no hace parte de la vida del autor, y esto nos ubica en una posición hermenéutica: ahora los poemas están en la corriente de la cultura dispuestos para su interpretación. El problema es que en los poemas hay una serie de caminos y tópicos que, vistos en perspectiva -mientras las jaulas demoledoras y frívolas del espectáculo y de los medios despliegan su ponzoña-, proyectan un mundo en el que la palabra depurada era el producto de una búsqueda, de unos reposos en los que se consiguió que la existencia rozara por unos instantes la serenidad. Entonces, es como si el ejercicio hermenéutico sucediera en una oscilación; por una parte, el autor (cualquier autor), morirá, desaparecerá, enloquecerá, etc., pero la obra queda, libre en un tiempo distinto e inmortal hasta el encuentro con un lector dispuesto a recorrer la saga, atender la carga simbólica y habitar los meandros recorridos por el aire, sin que sea posible dejar de pensar en los fantasmas y abismos de ese autor enmudecido; al final, el lector, siguiendo ese vaivén, y a merced de esos espectros, logrará un paulatino acercamiento a aquellos estados de serenidad que hicieron posible la escritura. Es probable que no se trate de las mismas sensaciones; a lo mejor el autor -a través de la obra-, sólo buscaba sentir por un instante la inmortalidad, o la satisfacción de crear belleza con las palabras, una belleza al margen de la racionalidad instrumental, o simplemente, fue empujado por la pulsión a encarnar el vértigo de la creación, y a través de ella, rozar una energía cósmica; mientras, por su parte, el lector, buscaba ubicarse en el horizonte de la comprensión como una forma de asegurar la fuga, al menos por un instante, de las conexiones que ofrece un sistema que te droga (para explotarte) inyectándote un placer masificado. Lo cierto es que hay belleza en los poemas de Ferrer, y lo cierto es que terminamos orando desde la distancia (a nuestra manera), por el poeta³.

Desconozco en estos momentos si Ferrer siga escribiendo poesía; si mientras realiza sus ejercicios de exégesis, emerjan las imágenes que dan cuenta de algo parecido a la belleza; no sé si esos versos resguarden al ser, al percibirse en el tiempo que lo desgasta. A lo mejor, desde las palabras del gran libro, la divinidad lee sus ojos, y comprende que el poeta dejó un antiguo reino en busca de otras formas de alivio; a lo mejor, la trama bíblica ha sido suficiente para enaltecer la fuga. Ferrer se acerca a los profetas; apostó por eso, así como otros eligieron irse a vender armas mientras escupían a todo aquel que les hablara de poesía, o, así como otros eligieron en este país, adorar al asesino. En este caso, ¿valdría la pena decir que el

3. En el siguiente enlace se pueden leer algunos poemas del poeta Gabriel Ferrer <https://quebecmnesosine.blogspot.com/2022/01/el-temblor-de-la-hierba-poemas-de.html> (Ferrer G. , <https://quebecmnesosine.blogspot.com>, 2021)

catalizador de ese abandono fue la muerte? Eso algún día nos lo dirá el poeta, aunque es muy probable que nos sorprenda con otro libro en el que festeje la vida mientras fulmina todo aquello que enturbie la respiración luminosa de lo humano cuando celebra al mundo y su devenir cósmico.

Lo único que sabemos desde estas montañas en las que alguna vez estuvo el mar, es que queda el tono de la voz del poeta⁴, y que en la piel, esas imágenes dicen más. Quedan unos poemas retomando preocupaciones existenciales porque fueron lanzados desde la orilla al río del tiempo, para que dieran con los lectores ya agotados de la filosofía de la negación, a la que se le enquistó la necesidad de desentenderse de toda luminosidad que rodea lo vital. Sin embargo, la pugna es innegable; desde la aldea se cuestiona a un Dios caído, insaciable con los sacrificios; un viejo animal cansado que solo sabe engendrar el amor desde el dolor.

En la escritura, había una lucha que se dejó a un lado en lo real, y es allí a donde tenemos que llegar como lectores, aceptando al fin que el poeta es un ser absolutamente paradójico, contradictorio y vulnerable. El caso Ferrer es la síntesis de una de las conclusiones a las que había llegado Paul Ricoeur, luego de deambular por los recintos que existen entre la teología y la filosofía, y que Olivier Abel nos recuerda: “Decía también [Ricoeur] que había dos cosas difíciles de aceptar en la vida, de aceptar verdaderamente: la primera, que somos mortales; la segunda, que no podemos ser queridos por todo el mundo” (Abel, 2014, p. 11).

Festejos (2008), continuará profundizando las obsesiones del poeta, abordadas en los dos primeros libros *Veredas* (1993) y *Sinuario* (1996). Una de ellas es el cuestionamiento a los imaginarios de la fe; en el poema *Ofrendas*, aparecido en *Sinuario* (1996), se hace una descripción irónica de las formas provincianas de vivir la religiosidad, mientras más adelante se pinta un lienzo:

“En cierto tiempo es tanta la angustia
que inventan una forma de encontrar la luz
pero siguen dando tumbos
en esa fe
que los hace tallar dioses hasta en el patio de sus casas”
(Ferrer, 1996, p. 57)

“¿Y qué tan cerca está el firmamento
habitado y despierto en los inmensos ojos de Dios?
(Ferrer, 1996, p. 63)

4. Es posible escuchar la voz de los poetas de Si Mañana Despierto en el Documental del poeta Julio César Goyes *Si Mañana Despierto 30 años* <https://www.youtube.com/watch?v=aBrkaqBrujE> (Goyes, 2021)

Festejos (1998), es una respuesta a la máxima de San Pablo: “Regocijaos en el señor Siempre; otra vez digo Regocijaos”, traducida en algunas ocasiones como Alegraos o Alégrate (Biblia, 1999, p. 1447). El libro es un festejo desde orillas lejanas que conciben la existencia y todos sus sucesos y lugares como parte de la divinidad; es posible, incluso, pensar la obra como una apuesta panteísta, y desde allí, entonces, pensar el título como un ungüento mientras se celebra la posibilidad de comprensión de los meandros en los que el lector debe internarse para rastrear otras maneras del sentido. El problema es que la simbólica está mediada no sólo por la capacidad de creación, sino por un anclaje poderoso a la premisa de hacer de la imaginación, un esfuerzo para develar el duelo. La poética se asume como alivio, diálogo congelado en el tiempo y testimonio de las grietas resanadas o aún por resanar.

El libro está estructurado en tres partes. La primera es *Testimonio*, y comienza con el poema *Venado* (p. 21). La referencia simbólica refuerza el imaginario de nobleza y recuerda, una vez más, la iconografía cristiana. Este rumiante es símbolo de nobleza, silencio, apacibilidad, sacrificio y renovación de lo vital; se le asocia como enemigo de la serpiente y, por tanto, con Jesucristo. Es el poema pleno ejercicio de encuentro con la divinidad:

Eres tú el venado
 vapor de luz
 Saltas del paisaje
 en una mítica carrera
 y derribas el horizonte
 Bello pájaro
 que abre sus alas
 para desafiar la muerte
 (Ferrer, 2008, p. 21)

Y junto al venado, dando testimonio, “un ángel verde dormita en una rama” (p. 22); entonces la melancolía fluye hasta las raíces del árbol de totumo porque en una de sus ramas está *Purapa, el inocente*, a quien “la vida/ para él/ apenas habla” (p. 23), como otro “Guardián” “de una saga que se desploma” (p.24). La atmósfera se prepara para quienes retornan del destierro, y quienes de vuelta a reencontrarse con el dolor solo traen la cicatriz del silencio. Golpea imaginar que al arte puede algo contra la muerte, porque más allá de la belleza, o la buhardilla o el señalamiento, no puede nada contra los poderes que subyugan lo humano. El poeta prepara la atmósfera para los versos que siguen: “La sangre limpia de mi saga/ es

una ofrenda a los bárbaros” (p. 26), “Muchas manos humeantes/ amontonan penas” (p. 27), “Hay un sol afirmándonos en el dolor” (p. 28), “Con tus manos trenzas/ El corazón de Dios” (p. 29), “El hombre que conversa con Dios/ en el alambrado ... Eduardo Cantero vive aferrado al honor/ y cuenta palabra a palabra/ el dolor de su familia” (p. 30), “El mar brama en los huesos/ nos vuelve intactos al mundo” (p. 31), “Nada queda para festejar/ Silencio/ hombres/ meros recuerdos” (p. 32), “Yo Juliana Mendoza/ lo he perdido todo... Por segunda vez/ espero la muerte/ para quitarle la máscara/ mientras fumo y me diluyo en el humo” (p. 34), “Ahora/ de mujer/ sólo encuentras palabras/ que no enhebran el duro vacío/ de haber navegado sola en el dolor” (p. 35). Cada poema una parte del testimonio señalando la sangre que mancha el paisaje y la banda sonora de la saga, y la culpa como elemento central de una poética decidida que tiende hacia el silencio porque a todo poeta de este reino le está asignada una parte de la carga que implica la virtud de la vergüenza: “La sangre limpia de mi saga/ es una ofrenda a los bárbaros” dice el poeta que es todos los poetas; y la implicación de este dilema moral es insoportable, pero se comprende mejor si se recuerda *El pianista* (Polanski, 2002).

Ahora será el polaco Wladyslaw Szpilman, quien toca el piano guiando el río y la memoria, mientras un oficial nazi observa a la podredumbre encarnada interpretar a Chopin, (quien se condele del mundo desde Péro-Lachaise). El pianista trabajaba en la radio polaca hasta que llegaron los nazis, y en el momento en el que lo van a llevar a un campo de concentración con toda su familia, uno de los guardias judíos colaboracionista, lo salva. Sobrevivir será la sombra del artista quien no comprende su suerte; la musa lo guía a través de la catástrofe para salvar la música del horror de la guerra. El poeta se salva porque alguien tiene que contar la historia (y esto lo sabemos al menos desde la *Iliada*); alguien debe esparcir la música de Chopin para que el río resguarde sus aguas inmaculadas, de la imbecilidad humana. Las palabras, cuyas raíces son la música, se proponen ser un cigarrillo y un trago en medio de un campo de batalla. Son esa niña con el abrigo rojo en *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), o Josué en *La vida es Bella* (Benigni, 1997). El poeta desde un campo de concentración al otro lado del Atlántico, sabe que, a la casta de nazis criollos, se les ofrenda cuando no se escribe desde la sangre, y ésta sola alusión, permite comprender que Ferrer asume una posición crítica no solo contra las bestias de la muerte sino contra quienes se autocensuran convirtiéndose en cómplices.

