

GUARAGUAO

REVISTA DE CULTURA LATINOAMERICANA

X

Z - 1677

Guaragua
Revistero 23 - Estantería 19



10
AÑOS



GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

Z-1677

EDITORIAL

ENSAYO

El populismo cultural revisitado

Jim McGarr

Eduardo Guinard y la crítica de la cultura

Michael L. ...

El nuevo cine y la cultura

Guillermo ...

Genealogías americanas

Juan ...

Noticias

...

...

...

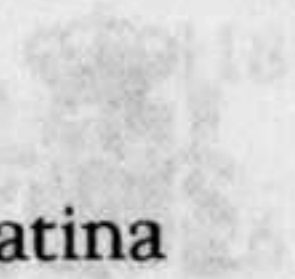
...

...

CECAL

Centro de Estudios y Cooperación para América Latina

MINISTERIO DE CULTURA



GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

Dirección: Mario Campaña

Subdirección: Esperanza Bielsa y Daniel Gamper

Administración: Montserrat Peiró

Consejo Editor: Carolina Hernández, Daniel Gamper, Francisco Marín, Sara Stocchini.

Coordinación: Sara Stocchini.

Redacción: Raquel Telloza y Ramiro Matas.

Consejo Asesor: Constantino Bértolo, Iván Carvajal, Susana Carro Ripalda, Antonio Cillóniz, Wilfrido Corral, José María Espinasa, Américo Ferrari, David Frisby, Bridget Fowler, Mike Gonzalez, Román Gubern, Rhonda Hart, Christian Hermansen, Stella Lowder, Jesús Martín Barbero, Carlos Monsiváis, Julio Ortega, Ulrich Oslender, Rossana Reguillo, José Sanchís Sinisterra, Vivian Schelling, Ilán Semo, Pedro Shimose, Andy Smith, Meri Torras y Fernando Valls

Representante en EE.UU.: Ligia Chadwick

Representante en Francia: Porfirio Mamani Macedo

Representante en Uruguay: Silvia Guerra

GUARAGUAO es una publicación del Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL)

Dirección: Pisuerga, 2, 1º 3ª, Barcelona. 08028. España

Página web: <http://www.guaraguao.org>

Depósito legal: B-45.842-1996

ISSN: 1137-2354

Distribución: Distribuciones Prólogo S. A.

Puntos de Venta en América:

México: Librerías del Fondo de Cultura Económica y Librerías Gandhi

Argentina: Librería Prometeo

GUARAGUAO es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE)

GUARAGUAO es miembro de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales (FIRC)

Diseño de portada: Ismael Llopis

Maquetación e impresión: Master-Graf, S.L. - Trilla, 8 - 08012 Barcelona - Tel. 93 237 37 11



**MINISTERIO
DE CULTURA**

“Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España”.

Índice

EDITORIAL	5
ENSAYO	9
Besos robados <i>Paul Heritage</i>	11
Encuentros cercanos con Pablo Neruda <i>Óscar Hahn</i>	25
El populismo cultural revisitado <i>Jim McGuigan</i>	31
Eduardo Coutinho: el espíritu del documental <i>Michael Chanan</i>	59
El nuevo y último redescubrimiento de la literatura latinoamericana <i>Constantino Bértolo</i>	67
Genealogías americanas <i>Julio Ortega</i>	75
CREACIÓN	103
Selva Casal	105
Roberto Echavarren	111
Luis Bravo	118
Porfirio Mamami Macedo	126

Índice

RECUPERACIÓN

129

El Guaraguao: un cuento realista de
Joaquín Gallegos Lara

131

ARTE

135

Fotografía

Los ojos en que te miras

Tatiana Oroño

137

Cine

Sangre

de Amat Escalante

144

DEBATE

147

Los intelectuales y el poder en Venezuela

Stefanía Mosca

149

LIBROS

165

Editorial

EDITORIAL DÉCIMO ANIVERSARIO

He aquí diez años. Diez años y 21 números de Guaraguao. 88 ensayos, una docena de entrevistas, entre ellas una a Jean Franco, al sociólogo David Frisby, al académico español Francisco Rico, cineasta argentino Eliseo Subiela, a Horacio Salinas, fundador del histórico grupo musical Inti Illimani, a los críticos Américo Ferrari y Julio Ortega, al novelista Juan Villoro, al poeta secreto recientemente fallecido Jorge Eduardo Eielson. Diez años y números monográficos sobre el exilio literario español en América; los estudios culturales; la música popular clásica latinoamericana; las lenguas indígenas; la violencia y la tolerancia; los clásicos en literatura; literatura y política. Diez años y obra inédita de veintitrés narradores contemporáneos de América Latina. Guaraguao fue, quizá, la primera publicación periódica en editar relatos inéditos de Roberto Bolaño. Por las páginas de esta revista han pasado el brasileño Rubén Fonseca, el guatemalteco Rodrigo Rey Rosas, los argentinos Rodrigo Fresán, Mempo Giardinelli y Marcelo Birmajer, el peruano Fernando Ampuero, los mexicanos Guillermo Fadanelli, Daniel Sada, Francisco Hinojosa, Ana García Bergua y Elmer Mendoza, el boliviano Edmundo Paz Soldán, los salvadoreños Horacio Castellanos Moya y Claudia Hernández, los ecuatorianos Miguel Donoso Pareja, Jorge Dávila, Gilda Holst y Liliana Miraglia, el hondureño Roberto Castillo, la chilena Guadalupe Santa Cruz. Diez años y obra inédita de 61 poetas como Pablo Antonio Cuadra, Carlos Germán Belli, Eugenio Montejo, Claribel Alegría, Roberto Echavarrén, Juan Manuel Roca, cinco poetas de lenguas indígenas (textos aymaras, mapuches, quechua, kichés, náuhalts y guaraníes), seis poetas jóvenes guatemaltecas, y una antología de canciones canónicas de América Latina. Diez años y crónicas de Roberto Arlt, Salvador Novo, Sebastián Salazar Bondy, Juan Manuel Roca, para quien en "El cementerio de la Habana, todos los días son la eternidad".