La segunda parte del libro lleva por nombre *Festejos*. El lector viene de presenciar los testimonios del horror y de la memoria resguardada en las orillas; en la segunda estación está el umbral. Lo primero que se advierte

es la reconstrucción de la casa con un patio desde donde se miran las estrellas, mientras afuera los bárbaros esparcen la peste; en alguno de los cuartos, el silencio es la respiración de Chopin y el poeta asume con dignidad la serenidad de la palabra:

Es la hora del festejo
de la revelación de la palabra
Ven al reino del silencio
...
Que el delirio te haga libre
en el lenguaje
y tu corazón palpite
en esta sinfonía de sangre
(Ferrer, 2008, p. 41)

La fiesta de la guerra se interrumpe para algunos afortunados por la fiesta que hizo pacto con la música, con “porros melancólicos” en los que se hospeda María Barilla, y más allá, el paisaje, el júbilo, los hijos, los pozos, las hormigas que conocen las fosas comunes indiferentes al dolor de los hombres, o el día que llega como un milagro para los sobrevivientes, porque “No por siempre se llora/ A veces/ se canta con hondura la pena” (p. 46). Así se entiende la palabra solar en un amarillo en el que la sangre contrasta. La luz del festejo invade y le hace sombra a la nostalgia del poeta, y allí junto a las piedras, el umbral:

Ahora que el río duerme
los areneros descienden al silencio
Una luz penetra
hasta el fondo
abriendo los párpados de Dios
(Ferrer, 2008, p. 52)

Los versos caen como una piedra en el estanque develando los secretos que ha tejido el infinito (p. 53) para que se regocijen los hombres, mientras se arriba al último puerto, *Lugares*. Se trata de la respuesta desde la tierra a la historia del reino. A lo mejor este lugar pueda ser otra vez el paraíso y sea posible volver al arte de encontrar “soles enterrados en la arena (p. 58); mientras, tenemos el tiempo suficiente de comprender la importancia de contemplar las formas que utilizan los milagros para revelarse y los cercos de nostalgia que les rodean, recordando a Montale: “El lenguaje de un poeta es lenguaje historizado, un reporte” (2012, p. 7). La relación

con una cartografía histórica es el testimonio de una búsqueda, y de las certezas que solo pueden surgir del trasegar; entonces, el testimonio se vuelve memoria y el habitante les hace frente a los discursos cotidianos, en una ciudad en la que contrastan “el mendigo y la campana” (p. 62). Sin embargo, siempre el carnaval ahí: “El tambor y la gaita aniquilan la tristeza” (p. 63), vida y muerte deambulan por la calle mientras a los hombres les cuesta asumir el destino único de sobrevivir, de ganarse la vida, entre escombros e injusticias. Por eso la sentencia se comprende: “A pesar de todo/ aquí no pasa nada” (p. 65), mientras Dios se asoma por las ventanas y ve a la ciudad expandirse como una mole mientras algunos pocos se atreven a estamparle como una llaga, su memoria: “Un raro designio nos emparenta con los fenicios... Nuestras cicatrices han sanado con el mar y el río/ porque nacimos del dolor del agua” (p. 70); así va el peatón, el habitante, la estadística, el viajero del río, por las calles de una ciudad que no se nombra aunque esté presente en el andar.

No estamos en Alejandría, pero en estas calles la condición humana también está a merced del abandono, la crueldad, la explotación y la belleza. Por tanto, es posible que esta ciudad te persiga y te habite y contagie su vaho en tu lenguaje: “y un delirio me sacude al instante/ ¿Quién descifra el salitre y el corrosivo silencio?” (p.74). ¿Qué clase de muelle es nuestro país? ¿Qué círculo del infierno? ¿Qué palabras susurró Dios en el envés de nuestros ríos? Ferrer busca la respuesta en el gran libro mientras los dementes lo rodean y la poesía lo mira en silencio desde los rincones de su estudio. Ya le corresponderá al lector rastrear en cada portón y en cada calle y en cada verso esa presencia.

Referencias

- Abel, O. (2014). Prefacio. En P. Ricoeur, *Vivo hasta la muerte* (pág. 9 a 23). Mexico: FCE.
- Bachelard, G. (1985). *Lautréamont*. México: FCE.
- Barthes, R. (1988). *Michelet*. México: FCE.
- Benigni, R. (Dirección). (1997). *La vida es bella* [Película].
- Biblia. (1999). Madrid: Coeditan.
- Borges, J. (2011). *Fragmentos de un evangelio apócrifo*. Barcelona: Penguin Random House.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2011). *Mujeres y Guerra*. Bogotá: Publicaciones Semana.
- Ferrer, G. (1996). *Sinuario*. Barranquilla: Instituto Distrital de Cultura.

- Ferrer, G. (2008). *Festejos (Poesía 1997-2008)*. Bogotá: Universidad del Atlántico.
- Ferrer, G. (12 de Enero de 2021). <https://quebecmnemosine.blogspot.com>. Obtenido de EL TEMBLOR DE LA HIERBA: POEMAS DE GABRIEL FERRER: <https://quebecmnemosine.blogspot.com/2022/01/el-temblor-de-la-hierba-poemas-de.html>
- Ferrer, G. A. (1993). *Veredas y otros poemas*. Bogotá: Si mañana despierto ediciones.
- García Usta, J. (2007). *El fuego que perdura*. Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena.
- García Usta, J. (2007). Noticias desde otra orilla. En J. García Usta, *El fuego que perdura. Antología*. (pág. 33 a 48). Cartagena de Indias: Editorial Universitaria. Universidad de Cartagena.
- Gómez Jattin, R. (1995). Amanecer en el valle del Sinú 1983-1986. En R. Gómez Jattin, *Poesía 1980-1989* (págs. 71-98). Bogotá: Norma.
- Gómez Jattin, R. (1995). *Poesía 1980-1989*. Bogotá: Norma.
- Goyes, J. (21 de Diciembre de 2021). *Julio César Goyes Narváez Quinde Canal de YouTube*. Obtenido de Julio César Goyes Narváez Quinde Canal de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=aBrkaqBrujE>
- Montale, E. (2012). *Eugenio Montale*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pineda Mozo, M. (2017). Tiempo de segar La imagen abismal en la poética de Jorge Eliécer Ordóñez. *Cuadernos de literatura del caribe e hispanoamérica* 26, 125-140.
- Polanski, R. (Dirección). (2002). *El pianista* [Película].
- Redford, R. (Dirección). (1992). *A river runs through it* [Película].
- Spielberg, S. (Dirección). (1993). *La lista de Schindler* [Película].
- Tedio, G. (2006). *Veredas y Sinuario, de Gabriel Ferrer*. Obtenido de Espéculo. Revista de estudios literarios.: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/veredas.html>
- Watson, P. (2019). Here comes the river [Grabado por P. Watson]. Canadá.

Albalucía Ángel: «Mi andareguelo por el planeta». Entrevista con “alas”

Juan Carlos Rodríguez Argáez

Universidad de los Andes, Colombia jc.rodriguez557@uniandes.edu.co

*Entre las ruinas pienso
Que nunca será polvo
Quien vio su vuelo
O escuchó su canto.*

Giovanni Quessep

1) Albalucía, en «El peregrino Luis Fayad» Roberto Burgos Cantor señala que hubo un tiempo en la literatura colombiana en el que el peregrinaje fue casi un requisito para todo aquel que aspirara a ser escritor. Se trataba, digamos, de un viaje iniciático, de un rito de paso; de una prueba en el camino de formación. Así lo dirá Burgos Cantor: «[d]urante un tiempo la fuga a Europa fue un capítulo, fundamental por su ocurrencia casi inevitable, de la formación artística y sentimental de los escritores de esta parte de América». ¿Qué opina de esta afirmación? ¿Podría hablarnos un poco más acerca de la relación entre los motivos que la llevan a irse para Europa y sus aspiraciones artísticas y literarias?

Ese “viaje iniciático” o “rito de paso”, que Ud. dice que menciona Roberto Burgos Cantor, “como una prueba de formación para aquel que aspirara a ser escritor” (¿escritora también estaría incluido en ese abecedario formativo?) “fundamental, por su ocurrencia casi inevitable...” y sigue un largo etc. me temo que no encaja, mi estimado Juan Carlos, en mi vida de pate’perro. Nada más lejano a lo que Burgos Cantor relaciona con una “fuga a Europa”, como seguramente fuera aquella que emprendieron escritores latinoamericanos en embrión. No dudo que para ellos (los de mi generación, según Ud. mismo anota) fuera parte del propósito. O ritual. O peregrinación. Incluida esa “educación sentimental”, que según veo está en la lista de requisitos. Y le resumo esa pregunta, copiándome a mí misma (una entrevista en el 2002 a mi llegada a Bogotá, después de 20 años de esa mi “fuga”, de esta “Patria de miseria”, como decía Gabo). Pregunta:

¿Usted *por qué se fue a Europa*? Respuesta: ¡Porque tenía alas...! Segunda pregunta: ¿*Y entonces, por qué volvió*? Respuesta: ¡Pues por lo mismo...!