Diez años y nuestra satisfacción por haber reeditado, en la sección de Recuperación, textos fundamentales de nuestra cultura, que

estaban fuera de circulación, algunos de ellos libros enteros, como el *Cuaderno del Retorno al País Natal*, del gran Aimé Césaire, en traducción de Lidia Cabrera. El libro *Tempestad Secreta*, única obra escrita en castellano del poeta ecuatoriano de expresión francesa Alfredo Gangotena; el diario entero del año 1977 del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, y, por primera vez en el ámbito de nuestra cultura, la versión íntegra del Manuscrito de Tlatelolco, de 1528, posiblemente el primer texto escrito de América, transcripción que los sabios indígenas hicieron, en alfabeto latino, de leyendas e historias del pueblo azteca, de la que forma parte la famosa crónica sobre la conquista, único testimonio de los vencidos sobre ese hecho histórico. Finalmente, hemos aportado también a la bibliografía en lengua castellana traducciones de textos importantes inéditos en esta lengua. En este apartado destacamos el ensayo de Theodore Adorno sobre la música popular, el texto de Franz Hessel sobre “el arte de caminar” y un fragmento del estudio sobre la lengua mexicana de Wilhem von Humbolt.

Guaraguo nació en 1996 en el seno de la Universidad Autónoma de Barcelona. Pronto recibimos el apoyo de escritores e investigadores establecidos en varias ciudades de España, Estados Unidos y América del Sur. Después de poco tiempo contamos con la magnífica participación del Centre for Latinamerican Reserche –CLAR– de la Universidad de Glasgow, y con numerosos académicos e intelectuales en que diferentes momentos brindaron un aporte singular, comprometido, desinteresado, eficaz, de alto nivel, a veces desde la invisibilidad, a esta revista, a este proyecto: Helena Usandizaga, Julio Ortega, Constantino Bértolo, Antonio Cillóniz, Carlos Monsiváis, Bridget Fowler, Mike González, Carlos Trías, Enrique Vilamatas, Ana María Moix, Ana Basualdo, Nora Catelli, Fernando Rodríguez de la Fuente. Junto a ellos queremos mencionar también a nuestro primer equipo editorial, el que puso las bases e hizo posible el arranque siempre esforzado: Ramiro Matas, Raquel Carlús, Ulises Grisolia, María del Mar Córdova, Manuel Pérez, Sandra Cuesta, Núria Mateo.

Para conmemorar estos diez años hemos decidido publicar una selección de los ensayos más solicitados y comentados por nuestros lectores, los más citados, los que en cierto modo han marcado, en su campo, un hito en nuestra línea editorial, que el lector podrá encon-

Ensayo

trar en este número. Asimismo anunciamos ahora una antología de los mejores cuentos aparecidos en nuestras páginas, de próxima publicación así como una serigrafía conmemorativa, en edición firmada y numerada, especialmente elaborada para esta ocasión por el artista catalán Jordi Bielsa, que ofreceremos a nuestros suscriptores y lectores desde el mes de julio de este año 2006.

Gracias fervientes, a todos,

MARIO CAMPAÑA

En el presente momento, el mundo de la cultura y de la educación en los países de América Latina se encuentra en un momento de profunda transformación. Los cambios que se están produciendo en el campo de la cultura y de la educación son de una naturaleza fundamental y de una importancia histórica. Estos cambios se están produciendo en un momento de profunda transformación del mundo entero.

En el presente momento, el mundo de la cultura y de la educación en los países de América Latina se encuentra en un momento de profunda transformación. Los cambios que se están produciendo en el campo de la cultura y de la educación son de una naturaleza fundamental y de una importancia histórica. Estos cambios se están produciendo en un momento de profunda transformación del mundo entero.

Para nosotros, el mundo de la cultura y de la educación en los países de América Latina se encuentra en un momento de profunda transformación. Los cambios que se están produciendo en el campo de la cultura y de la educación son de una naturaleza fundamental y de una importancia histórica. Estos cambios se están produciendo en un momento de profunda transformación del mundo entero.

Ensayo

Los pesos rotados

Queen Mary University of London



Ser testigo de... significa estar
presente en un...
el peso de las cosas y del papel que una...
aun cuando no pasa de ser, de momento, el simple
papel de espectador.

Desde 1991 me ha tocado el privilegio de presenciar varios
juicios en cárceles brasileñas. Este artículo ofrece un testimonio de
una presentación única realizada en un penal de Brasil, que me per-
mitió sentir el peso de las cosas y pensar en el lugar que me corres-
pondía entre todo lo que presencié. Tim Fitchells me ofreció el punto
de partida para repensar las relaciones entre teatro y testimonio. Y sin
embargo, también me hubiera podido servir de un fragmento que
sobreviviera de una experiencia de 1992. En una placa de madera vie-
ja grabados los nombres de aquellas que participaron en la primera
presentación que monté en una cárcel brasileña; al final añadieron
las siguientes palabras:

A arte não reproduz o que vemos, ela nos faz ver.
(El arte no reproduce lo que vemos, nos hace ver.)

De manera muy distinta, tanto las palabras de Fitchells como el
comentario de los presos nos invitan a oponer resistencia a las ideas
sobre la representación y la reproducción que dominan en nuestro
mundo mediático. En muchos casos perdimos ya la capacidad
humana para experimentar directamente nuestra propia vida; lo único
que nos queda entonces, es vivirla a través de los múltiples medios tec-
nológicos que nos legó el recién desaparecido siglo veinte. Me imagino
que lo que nos empeñamos todavía en presentarnos en los ámbitos

Ensayo



Besos robados

Paul Heritage

Queen Mary College, University of London

Ser testigo de un acontecimiento significa estar presente en un sentido profundamente ético, sentir el peso de las cosas y del papel que uno desempeña allí, aun cuando no pasa de ser, de momento, el simple papel de espectador.¹

Desde 1993 me ha tocado el privilegio de presenciar varios sucesos en cárceles brasileñas. Este artículo ofrece un testimonio de una presentación única realizada en un penal de Brasil, que me permitió sentir el peso de las cosas y pensar en el lugar que me correspondía entre todo lo que presencié. Tim Etchells me ofreció el punto de partida para repensar las relaciones entre teatro y testimonio. Y sin embargo, también me hubiera podido servir de un fragmento que sobrevive de una experiencia de 1993. En una placa de madera vienen grabados los nombres de aquellos que participaron en la primera presentación que monté en una cárcel brasileña; al final añadieron las siguientes palabras

A arte não reproduz o que vemos, ela nos faz ver.
(El arte no reproduce lo que vemos; nos hace ver.)

De manera muy distinta, tanto las palabras de Etchells como el comentario de los presos nos invitan a oponer resistencia a las ideas sobre la representación y la reproducción que dominan en nuestro mundo mediatizado. En muchos casos, perdimos ya la capacidad humana para experimentar directamente nuestra propia vida; lo único que nos queda, entonces, es vivirla a través de los múltiples medios tecnológicos que nos legó el recién desaparecido siglo veinte. Me imagino que los que nos empeñamos todavía en presentarnos en los ámbitos

teatrales damos por sentado que esto, de una u otra manera, representa una forma de resistencia. En vez de considerar el teatro como un competidor desigual condenado a perder la batalla campal contra las fuerzas rivales del cine, la televisión y el vídeo, entendemos que la presentación dramática ofrece algo completamente distinto de las demás representaciones del mundo. Según Etchells, integrante del grupo de *performance* Forced Entertainment, el grito que lanzan los elementos más radicales de esa actividad es "Haz acto de presencia; estate aquí".

En la actualidad del suceso teatral, queremos transformar a los espectadores del mundo mediatizado en testigos. El testigo participa activamente, como entendió Brecht en su momento, y al hacerlo adquiere responsabilidades que van mucho más allá de lo que dura la obra. Cada paso que toman la televisión y el cine para acercarnos cada vez más al delito o al acto de violencia nos aleja de toda posibilidad de crear una relación activa –y de allí ética– con el acontecimiento original. Llevamos ya dos décadas presenciando guerras en las Malvinas, el Golfo Pérsico, Serbia, Ruanda y Timor; y cada edición, cada corte, cada primera plana, cada simulación computarizada nos convierte en espectadores y no en testigos de nuestra época. El trabajo que aquí presento, por contraste, invita al espectador a que presencie algo a lo que sólo tienen acceso aquellos que se encuentren en esa sala a esa hora específica. En ese sentido, insisto, la representación teatral nos llama a sentir el peso de las cosas y el papel que nos toca desempeñar en ellas.

El director de teatro norteamericano Peter Sellars ha comentado por qué le importa tanto trabajar con un elenco de origen múltiple. Él explica cómo nuestra sociedad pluricultural afecta directamente la forma en que vivimos. Él trabaja con las obras clásicas –con Shakespeare, Mozart, Esquilo, Brecht– pero insiste en que sólo se las puede ver hoy en el contexto de esta cultura plural, de sus dolores y alegrías. Recurre a una concepción colectiva de la creación teatral, donde el texto debe sopesarse dentro de una sociedad contemporánea cuando los actores sienten el peso de las cosas, al introducir en el proceso creativo sus propias experiencias y vivencias.

Yo hago teatro porque quiero trabajar materiales que a mi parecer existen ya dentro de la sociedad. Para eso

necesito un grupo de personas realmente fuertes, pues tengo una opinión muy baja de mi propia capacidad o conocimiento. El teatro no es ni puede ser una actividad solitaria. Al contrario; el punto de partida es precisamente entender que nunca llegaremos a comprender estas cuestiones sin antes desarrollar una conciencia colectiva. Ya no basta un punto de vista único ni la habilidad particular, si es que en algún momento bastaron. Saber significa entender, y eso se consigue a raíz de un largo diálogo, como dijo Platón. La cuestión candente es, ¿dónde está el diálogo y cómo podemos enriquecerlo al máximo?