Mis “aspiraciones artísticas” en el momento de emprender el viaje de mi vida, en un barco italiano, por más señas, no contemplaban otra cosa que un pretexto mondo y lirondo para bajarle aquel volumen a una escapada súbita y dejar atrás ese montón de chismes provincianos: según decían las malas lenguas, yo era (y por supuesto, sigo siendo) “además de irreverente y muy excéntrica muchacha pereirana, una salida de rosca”. O sea, fuera del molde. Mi afición por esa Historia, con mayúscula, fue ese trampolín. La del Arte. La de los pueblos. La Historia de la infamia. La Historia de mi vida. Porque, ¡qué más iba a buscar una joven informal, que acaparaba todo a bocanadas! Y en respiro profundo, le confieso. Nada era suficiente: El aire, aquel mar del Caribe, el árbol de guayaba, las tarascas chismosas, los ángeles, las serenatas de pretendientes engominados y de familias rancias, nada: repito, llenaba ese vacío lleno de preguntas. O a lo mejor eran respuestas, a mi manera de verlas hoy. La aspiración real, no estaba en la premisa que usted enuncia. Y yo comprendo el requisito que abarca el salto que mi generación quiso enmarcar como un “capítulo fundamental” en esa época. Nada que ver con mis aspiraciones del momento. Así que aquella “prueba”, o “rito de formación”: tan requerido en ese tiempo, para cumplir así con la tarea insigne de ser un escritor latinoamericano y consagrar esas banderas en tierras europeas: me temo, francamente, no cabe en mi mochila. Mi memoria, o más bien sería decir: esa bitácora de viaje que he ido consignando en páginas escritas al azar, un día le contarán con más detalle esa mi entrada en esos laberintos.

Jamás pensé que yo me iba a Europa a “ser una escritora”. Punto.

2) *Rafael Humberto Moreno-Durán fue un escritor que se preocupó mucho por definir el momento de la tradición literaria en el que se inscribía su obra. Muestras de ello se pueden advertir en textos como el «Capítulo catalán» (1985), Denominación de origen. Momentos de la literatura colombiana (1998), o en aquel otro fragmento de la Augusta Sílabas denominado «La tentación lírica» (s.f); de hecho, en 1994 R.H. prepara un dossier para la revista Quimera sobre la narrativa colombiana contemporánea, al cual —a tenor del peregrinaje como característica— titula «Una generación trashumante». Primero que todo, ¿Está de acuerdo en que escritores y escritoras como usted, Fanny Buitrago, Óscar Collazos, Luis Fayad, Fernando Cruz Konfly, Roberto Burgos Cantor, Marvel Moreno, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Carlos Perozzo, Andrés Caicedo, y Ramón Illián Bacca, entre otros, se puedan llegar a considerar y a estudiar como*

una generación? Por otra parte, además de la trashumancia, ¿qué otra característica cree que podría llegar a unificarlos como generación?

Esa “generación trashumante” de la que habla Moreno Durán, es muy posible que haya existido como grupo, desde la perspectiva de alguien que está tratando de colocar a una serie de escritores y escritoras de una generación más o menos afín a fecha de nacimiento, en la misma canasta, digo yo. Según con el cristal con que se mire. Para serle muy franca, no encuentro resonancia en el enfoque. Que fuimos gente que salimos del territorio colombiano en épocas llamadas de “Violencia” -no todos, por supuesto- eso lo aclara el almanaque. Fuera de Marvel Luz Moreno, Juan Gustavo Cobo Borda y de Héctor Sánchez, no tuve cercanía con ninguno de ellos. Ni antes, ni después. El encuentro con Moreno Durán, fue un encuentro bastante casual, que él mismo auspició: en un día de mi cumpleaños. En Barcelona. Supe luego que él había escrito sobre ese famoso “Capítulo catalán” y me incluye como “la única flor” en ese grupo tan selecto. Y le repito: no deja de sorprenderme, puesto que a ninguno de los inscritos en “el capítulo catalán” (fuera de H. Sánchez y Moreno Durán) tuve el placer de conocer, en persona.

3) Ahora, esta denominación que hace Moreno-Durán se inscribe dentro de una tentativa general. De hecho, el mismo R.H. dirá que «el asunto es tan arduo que incluso llama la atención el superávit de denominaciones que se le ha dado a ese grupo de escritores» (33). Dentro de estas denominaciones menciona la de Juan Gustavo Cobo Borda y Darío Jaramillo, quienes «divulgaron el apelativo “Generación sin nombre”, sugerido por el poeta catalán Jaime Ferrán», el apelativo de “Generación Desencantada” lo habrán sugerido los poetas María Mercedes Carranza y Harold Alvarado Tenorio; el de “Generación del Bloqueo y del Estado de Sitio”, el crítico Isaías Peña; y el de “Generación del setenta” el escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal junto con el político Alberto Santofimio. ¿Qué opinión tiene de estos apelativos y, en últimas, cuál cree que sería el más adecuado o con cuál se sentiría más identificada en el propósito de reconstruir y estudiar la obra de los escritores de su generación?

A mi entender, luego de las enumeraciones y títulos de esa llamada “Generación sin nombre”, “Generación del estado de sitio”, “Generación desencantada” y faltan datos de varios municipios... le añadiría una, que veo que se ha pasado totalmente por alto. Al menos para mí. Me considero de otra generación: o de “otra especie de rara avis”, si usted quiere. Y es obvio que hoy en día, ese túnel oscuro y falto a veces del oxígeno que exigen tales travesías (cuando una es la que se arriesga a recorrerlo) ya viene siendo examinado con un cristal de otro

color. No deja sin embargo de existir, desde mi perspectiva personal. Aunque aparentemente continúa siendo invisible para muchos, según veo. Mi generación, amigo Juan Carlos. Esa de las mujeres escritoras de los años que me corresponden, como ciudadana del mundo latinoamericano, ha sido simplemente la “Generación Ignorada”. Con mayúscula, sí. Y la prueba fehaciente se puede “descubrir” en todos los anales. En los de la Academia y en aquellos de la memoria colectiva. Me consta. Soy testiga y soy parte del suceso. Y por supuesto, no me he dejado encasillar en ninguno de esos cuadros, tan resonantes y atractivos para una perspectiva del “futuro”.

Lo vimos hace poco, en la “Revista Arcadia”: cuando “nombró” a aquellas escritoras que según ellos (y su grupo de entendidos en materia) habían sobresalido en el siglo XX y comienzos del XXI. Me imagino que usted mismo se sorprendió con esa lista. Por eso de pertenecer a la generación de los “milenials”, me imagino. No lo culpo. Como tampoco me extrañó que los lectores del momento, desconocían totalmente a la gran mayoría de mujeres que la revista señalaba. Eran de España y América Latina. Eran las “ignoradas”, muchas de ellas. María Luisa Bombal. Yolanda Oreamuno. Dulce María Loinaz. Carmen Lyra. Elena Garro, por ejemplo. Un arquetipo insuperable: batió el récord. Y como dicen por ahí: “era de cajón”. Ya superado ese vetusto siglo XX, tan “problemático y febril”, según lo canta el tango, obligatoriamente había que hacer memoria. Y nos tocó ese turno a las mujeres escritoras. Que ahora sí abanderan la lucha por su causa. La Raza Femenina lucha por su especie y su sobrevivencia. “ME-TOO” fastidia a muchos, lo sabemos. Pero ni modo. Esa es la vida.

“Una de cal. Y otra de arena”.

4) En la introducción de este dossier, Moreno-Durán comienza diciendo que «si la sombra de un ciprés es alargada, la de García Márquez es esférica, densa, profunda y abarcadora. Para la narrativa colombiana ha puesto un doble efecto de freno y estímulo, de parálisis y mimetismo, un antes y un después» (31). ¿Qué opinión tiene acerca de esto que dice R.H.?

Muy pintoresca la referencia a la forma alargada del ciprés, en realidad. En cuanto a lo que produjo en casi dos generaciones la literatura de Gabriel García Márquez, como fenómeno con efecto de “freno, parálisis y mimetismo” e innumerables variantes de ese “antes y un después”, que me tocó en cuerpo y alma cruzar como escritora, sin chistar, o rezongar, sin tan siquiera darme por vencida muy a pesar de esas señales en los cielos de todo el territorio, y del resto del mundo: pues todo hay que decirlo. En cuestión literaria, él, fue el fenómeno del siglo. Ese cometa apabullante que borra las estrellas de todo el firmamento, como el cometa Halley, cruzó y adiós paloma. Quedamos en los rines. Cuando

un cometa de esa envergadura ocupa el firmamento de este globo terráqueo en que vivimos los mortales, incluyendo los reinos vegetal, animal y haditas de por medio, no hay nada más que hacer. O sea: ¡apagá y vámonos! ¡O qué!

5) *¿Podría contarnos cómo vivió el propósito de ser escritora ante la existencia de tan vasta sombra y cuál cree que fue la sensación general de los escritores de su generación ante la figura de Gabriel García Márquez?*

Ante la existencia de “tan vasta sombra”, ese que Ud. llama “mi propósito”: que en realidad, reitero, era más una búsqueda en el camino de la vida que una especie de designio que había que cumplir a rajatabla: no me hizo fruncir. ¡Ni más faltaba! Seguí cantando mis rancheras, canciones de protesta en bares pueblerinos o en restaurantes de lujo en capitales europeas, (en las calles se dijo que cantaba, o en las puertas del Metro). Tampoco es cierto. Fue en Cadaqués, ese episodio, en realidad. Me divertía, a veces, en la placita del pueblo, cantarle al aire, a las gaviotas, al mar Mediterráneo y de paso a la gente, que me tiraba sus monedas de los balcones y me aplaudían a rabiar. ¡Eso era muy bacano! Igual que continuar con la escritura. En intermedios de mañanas, en tardes de la bravía tramontana, yo seguía tecleando. Imaginando mis historias. Sin parpadear siquiera ante ese resplandor que ese cometa disparaba por todos los costados. En cuanto a “mi generación” y su respuesta, ni idea: francamente.