Quiero partir de esa pregunta –¿dónde está el diálogo?– para luego seguir más allá del proceso de creación teatral que se imagina Sellars y reflexionar sobre los significados que produce la creación teatral en situaciones alejadas de los espacios normalmente sancionados por y para el teatro. Compartiré con Sellars la misma punta de lanza; cómo trabajar el material que existe en la sociedad. Parto de la base de que la fuerza del teatro depende de las fuerzas del grupo reunido en un lugar, pero quiero tomar un paso más allá de los actores, ponerme entre los testigos y plantear la pregunta: ¿qué impacto puede tener la representación? O quizá otra, más amplia y romántica aún; ¿dónde y cómo puede llegar la representación a producir cambios?

No me interesa tanto el proceso de creación que se detiene en la forma de hablar y declamar, ni el contexto que crea el realizador para darle sentido al habla. Voy en busca del proceso doble, mediante el cual el acto de hablar adquiere su sentido en el momento de decir. Queda claro que los actores, directores, dramaturgos crean su obra con la esperanza de transformarse ellos mismos en testigos de la época; cada uno recordará una obra o varias que lograron distinguirse como trabajos que hicieron época. Pero yo tengo en mente una obra que más bien moviliza el testimonio del público, un trabajo que en el momento de representarse crea responsabilidades para los espectadores. Lo que me interesa no es la medida en que la representación se constituye o autodefine como testimonio, sino más bien el modo en que público y actores juntos realizan ese acto de presencia. De allí que representar se transforma en el acto testimonial.

Se trata de una lectura de *Romeo y Julieta* representada por un grupo de presos juveniles que yo dirigí en el Instituto Padre Severino en la Isla del Gobernador en Rio de Janeiro, en septiembre de 1999. Desde 1993, he dedicado gran parte de mi trabajo en Brasil a hacer teatro con presos; haré referencia de vez en cuando a ese trabajo en general. Pero prefiero fundamentar mis comentarios en una experiencia concreta; pues esta representación en parte fue una continuación de otras actividades anteriores y, al mismo tiempo, una experiencia única y nueva. He trabajado en varias cárceles de Brasilia, São Paulo y Rio de Janeiro; siempre intenté ir más allá de la simple organización de talleres y para buscar la forma en que la actividad teatral pudiera transformarse en parte de la estructura misma de la vida carcelaria. La cárcel, desde luego, es un ámbito límite donde la capacidad para sobrevivir se somete a las pruebas más duras. Se supone que la representación dramática es precisamente aquello que no sobrevive; de allí que pretenda crear una continuidad del teatro en la cárcel donde trabajo parezca un acto de extraña negación –negando lo más esencial tanto de la actividad como de la institución misma–. Y sin embargo, asegurar la supervivencia del teatro en la cárcel se ha vuelto para mí una forma tanto de resistencia como de negación del sistema mismo. Si bien en el caso en el Reino Unido el trabajo teatral en la cárcel ha tenido por objetivo cambiar el comportamiento individual, en Brasil lo que me fascina es la búsqueda de formas en que el teatro puede contribuir a transformar las instituciones. No tengo ejemplos que ofrecer de cómo el teatro ha logrado reducir la cantidad de delitos cometidos ni cambiado el comportamiento de los que los cometen; lo que sí puedo hacer, en cambio, es invitarles a que acudan a la cárcel de máxima seguridad llamada Papuda, en Brasilia, y visiten el teatro-estudio que se ha creado entre murallas. Esto es lo que yo entiendo por cambio radical.

La actividad realizada con los jóvenes del Instituto Padre Severino, en cambio, era muy distinta. Formaba parte de un proyecto que en ese momento intentaba organizar; aunque no tenía pensado crear actividades teatrales con perspectivas de permanencia. Es más; no era factible que ese grupo siguiera desarrollando el trabajo del proyecto

—cosa que lamento—. Por otro lado, se puede considerar que su continuidad está representada por las charlas y los escritos que ha provocado la experiencia —testimonios que de hecho forman parte de su peso. En cuanto al impacto que pudo haber tenido el trabajo sobre los jóvenes participantes del proyecto, eso sí queda en pura especulación. Sin embargo, este testimonio mío quizás pueda servir de aliciente a una discusión sobre lo que desea y lo que teme nuestra cultura, y hacer de nuevo presente lo que pasó aquel día.

Quiero empezar con la historia de aquella representación. Me consta que todos los presentes contarían otra, muy distinta de la mía —y me hubiera gustado juntarlas todas aquí. Yo citaré lo que se dijo, consciente de que otros participantes tendrían otros recuerdos y otras imágenes. Sin embargo, necesitamos tener un contexto y un enfoque. Espero que mi narrativa sacará a flote lo que importa aclarar en lo que se refiere a la representación —cómo se creó, qué significado podía tener y qué logró, a final de cuentas.

Había visitado varias veces las tres cárceles juveniles ubicadas en la Isla del Gobernador. Insistiré en llamarlas cárceles y no institutos, a pesar de que según la ley brasileña estos jóvenes no pueden estar encarcelados, ya que la responsabilidad criminal sólo se reconoce a partir de los 18 años. Sin embargo, los métodos, valores y actividades característicos de estos lugares no permitirían que se les llame escuelas. Implica demasiadas ilusiones. Por otro lado, tengo muy presente que hablar de prisiones y del Brasil podría provocar otras imágenes que tampoco vienen al caso para mi narrativa. Esto no va a ser un cuento de horror; pero reconozco que mis lectores aportarán a la lectura sus propios imaginarios, para compartir el espacio con el mío. La historia que voy a contar tiene más de romántica que de terror, pues está arraigada en un sueño que se resiste al pragmatismo que suele ofrecerse como la única salvación. Y el punto de partida, como siempre, es que presenciar una realidad acarrea también las responsabilidades del testigo a las que me he referido.

La decisión de presentar *Romeo y Julieta* respondía a lo que yo había presenciado en otras ocasiones. Etchells cita al periodista

Michael Herr, quien comentó que cuando le mandaron cubrir la guerra de Vietnam, su mirada era a la vez seria y burda:

Seria porque tomé la decisión de ir allá, burda porque lo que yo no sabía, y la guerra me enseñó, era que tienes la misma responsabilidad por lo que ves que por lo que haces. El problema era que no siempre reconocías lo que estabas presenciando hasta mucho más tarde, quizás años más tarde –pero seguía en tu mirada, en tus ojos, como almacenado...⁴

Fue una experiencia en concreto la que me hizo regresar al Instituto Padre Severino en septiembre de 1999. En una visita anterior me enseñaron las computadoras nuevas, instaladas para uso de una proporción muy reducida de los jóvenes reclusos. Un profesor, lleno de orgullo, me mostró el trabajo realizado por uno de ellos. Técnicamente, rebasaba en mucho lo que yo hubiera sido capaz de hacer; se trataba de un diseño a pleno color de un edificio de tres pisos, parecido al edificio donde los tenían encerrados. Desde una ventana del tercer piso un joven estaba colgado de los pies. El único texto que acompañaba el bosquejo computarizado era un lema que decía “¿quién me liberará de este infierno?”. Herr lo dijo: “sigue en tu mirada, como almacenado”.

Indudablemente, la idea de representar una lectura de *Romeo y Julieta* con un grupo de quinceañeros en una cárcel juvenil de Rio era una locura. En ella me apoyó y alentó Maria Nakano, quien me pidió que organizara una serie de representaciones para marcar el segundo aniversario de la muerte de su compañero, el sociólogo y activista social Herbert de Souza, mejor conocido por Betinho. Durante los años compartidos con Betinho, y los que siguieron a su muerte, Maria nunca vaciló en sus intentos de hacer posible trabajos que en la lógica de la sociedad brasileña se considerarían locuras perdidas. Las campañas organizadas por Betinho contra la pobreza y el hambre representaban formas de resistencia contra las condiciones sociales que algunos veían como naturales o necesarias. Así fue que, en la fecha exacta de la muerte de Betinho, organizamos un partido de fútbol entre un equipo de artistas, capitaneado por el mítico cantante

Chico Buarque y los jóvenes, hombres y mujeres, de las cárceles juveniles. Como era justo, la derrota de Chico y los suyos resultó aplastante. Quince días más tarde, regresé al penal para el primer ensayo de *Romeo y Julieta*. Al llegar les expliqué a los muchachos que esto iba a ser la revancha. Les dije que luego regresaría con otros artistas, algunos de ellos jugadores del equipo vencido, pero que esta vez el juego elegido –Shakespeare– se prestaba más a nuestros talentos.

La idea era bien sencilla: presentar una lectura dramatizada de *Romeo y Julieta* ante un público que consistía en los reclusos de todas las cárceles juveniles de la isla. Un grupo de muchachos trabajaría conmigo, revisando las ideas y la temática de la obra y leyendo el texto. Al final del proceso todos tendrían un papel en la representación leída, y los restantes los representaría un grupo de actores, casi todos ellos integrantes de la poderosa red de televisión Globo. Muy pronto quedó claro que todos ellos querían hacer el papel de Romeo, y acabamos con un actor distinto para cada salida del joven protagonista. Ensayaba aparte con los actores profesionales; además invité a una banda de baterías jóvenes –Afro-lata, de Vigário Geral, una de las comunidades de las afueras de Rio conocidas como *favelas*– a que tocaran para nosotros. El primer encuentro entre las dos partes de este proceso extrañamente dividido fue en la mañana del día de la representación, brevemente, y luego en la tarde ante doscientos reclusos más otros tantos entre invitados, periodistas y fotógrafos.

Era una mezcla potente. Cada elemento de la representación tenía su propio valor cultural dentro del complejo social brasileño: estrellas de Globo TV, delincuentes juveniles, Shakespeare. En condiciones normales, estos elementos nunca llegarían a encontrarse, y menos a combinarse. Por lo general, no se asocia al delincuente con la lectura; así que el concepto de una lectura representada por ellos parecía subvertir todas las cómodas realidades en las que la sociedad confía, aun cuando estas realidades sean las más horrendas. Claro, los jóvenes tuvieron sus problemas con el lenguaje; por otro lado (y no creo que les moleste que lo diga) también lo tuvieron los actores profesionales. Y de eso se trata, pues todos estamos alejados de este lenguaje, está más allá de nosotros. Si no fuera así, no desempeñaría el papel que le corresponde, a saber, ampliar nuestras formas de hablar y pensar. Y ¿a quién le urge más esto, si no a esos sectores sociales

cuyas expectativas en lo que al habla y al pensamiento se refiere se han mantenido en los niveles más bajos, por la razón que sea, con la consecuencia de que ellos ni siquiera se imaginan la posibilidad de ensanchar sus horizontes?