6) *Dentro de esta «Generación Trashumante» habría otra generación a la que R.H. llamó el «Capítulo catalán» que alude específicamente a los escritores colombianos que no sólo vivieron en Barcelona, sino que publicaron allí. R.H. identifica sus libros Dos veces Alicia (1972) y Misiá Señora como parte del canon de este momento denominado «Capítulo catalán». ¿Qué opinión le merece lo que dice en este sentido R.H.?*

Ya creo que comentamos sobre el famoso “capítulo catalán” donde Moreno Durán me consagró como “la única flor” en el florero agosto de los creadores jóvenes del momento en cuestión. Si él menciona a “Dos veces Alicia” y a “Misiá Señora”, es porque obviamente en esos años salieron mis novelas. Carlos Barral las editó, en dos editoriales de distinto sello. Y me imagino, según veo, que las leyó. Si en su imaginación las añadió a ese Canon tan selecto, pues cada cual tiene sus gustos.

7) *Además del lugar de publicación, ¿cree que se puede hablar de algunas características comunes entre estos libros suyos y libros como Crónica de tiempo muerto y Jóvenes Pobres Amantes de Óscar Collazos; Hasta el sol de los venados, de Carlos Perozzo; Sin nada entre las manos y Entre*

Ruinas, de Héctor Sánchez; Las ciento veinte jornadas de Bouvard y Pecuchet, de Ricardo Cano Gaviria; Femina Suite, Metropolitanas, y Los felinos del canciller, de Moreno-Durán?

Entre los libros de ese listado confieso que he leído solo dos. O uno y medio, si soy franca. “Hasta el sol de los venados” de Carlos Perozzo: que me prestó un amigo en ese tiempo y que me pareció una novela muy bien estructurada: reflejo de una lucha de la época. Y el otro (que luego de un trayecto no muy largo, decidí mejor dejarlo para otro día: si era el caso) fue “Fémina suite” de Moreno Durán. En realidad, comprar libros escritos por varones, no estuvo en mi programa: en esas épocas. No daba mi bolsillo. Leía apartes de lo que en librerías se permitía. Me los prestaba alguien. O me los regalaban los famosos, pues en la casa del Gabo no faltaban. Así me hacía esa colección: con firmas rimbombantes y dibujos. No sé dónde andarán, con tanto andareguear por los caminos. En cuanto al otro género, o sea: el mío. Las mujeres. Aunque tuviese que empeñar la cafetera, me hacía a ellos de inmediato. Eran enormes. Fascinantes. La lista es infinita. ¡Inmarcesible! Y eso, era un alimento indispensable para el Ser desfásado, acibillado sin clemencia por francotiradores de opinión, que nos veían “como a unas cucarachas”, como decía Elena Poniatowska en una entrevista que le hice en esos tiempos de batallas, que no nos dieron tregua. De victorias internas. Y muy gratificantes, le aseguro.

8) *Cuando en la Feria del Libro en Bogotá hablamos sobre R.H. me comentó que le llamaba “el Menino” ¿podría contarnos cómo era la relación entre los escritores de su generación?*

Lo llamé el “menino” por aquello de “Las meninas”, obvio. Y como su nombre, para mí, era muy largo, pues lo simplifiqué. Eso fue todo. En la región donde nací no creo que en mi época hubiese nadie que se salvara de tener un apodo. Y pues, “lo que se hereda no se hurta”. Todavía le pongo sobrenombres hasta el gatico de la vecina.

La relación entre las escritoras de mi generación, como lo fueron Ana María Moix, Ana María Matute, Esther Tusquets (dueña de una casa editorial, además), entre otras muchas españolas, fue muy lejana. Salvo Ana María Moix, ninguna otra estuvo cerca. Anhelaba como nada, conocer a la Matute. Pero nunca se dio esa maravilla, lástima, sí. En cuanto a varones escritores, pululaban por todas las esquinas. En Cadaqués caían sin cesar, como una lluvia de meteoritos. Hacían fiestas a lo grande. Hablaban ese idioma de los ungidos por los dioses, seguidos por sus cortes, admiradoras a granel. En fin. Tampoco tuve el gran

honor de integrarme a esos círculos, pues eran algo así como el Brandy Soberano: “¡Cosa de Hombres...!”

Donde García Márquez y Mercedes Barcha fue otro cantar. Allí, se me alojaba como a una “Princesita del Guisante”, digo yo. Y desfilaban los Maestros del Ágora Ateniense. O sea: los escritores del momento más celebrado de la época: El BOOM, así llamado. Todos muy majos. Muy orondos. Amorosos a morir cuando llegaba con mi guitarra al hombro luego de mi cantar nocturno, en esos restaurantes que le digo. “¡Cántanos una ranchera, Albalú! Y allí me tiene. Cantando esa ranchera: casi el último cuplé, le confieso, pues llegaba hecha cisco del trajín. Fueron hermosos los encuentros. Con cada uno había un guiño diferente. El jazz con Julio, el “gran cronopio”. O también los vallenatos, que le cantaba solo a él. Con Pepe, garlar y más garlar en esa casa de Vallvidrera, o en su casona de campo, con Pilar, Pilarica y Pelegrín, acompañando tanta cháchara. Carlos, el sabio en los asuntos de política. Siempre galante como los mexicanos de a-de-veras. Puso mucho el oído a mis historias, que él se empeñó en sacarme con ganzúa. Mario, el niño de Miraflores: ¡deslúmbrense los cielos! La masa gris le daba para todo. Muy serio, muy peruano, ese hablado limeño que hacía “caer las medias a las señoras” (como diría Gloria Valencia de Castaño). Pasamos vacaciones, con Patricia y sus hijos, en casa de Pepe en Calaceite (Teruel) y allí me dieron baza, finalmente. Los quise mucho, a todos: por parejo. Y que no se quede fuera de este círculo, Álvaro Mutis: por supuesto. Ese que siempre me repetía, cuando yo le pedía una opinión (política, obviamente). “Mija, yo me quedé en las guerras bizantinas”. Y ahí se cerraba la discusión. Mejor oía jazz, con Julio, el que parecía ungido y coronado por la “región más transparente del aire”.

Bueno, y el Gabo y Meche con Rodrigo y Gonzalo, por supuesto. Por años y años fueron mi familia. “¡Vuelva pronto, Maestra!” “Aquí se la quiere y se la respeta mucho”, decían a coro, siempre que yo tenía que seguir mi andarego por el planeta.

La relación entre los escritores de mi generación, si llego al almendrón de su pregunta, o sea: si se refiere a los escritores colombianos, en mi caso personal fue más o menos invisible. O sea, intangible. O más precisamente: no existió. Aparte de una amistad con Juan Gustavo Borda, temprana y no constante, pues yo vivía en Europa, si hubo dos, o tres, con los que tuve una relación de escritor- escritora, pare de contar. Héctor Sánchez, fue un entrañable amigo, en Barcelona. Con Ricardo Cano Gaviria, viví en un día de verano, un viaje largo: inolvidable. Me pidió Gabo, en Barcelona, que lo acarreará en mi cochecito Mini (“Pierrot”, amarillo girasol), pues él

también iba a Madrid. Salimos casi al alba. Y por once horas, conversamos de esta vida y la otra, me imagino. No guardo en la memoria lo hablado. O silenciado. Sólo recuerdo a un ser muy luminoso. Enorme en su calibre de sapiente. Dejó una estela suave e imborrable. Jamás lo volví a ver. Para mi gran sorpresa, años después leí una reseña suya, sorprendente, sobre” Misiá Señora”. * Hasta el presente, ese texto crítico sigue siendo no solo acertado y sensible sobre mi escritura y lo femenino, sino de una profundidad que desafía el tiempo: estoy segura.

(* “Literatura y Diferencia”: que elaboraron Betty Osorio, Ángela Inés Robledo, María Mercedes Jaramillo, entre otras).

Albalucía Ángel M.

San Francisco (CUND) Diciembre 30-2020

ceiliK a

RESEÑAS

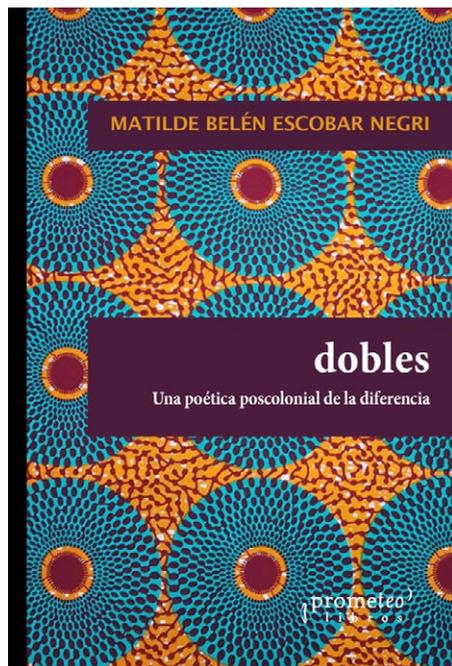
Matilde Belén Escobar Negri. Dobles. Una poética poscolonial de la diferencia. Prometeo libros, 2020.

Mario Federico David Cabrera
Universidad Nacional de San Juan/ CONICET
federicodavidcabrera@gmail.com

Poética y diferencia: una lectura poscolonial de *Una tempestad* (1969) de Aime Césaire

El libro *Dobles. Una poética poscolonial de la diferencia* (2020) de la escritora e investigadora argentina Matilde Belén Escobar Negri propone una lectura de la pieza teatral *Una tempestad* (*Une tempête*, 1969) de Aimé Césaire (Martinica, 1913-2008) desde un enfoque poscolonial que se focaliza en la dimensión epistemológica y estética de la figura del doble como materialización de la diferencia colonial.

A partir de este objetivo, el trabajo articula dos presupuestos teórico-metodológicos. En primer lugar, el doble es definido como un personaje conceptual que permite visibilizar prácticas, discursos, lógicas y roles sociales constitutivos de la colonialidad. En segundo lugar, el texto de Césaire es caracterizado como un doble textual de *La tempestad* de William Shakespeare. Esto supone un desplazamiento que, por medio de un conjunto de operaciones de desterritorialización



y reterritorialización, coloca en escena el conflicto y la tensión representacional de las subjetividades en la encrucijada poscolonial.

El marco teórico se organiza en torno a dos grandes áreas de saber que intentan responder a la pregunta sobre el carácter performativo de los dispositivos culturales en relación con los diseños epistémicos y políticos del sistema mundo

moderno/colonial: los derroteros de la teoría poscolonial (Franz Fanon, Homi Bhabha, Edward Said, Chakravorty Spivak, Enrique Dussel, Walter Dignolo y Alejandro de Oto, entre otros) y el posestructuralismo francés (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida y Michel Foucault). En este sentido, la lectura de este trabajo puede ser considerada como una carta de navegación para aquellas personas que buscan adentrarse dentro del extenso campo de los estudios poscoloniales y explorar distintas intersecciones que ayudan a problematizar y repensar sus vínculos con el ámbito de la creación artística.

En cuanto a su dimensión metodológica, el trabajo da cuenta de la influencia de Deleuze y Guattari a través de un razonamiento que explora los bordes de una escritura rizomática, antijerárquica y, por momentos, lúdica. Asimismo, la autora opera por medio de un encadenamiento de hipótesis que atienden a la emergencia de diversas huellas textuales y sus múltiples posibilidades interpretativas en relación con las condiciones sociales de enunciación. De este modo, uno de los mayores aportes de este trabajo para el campo de los estudios literarios se refiere al diseño de estrategias de indagación teórica y estética que llaman la atención no solamente sobre el carácter representacional del texto (y sus vínculos contextuales), sino también sobre la materialidad del lenguaje a través del cual se construye.

En el “Prólogo” Alejandro de Oto reconstruye de manera breve una genealogía de los estudios poscoloniales con el fin de contextualizar las investigaciones en torno a la problemática del doble y, más específicamente, destacar el trabajo de Escobar Negri como texto/bitácora que invita a pensar desde las intersecciones de la modernidad/colonialidad los desplazamientos teóricos y políticos de los símbolos y las prácticas literarias. A continuación se presenta una sección denominada “Apertura” que funciona a la manera de una introducción a través de la cual la autora se encarga de presentar las interrogantes que atraviesan su reflexión y reconstruye las diversas líneas teóricas que dan fundamento a su trabajo de investigación.

En el capítulo I “El doble en la encrucijada epistemológica moderna/colonial” se ofrece un recorrido en torno a diferentes conceptualizaciones filosóficas y literarias que se refieren a la problemática del doble y su figuración como “personaje conceptual” y “diferencia” (ambos términos se inspiran en los aportes de Deleuze y Guattari). Desde esta perspectiva, el doble, en tanto encarnación de una realidad-otra, deviene en figura desestabilizadora y subversiva que hace tambalear el edificio cognitivo de la racionalidad moderna/colonial. En el caso específico del texto de Césaire, Escobar Negri sostiene que este propone una suspensión crítica de la lógica

de la representación de la tragedia clásica y de la razón dialéctica con el fin de escenificar “una situación en la que no se puede más que asumir la doble faz modernidad/colonialidad de aquel sistema-mundo, para hacer visible su rostro oscurecido y ocultado: la colonialidad” (p. 77).

El capítulo II “El despliegue trágico *La tempestad/ Una tempestad*” desarrolla una lectura comparada de *La tempestad* de William Shakespeare y *Una tempestad* de Aimé Césaire que hace hincapié en el modo en que son representados Ariel y Calibán como personajes subalternos. En particular, se busca indagar los vínculos entre lenguaje, poder y cultura. Además, en este proceso Escobar Negri contextualiza su propio análisis a partir de la revisión crítica de una amplia constelación de intelectuales (José Martí, Rubén Darío, José Enrique Rodó, Roberto Fernández Retamar, Arturo Roig y hasta el propio Césaire) que se interrogan acerca de la densidad representativa de estos personajes en relación con la problemática de la identidad latinoamericana.

El capítulo III “Estereotipos, dobles e (in)visibilización” asume el desafío de “buscar a la doble” (p. 129) en la intersección de los patrones de dominación colonial y de género. Esto implica “[...] señalar las marcas discursivas y las representaciones actanciales en el entramado de relaciones que surge de la interacción de los personajes en la obra” (p. 129). Los cuerpos de Miranda y Sycorax, en consecuencia, son interpretados como el espacio simbólico a través del cual se proyecta el imaginario fundacional del patriarcado moderno-colonial.

El capítulo IV “El doble en las tram(p)as del poder” desarrolla analíticamente distintos postulados de las reflexiones de Fredrich Nietzsche respecto de la tragedia clásica con la intención de caracterizar cómo se manifiesta la noción de lo “dionisiaco” en el texto de Césaire. En particular, sostiene la autora que esta figura encarna la fuerza de un proyecto contrahegemónico a través del cual se hace posible una crítica al humanismo iluminista en lo que se refiere a su visión eurocentrada de la historia y de los sujetos que la conforman.

Por último, en el apartado “En los (des)pliegues del doble” la autora repasa los distintos nudos problemáticos o pliegues que hacen a su recorrido analítico con la intención de apuntar algunas inquietudes e interrogantes que invitan a seguir pensando el modo en que los textos (tanto el de Shakespeare como el de Césaire) cifran modos de representación de las tramas políticas, epistémicas y culturales propias de la modernidad/colonialidad.

Antes de finalizar la presente reseña, resulta importante destacar algunos gestos metodológicos y de escritura que atraviesan todo el trabajo. En

primer lugar, el texto se inscribe en territorio disciplinar de frontera que ayuda a pensar y ensanchar las relaciones dialógicas de un texto con su contexto y, a su vez, reconstruye un itinerario crítico acerca de las representaciones de lo latinoamericano en los diseños geopolíticos de la modernidad/colonialidad. Asimismo, se destaca que a lo largo de su argumentación la autora apela a distintos textos literarios que refieren o problematizan de alguna manera la categoría de doble. Esto es especialmente valioso no sólo por el desafío que implica construir sus categorías a partir de lo que emerge en los textos, sino porque permite también ordenar y configurar una colección de escrituras atravesadas por la figura del doble. Por último, el modo en que se ha concebido la escritura del libro resulta especialmente significativo debido que –ya sea desde los epígrafes que acompañan a cada capítulo, los títulos, la sintaxis y el ordenamiento del contenido– da cuenta de una estética que interpela a su espectador, que acompaña en sus procesos y, a su vez, hace teoría en su escritura.

Referencias

Escobar Negri, Matilde Belén. (2020). *Dobles. Una poética poscolonial de la diferencia*. Prometeo libros.

A nuestros colaboradores

Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica

ISSN 1894-8290 (versión impresa), ISSN 2390-0644 (versión digital)

Enfoque y alcance

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica es una publicación científica arbitrada y dirigida a estudiantes y docentes de pregrado y posgrado así como a investigadores cuyo objeto de estudio se relaciona con las literaturas del Caribe e Hispanoamérica. Consideramos las literaturas del Caribe e Hispanoamérica como un conjunto de manifestaciones estéticas asociadas a géneros “canónicos” y no “canónicos” y escritas en lenguas “oficiales” y creoles e indígenas del Caribe insular y continental y de Hispanoamérica. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica tiene periodicidad semestral y es editada por la Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe de la Universidad del Atlántico y el Programa de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena y por los grupos de investigación CEILIKA y GILKARÍ que soportan estos programas.

Tipos de artículos

Con el fin de cumplir con los criterios de calidad científica requeridos por el Comité Editorial de *la revista Cuadernos de Literatura*, los artículos pueden ser:

Artículo de investigación científica y tecnológica. Documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos de investigación terminados.

La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

Artículo de reflexión. Documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

Artículo de revisión. Documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

Artículo corto. Documento breve que presenta resultados originales preliminares o parciales de una investigación científica o tecnológica, que por lo general requieren de una pronta difusión.

Reporte de caso. Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular con el fin de dar a conocer las experiencias técnicas y metodológicas consideradas en un caso específico. Incluye una revisión sistemática comentada de la literatura sobre casos análogos.

Revisión de tema. Documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.

Reseña. Escrito breve que informa y a la vez valora una obra o un producto cultural; su característica fundamental radica en describir y emitir un juicio valorativo a favor o en contra.

Cartas al editor. Posiciones críticas, analíticas o interpretativas sobre los documentos publicados en la revista, que a juicio del Comité editorial constituyen un aporte importante a la discusión del tema por parte de la comunidad científica de referencia.

Editorial. Documento escrito por el editor, un miembro del comité editorial o un investigador invitado sobre orientaciones en el dominio temático de la revista.

Traducción. Traducciones de textos clásicos o de actualidad o transcripciones de documentos históricos o de interés particular en el dominio de publicación de la revista.

Si el artículo no corresponde a ninguna de las categorías establecidas por la revista o no se ajusta a los requisitos de presentación formal, será devuelto a su autor, quien podrá volver a remitirlo al editor(a) cuando llene los requisitos. El Comité editorial otorga prelación a la publicación de artículos de investigación.

Proceso editorial: Los manuscritos enviados por los autores son revisados por el Comité editorial y en un período no superior a 25 días se estará informando los resultados de esta evaluación; si la respuesta es afirmativa, son sometidos a un proceso de revisión por dos pares o árbitros, ajenos al Comité editorial, expertos en la materia.

Proceso de evaluación por pares

El proceso de evaluación de artículos en *Cuadernos de Literatura*, consta de tres etapas:

Evaluación preliminar. Corresponde a la primera etapa del proceso de evaluación, donde se realiza una revisión de la calidad editorial del artículo, por parte del equipo editorial, en la que se observa su estructura, verificando que cumpla con las normas de presentación de artículos de la revista y con las normas APA – Sexta edición.

Arbitraje. Corresponde a la segunda etapa del proceso; en esta se evalúa la calidad científica del artículo por medio de árbitros o pares expertos. Seguidamente todos los artículos se revisarán anónimamente siguiendo un procedimiento de doble ciego.

Los criterios a tener en cuenta por los pares para la evaluación del artículo son:

La relación (pertinencia) del artículo con la revista; Aspectos formales del artículo; Aspectos de contenido o de fondo del artículo, los cuales tiene 20 días para enviar la evaluación en el formato correspondiente.