Nuestra tarea como artistas consiste no sólo en atravesar fronteras, sino también en ayudar a otros a que nos acompañen. Muy de vez en cuando esto puede llegar a ser un proceso de ayuda mutua. Y esa tarde de lunes, en el Instituto Padre Severino, nos íbamos acercando a fronteras aparentemente insalvables. Algunas ni siquiera las vimos; otras las cruzamos de la manera menos esperada y a veces no deseada. Algunas fronteras las pasaron los jóvenes reclusos; otras les tocó cruzar a los actores. Y creo y espero que el público testigo también logró pasar alguna.

La obra se presentó en un edificio inmenso, lleno de ecos, que nos ayudó muy poco a cruzar esa línea entre escenario y público. Bastante alejados del escenario de concreto se sentaban los dignatarios, guardias, profesores y periodistas. Delante de ellos, sentados en el suelo, se encontraban los jóvenes de las instituciones penales. En el escenario estaban sentados los actores, cada uno con su silla, y un Romeo entre cada actor cuyo papel ayudaba a contar la historia de los amantes juveniles. Cada Romeo llevaba una camiseta blanca con el nombre del protagonista y pantalones cortos donados a última hora por el Instituto para no quedar mal en público. Detrás de ellos estaban los miembros de Afro-Lata, cuyas caras no manifestaban reacción alguna ante la situación en que iban a tocar. A lo mejor eran muy jóvenes para entender las ironías de la situación. La actividad cultural, desde luego, era la única que les podría trazar una trayectoria distinta de la que por lo común lleva a gente como ellos desde las comunidades pobres hasta las cárceles de Brasil. Y sin embargo, hoy esa actividad les había llevado precisamente hasta la prisión.

Muchos actores de Globo prometieron su apoyo, pero su calendario improvisado significó que varios faltaron en el momento de la verdad. Fue así como Leticia Sabatella, una de las grandes estrellas de la telenovela brasileña, llegó a hacer de Julieta frente a cada Romeo. Al empezar el proyecto no lo habíamos planeado así, sin embargo permitió la identificación fija de una Julieta ante la más estupenda colección de Romeos. Los frenéticos ensayos de última hora permi-

tieron que Leticia repasara las escenas al menos una vez con cada Romeo. No sabía qué esperar, pues sus habilidades variaban entre un Romeo casi analfabeto y otro apasionado y fluido. Cada uno de ellos representaba un reto distinto tanto para ella como para los demás actores; y también había retos considerables para los Romeos y sus colegas del auditorio.

Éstas eran pues las condiciones y circunstancias que me indujeron a reflexionar sobre los distintos actos de testimonio que puede provocar el teatro. No puedo narrar la experiencia con detalles, pero sí quisiera ofrecer algunas ideas y reflexiones sobre las consecuencias de aquel encuentro entre doce Romeos y su Julieta.

Thomas Kydd, dramaturgo contemporáneo de Shakespeare y autor de *The Spanish Tragedy*, dijo que donde fallan las palabras la violencia toma el poder. Al trabajar con *Romeo y Julieta*, estos jóvenes se encontraron con un vocabulario y una forma de expresar ideas y emociones completamente desconocidos para ellos. Es muy común ver una relación entre *Romeo y Julieta* y las violentas divisiones entre otras comunidades. Nuestras improvisaciones sacaron a flote muchas referencias parecidas. Pero la verdad es que no me interesaban los paralelos y semejanzas. Quería ver qué era lo que pasaba al pronunciar este lenguaje, un lenguaje ya de por sí ajeno por ser traducido.

Como punto de partida, di por sentado que nadie tendría problemas para entender qué pensaban o sentían estos personajes. La única traba sería sus formas de expresión —pero, ¿no nos pasa lo mismo a todos? ¿no nos faltan a todos a veces las palabras que expresan lo que somos o hacemos? No quise que rehicieran el texto con palabras propias; esto les mantendría en su lugar de siempre. Nosotros habíamos entrado en este proyecto con un deseo de cambio. El grupo ya sabía leer el texto, aunque les causara problemas al principio —nos pasaría a todos, sea en inglés o en portugués. Aun con ayuda, algunos sólo podían leer palabra por palabra, y parecían tener bastantes problemas para vincularlas entre sí. Otros encontraron rápidamente una fluidez que sería admirable en cualquier grupo de jóvenes. La realidad es que buena parte del trabajo con el texto parecía una forma de ejercicio físico con lenguas, bocas, caras y al final con el cuerpo. Así que las primeras relaciones se establecieron con la forma de las palabras, sus sonidos, sus resonancias. Siguió la forma en que estas palabras

constituían estructuras, cómo llenaban los espacios y encontraban otras palabras. Se dieron cuenta en seguida de que ninguna palabra es neutra ni inactiva. Empezaron a hacer cosas con el lenguaje, no para describir el mundo sino más bien para actuar con y dentro de este lenguaje. Ahora sí hacían teatro.