El dictamen de los árbitros será definitivo para la aceptación o no de los artículos postulados, si el o los árbitros sugieren no publicar el artículo será automáticamente rechazado, pero si por el contrario el o los árbitros sugieren que el artículo se debe publicar, pero con correcciones, al autor le será enviado tanto el artículo que el par evaluó como sus anotaciones para corrección; el autor enviará nuevamente el artículo acatando las sugerencias del o los árbitros.

Evaluación Final. Corresponde la última fase del proceso de evaluación. El Comité editorial es el encargado de dicha evaluación, y teniendo en cuenta la verificación realizada por los autores en relación a las sugerencias de los pares, decidirá sobre la publicación o no del artículo. La aceptación final del artículo dependerá de que el o los autores consideren y respondan integralmente sobre las sugerencias o modificaciones que los árbitros propongan al mismo en un plazo no mayor a 25 días después de su notificación, reservándose *Cuadernos de Literatura* el derecho de introducir las modificaciones de forma necesaria para adaptar el texto a las normas de la publicación, sin que ello implique alterar en absoluto los contenidos de los mismos, que son responsabilidad de los autores.

Declaración de principios éticos

La revista acoge como fundamentación ética y de buenas prácticas editoriales los *Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing*, publicados en junio de 2015 por el Committee on Publication Ethics (COPE; disponible en: <http://publicationethics.org/>. Consultado 23 de mayo de 2017), que establecen en relación a la autoría y contribuciones que “un autor debe asumir la responsabilidad de al menos una de las partes que componen la obra; debería poder identificar a los responsables de cada una de las demás partes, y sería deseable que confiara en la capacidad y en la integridad de aquellos con quienes comparte la autoría”. Por tal razón la revista *Cuadernos de Literatura* solicita a todos los autores la descripción de sus aportes en el manuscrito enviado para publicación.

Declaración de conflictos de interés

Los autores que postulan artículos a la revista *Cuadernos de Literatura*, deben garantizar que sus procedimientos y metodologías se ajustan a los códigos éticos internacionales de investigación científica en literatura y/o cultura del Caribe e Hispanoamérica y la temática que esté manejando la revista en el momento de la publicación de cada convocatoria. Dicha garantía constará por escrito en el formato de cesión de derechos patrimoniales de autor y declaración de conflictos de interés, los cuales se solicitarán al envío del artículo para su revisión preliminar, haciendo plenamente responsable al o los autores de las violaciones éticas en las que hayan podido incurrir dentro de la investigación de donde deriva el artículo.

Del mismo modo el autor está obligado a informar los conflictos de interés que pueda tener su trabajo en caso de que los tenga. La persona que haga el envío del manuscrito para publicación será identificado como el garante del trabajo en su totalidad y con él se establecerán las comunicaciones relacionadas con el proceso de edición.

Cuadernos de Literatura rechazará todos aquellos artículos que implícita o explícitamente contengan experiencias, métodos, procedimientos o cualquier otra actividad que sigan prácticas poco éticas, discriminatorias, ofensivas, agresivas, etcétera.

Política Anti-Plagio

Cuadernos de Literatura se rige por la normativa de la Organización mundial de propiedad intelectual, la cual rige para Colombia a través de la Decisión 351 de 1993 de la Comisión del Acuerdo de Cartagena y la Ley 23 de 1982. Por esta razón todos los artículos presentados a la revista serán sometidos a verificación con *software* antiplagio.

Envío de textos

La revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* recibe las publicaciones mediante correo electrónico cuadernosliteratura@mail.uniatlantico.edu.co.

Y en la web, mediante el registro de los autores en la plataforma Open Journal System. Los artículos enviados no pueden presentarse simultáneamente a ninguna otra publicación y deben ser inéditos. Solo se admitirá una colaboración por autor y su recepción no implica su publicación. Cada propuesta contendrá tres archivos:

- 1) Artículo.
- 2) Hoja de Vida: nombre completo, filiación institucional, correo electrónico, último grado obtenido, título de la investigación de la cual se deriva, grupo y líneas de investigación, cargo actual y últimas publicaciones.
- 3) Declaración de responsabilidad y cláusula de cesión.

Lineamientos generales

- Todo artículo (crítica, análisis, reseña u otro) debe versar sobre literatura y/o cultura del Caribe e Hispanoamérica.
- Debe ser inédito y no estar en proceso de evaluación por parte de ninguna otra publicación.

Especificaciones

Los trabajos deberán enviarse al Comité editorial de la revista, en físico y/o por correo electrónico.

Redacción

1. El trabajo debe ser digitado a doble espacio, en papel tamaño carta, preferiblemente en Word; el tamaño de los caracteres es de 12 puntos y el tipo de fuente deberá ser Times New Roman.
2. La extensión de los artículos no excederá las ocho mil (8000) palabras o veinticinco (25) cuartillas, incluyendo las citas y el resumen. En cuanto a las reseñas, estas no deben sobrepasar las cinco (5) cuartillas y deben también atender a las especificaciones antes mencionadas.
3. Debe anexarse el título del artículo en inglés, y el resumen en español y en inglés, en máximo cien (100) palabras, en el que se especifique el tema, el objetivo, la metodología, la hipótesis central y las conclusiones del texto.

4. Debe incluirse, en archivo aparte, una síntesis del *curriculum vitae* del autor con los siguientes datos: nombres y apellidos completos, ciudad y país de nacimiento, último título académico, institución donde trabaja o a la que está vinculado, cargo que desempeña, título de la investigación de la cual proviene el artículo, cuando sea el caso, y las referencias bibliográficas de sus últimas dos publicaciones.
5. Al final del texto, en orden alfabético, debe relacionarse la bibliografía citada, según las especificaciones de las Normas APA.

Referencias y citas en el texto

- Un trabajo por un autor:
Pérez (2004) comparó la literatura colombiana
En un estudio sobre la literatura colombiana (Pérez, 2004)
- Un trabajo por múltiples autores:
Si un trabajo es de dos autores, se deben citar ambos en todas las ocasiones.
Si el trabajo es de tres, cuatro o cinco autores, se deben citar todos la primera vez y luego citar solo al primero seguido de “et al.” (en tipo normal y terminado en punto) y el año.
- En caso de que el trabajo citado sea el mismo, si la cita aparece en el mismo párrafo en que figura el año de publicación, se debe omitir el año, así:
 - Primera cita: Wassersteil, Zapulla, Rosen, Gerstman y Rock (1994) encontraron...
 - Siguiendo citas en otros párrafos: Wassersteil et al. (1994) encontraron...
 - Siguiendo citas en el mismo párrafo: Primera cita: Wassersteil et al. encontraron...
 - Si un trabajo es de seis o más autores, se cita solo el primero, seguido de “et al.” en todas las ocasiones. En la lista de referencias se citarán todos ellos.
- Textos clásicos: Si un trabajo no tiene fecha de publicación, citar en el texto el nombre del autor, seguido de s.f. (por “sin fecha”). Cuando la fecha de publicación es inaplicable, como sucede con textos antiguos, se debe citar el año de la traducción utilizada, precedida de trad., o el año de la publicación original, que se debe incluir en la cita:
 - (Aristóteles, trad. 1931)
 - James (1890/1983)

- No es preciso incluir en la lista de referencia citas de los trabajos clásicos mayores, tales como la Biblia, o de autores clásicos griegos y romanos. En este caso, se debe citar en el texto el capítulo y el número, en lugar de la página.
- Partes específicas de una fuente o “citas textuales”:
 - Se debe indicar la página, capítulo, figura o tabla. Incluir siempre el número de página en las citas literales. La cita debe encerrarse entre comillas si va dentro del cuerpo del trabajo (dejando el punto que finaliza la oración por fuera).
 - Si la cita tiene menos de cuarenta (40) palabras, debe ir seguida del texto, con comillas: “A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores” (Burgos, 2013, p.134).
 - Si la cita tiene más de cuarenta (40) palabras, debe ir con sangría y fuente tamaño 11, sin comillas: A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores. Se deja llevar por sus pasos. No establece una ruta. Un día una calle. Otro una playa. Alguna vez una plaza. O merodea el embarcadero del puerto. Se devuelve al colegio de la Compañía y entra con sigilo para no llamar la atención del portero. (Burgos, 2013, p.134)

Referencias bibliográficas (a pie de página o al final del texto)

Libros

Apellido del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). *Título de la obra*. (Edición). Ciudad: Editorial.

Nota: La edición se señala solo a partir de la segunda. Si se trata de la primera edición, después del título se coloca un punto.

- Rojas Herazo, H. (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Colcultura.

Cuando se cita el capítulo de un libro, que hace parte de una compilación, se cita –en primer lugar– el autor del capítulo y el título del mismo; seguidamente el compilador o editor, título del libro, las páginas del capítulo entre paréntesis, lugar de edición y editorial, igual que en la referencia de cualquier otro libro:

- Bartolomé, A. (1978). Estudios de las variables en la investigación en educación. En J. Arnau. (Comp.). *Métodos de investigación en las Ciencias Humanas* (103-138). Barcelona: Omega.

Artículos de revista

Apellido del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación), Título del artículo. *Nombre de la revista completo, volumen* (número), página inicial-página final.

- Gutiérrez Calvo, M. y Eysenck, M. (1995). Sesgo interpretativo en la ansiedad de evaluación. *Ansiedad y estrés*, 1(1), 5-20.

Referencias de sitios Web

Apellido del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación, mes). Título del artículo. Nombre de la página web, volumen (número). Recuperado de (enlace)

- Ragusa, S. (2007, julio-octubre). La narratología filmica o el lenguaje audiovisual en Amada hija. *Espéculo*, 36. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/amahija.html>

Las referencias bibliográficas deben presentarse ordenadas alfabéticamente por el apellido del autor, o del primer autor en el caso de tratarse de un texto escrito por varias personas. Si se citan varias obras de un mismo autor, estas se organizarán según el año de publicación.

CESIÓN DE DERECHOS

_____ (ciudad), _____ (días/mes/año)

Señores

Revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*

Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena

E.S.D.

ASUNTO: Carta de originalidad y aceptación de publicación

Cordial saludo.