Los miraba y me preguntaba qué es lo que distingue la buena de la mala actuación. Reconocemos una representación grandiosa porque hace algo. El mal actor es aquel que sólo logra una reproducción que describe una emoción ya gastada, un mundo ya pasado. El actor que nos inspira hace que las palabras existan justo en el momento histórico en que las hace vivir. De muy distintas maneras, esta compañía de actores me permitió presenciar un momento así, en que ellos emplearon el lenguaje de Shakespeare para *hacer algo*.

Para el público, uno de los grandes retos era la visión de estos muchachos leyendo en voz alta. El día de la representación al menos dos de ellos leyeron como si no entendieran nada, y una palabra seguía laboriosamente a otra. En ese momento, yo me pregunté si había traicionado a los participantes al exponerlos a la mofa de sus congéneres y el público. La verdad es que andaba yo tan absorto en mis propios fracasos que por poco se me escapa el hecho de que el auditorio veía algo muy distinto. Ellos los miraban leer. En esa sala hasta el actor más experimentado hubiera tenido problemas para hacerse escuchar; sin embargo, no me había dado cuenta de que el auditorio no seguía el texto realmente. En realidad, el público se ponía inquieto justo en el momento en que los actores de Globo subían al escenario; pero en cuanto aparecía uno de sus colegas y entablaba su lucha con el texto, ponían toda su atención, mucho más de lo que se suele ver en Stratford.

Allí estaba quizás el poder de esta representación; en el hecho de que cada chico era sustituible. Mientras que para nosotros cada uno de ellos había logrado algo único, para el auditorio lo importante era su representatividad. Hacían algo que ellos también serían capaces de hacer en algún momento. El texto ampliaba la gama de modos de expresar sus propias emociones, y a su vez ellos ampliaban el texto de distintas maneras. Por ejemplo, en el Acto III Escena 3, Romeo espera la noticia de la decisión del Príncipe a raíz del asesinato de Tybalt. El Padre Lawrence regresa y le explica que le han desterrado,

lo cual demuestra un cierto grado de compasión por parte del príncipe. Pero la reacción de Romeo es feroz; se niega a aceptar su destino, porque el destierro significa separarse de Julieta.

Empezamos trabajando con el texto en grupo para dejar al descubierto la violencia de la reacción de Romeo a través de los versos. Luego empezamos a profundizar en el sentido de las palabras. El grupo desconocía la palabra "destierro", entonces les hablé de la gente exiliada del Brasil en el pasado. Ellos empezaron a añadir otros nombres de exiliados, desde cantantes populares hasta políticos. Al cabo de un rato empezaron a hablar de su propia sensación de destierro, de separación y de tristeza. En ese momento, el texto se abrió tanto para mí como para ellos.

Pasaba lo mismo con casi cada línea, cada página. Y empecé a darme cuenta de diferencias esenciales entre Romeo y Julieta, diferencias en las que nunca había reparado antes. Ya que los dos nombres se vinculan en el título y a través de la narración, suponemos que en la obra misma están en una relación de equilibrio. La ecuación se deshizo cuando doce jóvenes delincuentes hacían de Romeo ante una joven y famosa estrella de las telenovelas. El valor cultural de Julieta para su familia es enorme; lo vemos cuando su padre la vincula con París. Romeo también es de buena familia, pero por las formas en que otros lo ven, por los compañeros que elige, por sus acciones en las primeras escenas, queda claro que es un delincuente, alguien que se ha escapado ya del control familiar y social. Ahora y aquí, por primera vez, reconocía esa dimensión de la obra.

Los medios masivos, en sus reportajes, explotaron la diferencia entre Julieta y sus Romeos; esto se vió claramente en los artículos de los periódicos al día siguiente y, sobre todo, en las fotos que aparecieron en la prensa amarilla. En la primera página de *O Globo* aparecía un reportaje sobre una insurrección en una cárcel de São Paulo, lo que subrayaba el contexto social y político que enmarcaba a este trabajo teatral. Una fotografía de los presos vistos a través de las rejas de hierro, deshumanizados y bestiales, aparece directamente encima de otra donde se muestra a uno de los jóvenes del Padre Severino besando a una actriz con un tomo de Shakespeare en la mano. La historia que cuenta esa imagen inesperada trata de un encuentro inimaginable para la gran mayoría de brasileños. El simple hecho de que en

el cuadro aparezcan los muchachos leyendo ya es una transformación cultural en sí; pero la idea de la transgresión se afirma con más fuerza en los besos.

Se acercaba el momento del primer beso aquel lunes por la tarde; en ese instante me di cuenta de que entre todas las fronteras que habíamos atravesado para llegar hasta ahí, quedaba todavía una que era tema de una vigilancia intensa tanto institucional como cultural y personal. El momento se volvió más dramático al levantarse de repente todos los fotógrafos en espera del verso que anuncia aquel primer beso; estaban tan pendientes como sus colegas en el estadio esperando captar una maniobra de Romario. El beso estuvo acompañado por una tormenta de clics, flashes y gritos del público tan tumultuosa que no me fijé en lo que pasaba en el escenario. Lo que sí constaté fue que Leticia evadió el siguiente beso saltándose unas líneas del texto. Volvió a su asiento al terminar la escena, junto con los otros actores, y no se le notaba ninguna reacción fuera de serie, pero mientras esperaba su siguiente escena repasaba el texto con mucho cuidado. Calculando a cuál de los Romeos le tocaba el próximo beso, se levantó sin ruido para hablar con él. Sólo me enteré mucho después de lo que allí sucedía.