Por medio de la presente me permito manifestar mi acuerdo para participar en el proceso de publicación de la revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* de la Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena (Colombia).

El artículo se titula: _____

_____ y el mismo es inédito, por lo cual no ha sido publicado ni puesto en consideración en otros medios editoriales.

El artículo es resultado de desarrollo de la investigación o proyecto: _____ (opcional).

El objeto principal del artículo es: _____.

El tipo de artículo es: Investigación _____ Reflexión _____ Revisión _____

Reitero que he leído y acepto los términos de participación establecidos en el documento “A nuestros colaboradores” publicado en la revista y/o “Acerca de la revista”, publicado en la página web institucional.

Acepto igualmente los términos de la licencia de Creative Commons de Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional¹, que permite Compartir, copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, Adaptar, remezclar, transformar y crear a partir del material para cualquier propósito, incluso comercialmente.

Finalmente, autorizo a la revista *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica* a publicar mi artículo y manifiesto mi acuerdo con la política *open access* de la revista.

Atentamente,

(Nombre completo del autor - firmar y escanear)

Dirección:

Celular:

Correo electrónico:

Filiación Institucional:

¹ En caso de no aceptar esta licencia, ingrese a la siguiente página web y escoja la de su preferencia: <http://creativecommons.org/choose/>

To Our Collaborators

Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica
ISSN 1794-8290 (printed version), ISSN 2390-0644 (online version)

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica is a scientific and peerreviewed magazine that aims to publish articles, working papers and research reports of professors and students of literature and of national and international researchers interested in the literatures and cultures of The Caribbean and Spanish America. This magazine is issued every six months and is edited by the Master program in Spanish American and Caribbean Literature of Universidad del Atlántico and CEILIKA y GILKARÍ, the research groups that support this program.

Types of articles

These are the articles that the Editorial Committee of revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* accepts for publication:

Technological and scientific research article. Document that presents in a detailed way original results of finished research projects. The structure commonly used in this type of article has four sections: introduction, methods, results and conclusions.

Reflection article. Document that presents results of finished research about a specific topic and using original sources from an analytic, interpretative or critical stance.

Literature reviews. Document that results from finished research and organizes and analyzes the results of published or non-published research about a field in technology or science. It intends to account for current trends and developments. It presents a careful literature review of at least 50 references.

Short article. Brief document that describes original preliminary or partial results of technological or scientific research that require prompt circulation.

Case report. Document that discusses the results of a study about a particular situation that intends to expose methodological or technical experiences employed in a case study. It includes a systematic and annotated review of the literature of analogous research.

Revision of a topic. Document that results from a critical view of the literature of a specific topic.

Review. brief paper that informs and evaluates a literary work or any other cultural product. It describes and judges the value of that work or product.

Letters to the editor. Critical, analytical or interpretative views about the documents published by the magazine that the Editorial Committee deems as a substantial contribution to the discussion of the topic of those documents within the scientific tradition to which they belong.

Editorial. Document written by the editor of the magazine, a member of the Editorial Committee or a guest research about guidelines related to the topic of the magazine.

Translations. The magazine accepts translations of classical or contemporary works of literature as well as transcripts of historical documents or of particular scope of interest of the magazine.

If the article does not meet any of the categories described above or does not meet the formal standards for publication, it will be returned to the authors in order for them to make the due changes and re-submit it. The Editorial Committee gives priority to the publication of research articles.

Editorial Process: The Editorial Committee reviews the papers submitted to the magazine. In no longer than 25 days this committee informs the authors about the result of the evaluation. In case the papers are accepted, they are peer review by experts in the topic of the article that do not belong to the committee.

Peer review process

The process of evaluating articles in *Cuadernos de Literatura* follows three stages:

Preliminary Evaluation: This is the first stage of the process of evaluation. A review of the editorial quality of the article is done in this step. The Editorial Committee of the magazine checks its structure in order to verify that it meets the formal standards of the magazine and APA guidelines– Sixth edition.

Peer review: This is the second stage of the process. Referees, expert researchers, evaluate the scientific quality of the article. Articles are reviewed anonymously following the double-blind procedure.

The criteria that the referees take into account to evaluate the articles are: the relationship (relevance) of the article with the magazine, the formal aspects of the article, and aspects related to its content. Reviews are supposed to be done in 20 days.

The referees concepts will be used to accept or reject articles. If the referees suggest not to publish the article, it will be turned out immediately. In case they suggest that some corrections should be done to the article, it will be returned to the authors for them to do such corrections. The authors will have to re-submit it when they finish correcting it.

Final Evaluation: This is the last stage of the process. The Editorial Committee is in charge of this last evaluation based on the referees suggestions. It will decide whether to publish or not.

This final decision will depend on the way the authors respond to the suggested corrections. The authors will have up to 25 days to do the corrections after they have been notified. *Cuadernos de Literatura* reserves the right to introduce modifications to the articles in order to adapt formal aspects of the texts to publication standards. Modifications to the content of the article will not be introduced by the Editorial Committee.

Declaration of ethical principles

This magazine adopts the ethical principles and good editorial practices expressed in Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing, published in June 2015 by the Committee on Publication Ethics (COPE; retrieved from: <http://publicationethics.org/>. Consulted May 23rd, 2017), that state, regarding authorship and contributions, that “authors should assume the responsibility of at least one of the sections that conform his work, they should be able to identify the person responsible of each of the other sections and it should be desirable that they could trust the skills and the integrity of those with whom they share authorship”. Hence, *Cuadernos de Literatura* requests authors to provide the details of the authorship in the documents they submit to our magazine.

Declaration of conflict of interests

The authors who submit articles to *Cuadernos de Literatura* have to guarantee that their research techniques and methods meet international scientific ethical codes when they do research about Caribbean and Spanish American literature and culture. Such guarantee will be stated in the format of economic rights waiver and in the declaration of conflict of interests which are requested at the moment of the article’s preliminary review, thus making authors wholly responsible for ethical violations they could have made within the investigation

from which the article is derived. Likewise, authors who submit the article will be identified as the guarantor of the work and all communication about the review process will be established with him/her.

Cuadernos de Literatura will turn out articles that implicitly or explicitly contain experiences, methods, techniques or any other activity based on non-ethical, discriminatory, offensive, or aggressive practices.

Anti-Plagiarism policy

Cuadernos de Literatura follows the policy on intellectual property established by the Intellectual Property World Organization which was adopted in Colombia by the Bill 351 passed by the Cartagena Commission of Agreement in 1993 and the Bill 23 passed in 1982. Consequently, articles submitted to our magazine will be checked using an anti-plagiarism software.

Submission of texts

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica accepts publications submitted to our email cuadernosliteratura@mail.uniatlantico.edu.co and to our website via registration in the Open Journal System. The articles submitted to our magazine cannot be presented simultaneously to other publications and must not have been published before. We will admit one article per author and receipt of articles does not imply their acceptance. Each proposal must have three files:

- 1) Article.
- 2) Resume: full name, institutional affiliation, e-mail, last degree obtained, title of the investigation from which it derives, group and lines of investigation, present job and last publications.
- 3) Declaration of responsibility and copyright transfer.

General guidelines

- All articles (scientific research article, analysis article, book reviews, etc.) has to be about literature or culture of the Caribbean or Spanish America.
- All articles must not have been published before and must not be in aevaluation process in any other sort of publication.

Specifications

Articles should be submitted to the Editorial Committee of the magazine via e-mail or to our website after authors have registered in the OJS.

Writing guidelines

1. Articles have to be double spaced, in letter size paper. They should be in Word Processor and have to be typed in Times New Roman 12 font.
2. Articles cannot exceed 8000 words or 25 pages including references and abstract. Reviews cannot exceed 5 pages and must comply with the previous specifications.
3. Articles must have the title of the article in English and an abstract both in Spanish and English which should be about 100 words. The abstract must specify the topic, the objective, the methods, the hypothesis and the conclusions of the article.
4. A resume of the author has to be submitted in a separate file. It should include the following: full name of the author, city and country of birth, last degree obtained, institutional affiliation, job title, title of the research from which the article is derived if applicable, and bibliographic references.
5. At the end of the text, the author must include a list of references following APA guidelines.

References and in-text citations

- A work by a single author:
Pérez (2004) compared Colombian literature...
In a study about Colombian literature (Pérez, 2004)...
- A work by several authors:
If you are citing a work by two authors, you have to include both every time you cite their work.
If you are citing a work by three, four, or five authors, you have to cite all of the the first time and then just cite the first one followed by “et al.” (in the usual Font and ending in a period) and the year.
- In case the work is cited twice, if the reference is in the same paragraph in which the year was included, you have to omit the year like this:
 - First citation: Wassersteil, Zapulla, Rosen, Gerstman y Rock (1994) affirm...
 - Following citations in other paragraphs: Wassersteil et al. (1994) argue...
 - Following citations in the same paragraph: second citation: Wassersteil et al. state...
- If you are citing a work by 6 or more authors, you cite just the first one followed by “et al” every time you cite them. In the list of references, you have to include all the names.

- Ancient texts: If a work does not have a date of publication, you have to reference in the text the name of the author followed by n.d. (for no date). When the date is not applicable, as in ancient texts, you have to reference the year of the translation used, preceded by trans., or the year of the original publication in the reference:
 - (Aristoteles, trans. 1931)
 - James (1890/1983)
- You do not have to include in the list of references citations of major classical works such as The Bible or Greek and Roman classical authors.
In this case, you have to cite in the text the chapter and the number instead of the page.
- Specific parts of a reference or quotations:
- You have to indicate the number of the page, the chapter, the figure or table. You have to include always the number of the pages in quotations.
- Short quotations (no longer than four lines or 40 words) have to be in question marks. The period goes after the closing quotation mark: “A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores” (Burgos, 2013, p.134).
- If the quotation has more than 40 words it has to be indented and in 11 font without quotation marks: A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores. Se deja llevar por sus pasos. No establece una ruta. Un día una calle. Otro una playa. Alguna vez una plaza. O merodea el embarcadero del puerto. Se devuelve al colegio de la Compañía y entra con sigilo para no llamar la atención del portero. (Burgos, 2013, p.134)

References (footnotes or list of references)

Books

Author's last name, name initial. (Year of publication). *Book title*. (Edition).
City: Publishing house.

Note: The edition is written only after the first one. If it is the first edition, you use a period after the title of the book.

- Rojas Herazo, H. (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Colcultura.

When you reference the chapter of a book that makes part of a compilation, you first cite the author of the chapter and the title; next the editor, the title of the book, the pages of the chapter in parenthesis, the place of the edition and the publishing house the same way you do it with any book.

- Bartolomé, A. (1978). Estudios de las variables en la investigación en educación. In J. Arnau. (Ed.). *Métodos de investigación en las Ciencias Humanas* (103-138). Barcelona: Omega.

Magazine articles

Last name of the author, Name initial. (Year of publication. Article title. *Complete name of the magazine, volume* (issue number), initial page – last page.

- Gutiérrez Calvo, M. & Eysenck, M. (1995). Sesgo interpretativo en la ansiedad de evaluación. *Ansiedad y estrés*, 1(1), 5-20.

Online sources

Last name of the author, Name initial. (Year of publication, month). Article title. Name of web page, volumen (issue number). Retrieved from (link).

- Ragusa, S. (2007, July-October). La narratología fílmica o el lenguaje audiovisual en Amada hija. *Espéculo*, 36. Retrieved from: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/amahija.html>

References have to be in alphabetical order by the author's last name, or the first author's last name in case the article has been written by several authors. If several works of the same author are cited, these have to be organized based on the year of publication.

CESSION OF RIGHTS

_____ (city), _____ (day/month/year)

Dear Sir or Madam

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica
Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena

SUBJECT: Letter of originality and acceptance of publication

I hereby agree to participate in the process of publication of Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica a magazine edited by Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena (Colombia).

The article title is: _____
_____. It is an unpublished text, which means it has never been published or submitted for publication to other type of publications.

The article is the result of the following research or Project:
_____ (optional).

The main objective of the article is: _____.

The type of investigation is: Research _____ Reflection _____
Review _____

I acknowledge I have read and accepted the terms of participation established in the document called “To our collaborators” published in the magazine and/or “about the magazine” published on the institutional web page.

I also accept the terms of the license by Creative Commons of Attribution- Sharing Equal 4.0 International, that allows to cooperate, copy and

redistribute the material in any other media or format, to adapt – mix and transform, and to create based on the material for any purpose including its trading.

Finally, I authorize Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica to publish my article and agree with the policy open access followed by this magazine.

Sincerely,

(Full name of the author – sign and scan)

Address:

Cell phone number:

E-mail:

Institutional affiliation

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

CÓDIGO SNIES No. 90995

Presentación

La Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe busca fortalecer la investigación en el área cultural de América Latina y del Caribe, además del conocimiento literario, y permite la formación de un grupo de intelectuales investigadores capaces de abordar la producción literaria y cultural hispanoamericana y del Caribe a través de ensayos, estudios, ediciones críticas y actividades académicas, desde una perspectiva crítica post-colonial, no totalizante ni unidimensional. Este programa se fundamenta, igualmente, en la articulación de los trabajos de los grupos de investigación CEILKA Y GILKARÍ.

Objetivos del programa

- Promover la cualificación de los estudios literarios en la región mediante la actualización en el manejo de conceptos, técnicas y métodos, tanto de la crítica y la teoría literaria canónica como de las propuestas teóricas caribeñas e hispano-americanas emergentes, que faciliten el acercamiento competente a las obras literarias hispanoamericanas y del Caribe.

- Crear el espacio institucional para estimular un ambiente de discusión académica en torno a la literatura Hispanoamericana y del Caribe, que aporte al conocimiento idóneo del entorno sociocultural.

- Desarrollar una metodología para el estudio de las literaturas de Hispanoamérica y el Caribe que responda a sus historias particulares y a sus realidades propias, con el fin de elaborar una historia de estas literaturas.

-Problematizar las relaciones entre las literaturas Hispanoamericana y la literatura del Caribe, teniendo en cuenta las configuraciones sociohistóricas particulares que les dieron origen.

-Formar en el conocimiento y la investigación especializados en el campo de los estudios literarios y culturales, caribeños.

Líneas de investigación

- Literatura comparada de Hispanoamérica y del Caribe.
- Literatura popular y Etnoliteratura Hispanoamericana y del Caribe.
- Narrativa y contextos socioculturales en Hispanoamérica y del Caribe.
- Poesía y contextos socioculturales de Hispanoamérica y del Caribe.
- Teoría, historia y crítica Hispanoamericana y del Caribe.

Dirigido a

Profesionales de Ciencias del Lenguaje con título de Licenciados en Humanidades y Lengua Castellana, Lingüística y Literatura, Español y Literatura, Idiomas Extranjeros, Filología e Idiomas y otros programas en áreas afines a Ciencias Sociales y humanas.

Título que otorga

Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe

Duración y horarios

El programa está diseñado para que los estudiantes puedan completar todos los requisitos de grado en un tiempo de cua-

tro semestres académicos con metodología presencial y disponibilidad de tiempo completo. El horario de los encuentros presenciales se desarrollará semanalmente durante los días viernes (5:30 p.m.-9:30 p.m.) y sábados (8:30 a.m. 12:30 p.m. y 2:30 p.m.- 6:30 p.m.).

Requisitos de inscripción

- Formulario de inscripción diligenciado.
- Certificado original de notas universitarias con promedio igual o superior a 3.5 (tres-cinco).
- Elaboración de un ensayo crítico sobre una obra literaria hispanoamericana y del Caribe (Examen presencial).
- Propuesta de investigación en una de las líneas del programa (extensión equivalente a 2.000 palabras).
- Hoja de vida actualizada.
- Fotocopia autenticada del diploma o acta de grado de pregrado.
- Fotocopia ampliada de cédula de ciudadanía.
- Dos fotos 3X4
- Certificado de afiliación al régimen de seguridad social
- Volante de consignación original y una copia.

Formas de pago

- Consignación Cuenta Corriente No. 026669999075 Banco Davivienda
- Formato de convenios empresariales.
- Pago por cuotas
- Créditos con ICETEX
- Tarjetas débito y crédito

ASPECTOS FINANCIEROS

Costos de inscripción Equivale a 8 SMDLV.

Referencias para diligenciar el volante de consignación del Banco Davivienda:

REF 1: Número de documento de identidad

REF2: 80190022

Costos por semestre

Equivale a 7 SMMLV

Referencias para diligenciar el volante de consignación del Banco Davivienda: REF 1: Número de documento de identidad. REF2: 80370022

Componentes del costo por semestre

Matrícula 2.5 SMMLV

Derechos Académicos 3.0 SMMLV

Costos de Administración 1.5 SMMLV

Descuentos del costo por semestre

Egresados Universidad del Atlántico: 20% del componente de matrícula.

Descuento por Sufragio: 10% del componente de matrícula

Pago extemporáneo del costo por semestre

Adicionar el 20% del valor del componente de matrícula

Mayor Información

Universidad del Atlántico - Departamento de Postgrados

Teléfonos: 319 70 10 Ext. 1050

Kilómetro 7, Antigua Vía a Puerto Colombia

Barranquilla - Colombia

postgrados@mail.uniatlantico.edu.co

mliteraturadelcaribe@mail.uniatlantico.edu.co

<http://www.uniatlantico.edu.co>

CUPÓN DE SUSCRIPCIÓN

Suscripción

Suscripción de apoyo

Renovación

Suscripción de estudiantes

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____ País _____

Suscripción a partir del número _____

Firma _____

CUADERNOS DE LITERATURA DEL *Caribe e Hispanoamérica*

CONTENIDO

Editorial

Artículos

- Los Estados Unidos de Banana: re-construcción de la identidad puertorriqueña en tiempos post-neocoloniales** 15
United States of Banana: rebuilding Puerto Rican identity in post-neocolonial times
Sandra Castillo Balmaceda
- Cruces genéricos y su dimensión política en Papeles de Pandora de Rosario Ferré** 29
Generic crosses and their political dimension in Rosario Ferré's Papeles de Pandora
Sindy Tatiana Bedoya
- Revisión de nociones ecocríticas para leer la poesía indígena en América Latina y el Caribe** 41
Review of Ecocriticism's Notions for Reading the Indigenous Literature in Latin America and the Caribbean
Omar Eliécer Lubo Vacca*
- Del Boom latinoamericano al Sex Bomb cubano. Minimalismo y realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez** 61
Del Boom latinoamericano al Sex Bomb cubano. Minimalismo y realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez
Alejandro Del Vecchio
- Espejo roto: autofiguración en Entre paréntesis de Roberto Bolaño** 79
Broken mirror: self-figuration in Entre paréntesis by Roberto Bolaño
Oswaldo de Jesús Alonso Ortiz
- Transmodernidad en Yo el supremo de Augusto Roa Bastos** 99
Transmodernity in Roa Bastos's Yo el supremo
Otto Fernando Arana Mont
Daniel Alarcón Osorio
- La ceiba de la memoria y el principio de hospitalidad derridiano** 109
La ceiba de la memoria and the principle of Derridian hospitality
Farides Lugo Zuleta
- La devastación del silencio (Acercamiento a la poética de Gabriel Ferrer)** 125
The devastation of silence (approaching Gabriel Ferrer's poetics)
Miyer Fernando Pineda
- Entrevistas**
- Albalucía Ángel: «Mi andaregueo por el planeta». Entrevista con «alas»** 149
Juan Carlos Rodríguez Argáez
- Reseñas**
- Matilde Belén Escobar Negri. Dobles. Una poética poscolonial de la diferencia. Prometeo libros, 2020.** 159
Mario Federico David Cabrera

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
EXTENSIÓN Y PROYECCIÓN SOCIAL



GRUPO CEILIKA
SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN GELRCAR
BARRANQUILLA – CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA



UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES



ISSN 1794-8290



9 771794 829009