Durante el primer beso, el primer Romeo le había metido la lengua con fuerza. Me dijo después que su primera reacción fue por un lado sentirse violada, pero por otro preguntarse cómo retomar el control. Lo hizo en primer lugar saltándose unos versos y también preparándose para lo que podía pasar en próximas escenas. Lo que les dijo a los Romeos es lo siguiente: "Bésame todo lo que quieras, en la boca si quieres, pero no metas la lengua, porque eso no es teatro; nadie lo verá". Me horrorizó el haberla expuesto a esto; al mismo tiempo quedé impresionado por su reacción. Se mostró valiente, dinámica, creativa y compasiva; al mismo tiempo restableció su control sobre la situación. A tal grado que hasta en la última escena, cuando Julieta está drogada y en la tumba y sin posibilidades de afectar la manera en que Romeo la besa, el último Romeo la besó en la boca y parecía que nunca iba a terminar, pero no se pasó de la raya. Leticia le había explicado que eso no se hacía en el teatro, y ya habíamos atravesado suficientes fronteras ese día. Sentí que yo nunca sería capaz de entender las complejas negociaciones culturales, políticas y

sociales que se entablan cuando un joven brasileño se aprovecha de las palabras shakespearianas para besar a Leticia Saetella.

Las representaciones que más admiramos son las que implican algún grado de riesgo para los participantes; no me refiero a un riesgo físico necesariamente, sino a una inversión personal. Para Leticia la inversión ese día había sido importante, pero también lo era para los jóvenes. Al acercarse el momento de la representación me di cuenta de que ellos también se estaban arriesgando, al escarnio, por ejemplo. Para todos ellos, uno de los momentos más efectivos fue cuando uno de los Romeos empezó a hablar sin leer –sin decírselo a nadie, se había aprendido los versos de memoria. Era un compromiso personal. Y el auditorio paró la obra aplaudiendo. Hubiera sido mucho más fácil para ellos hacer un papel subversivo, sabotando la obra. El compromiso era un riesgo mucho mayor, y al poner de manifiesto tanto su alegría como su temor nos entregaron lo que siempre esperamos en el teatro, la prueba de que el sentido real está más allá de la obra misma. Ése es el momento en que se nos absorbe como testigos, cuando ya no hay forma de resistir la tentación de hacer acto de presencia y asegurar que la obra dure más que un instante.

Pues el testigo da la garantía de que un momento en la vida sobrevivirá. Sin el testigo, ni el crimen ni el accidente durarán más que un momento. En el teatro, en cambio, algo está pasando porque el testimonio es una continuación de la creatividad. Al testigo del crimen se le exige que suprima todo lo que no sea hecho comprobado, en un esfuerzo por recordar cuidadosamente lo ocurrido; al que atestigua en el teatro en vivo no se le pide solamente que recuerde, sino además que siga con la actividad creativa. No se trata de recordar, sino de reconocer que la representación ha *cambiado* algo. Mi esperanza romántica es que todos los que presenciamos o participamos en aquel acto, y los que lo vimos en los periódicos, y los que leen esto, guardarán algo de él para el futuro.

Todos tenemos preguntas que le planteamos a la obra de teatro. ¿Qué nos da? ¿Qué hace para los demás? Peter Sellars preguntó: ¿qué diálogo inicia la obra entre escena y sociedad? Espero que la presentación descrita amplíe tanto la pregunta como el diálogo. Quiero terminar con una serie de preguntas que planteó Tim Etchells, y que no pude dejar de recordar aquel lunes de Rio:

¿Qué quedará cuando termine la representación?
 ¿Dónde tendrá sentido? ¿Se acordará el actor mañana?
 ¿Soñará con ella? ¿Quedará oculta en el subconciente?
 ¿Nos abarca este acto a mí y a ellos de alguna manera
 extraña?

A cada representación le pregunto, ¿me acompañarás mañana? ¿Serás mi obsesión? ¿Me cambiará? ¿Cambiará las cosas?

Si no, ha sido una pérdida de tiempo.⁵

En el momento de ver a estos jóvenes representando a Romeo, vemos la promesa que nos hace el teatro, que valdrá la pena, que no será una pérdida de tiempo, que se prolongará en alguna parte, en los sueños de alguien, en la mente de alguien.

Quiero celebrar todo lo que promete la representación en vivo, y al mismo tiempo quiero reconocer que fracasa. Como dijo Leticia, el fracaso está en aquellos besos robados. “Bésame todo lo que quieras, en la boca si quieres, pero no metas la lengua, porque eso no es teatro; nadie lo verá”. Al reunir a un grupo de presos jóvenes con un elenco de actores profesionales para presentar una lectura de *Romeo y Julieta*, se ofrece una obra que nos exige hacer acto de presencia. Al revelar la historia de los besos robados, no lo hago para romper el encanto de lo que se vio aquel día, sino para volver a repetir⁶ que el teatro entrega su promesa tanto a través de sus fracasos como de sus éxitos.

Traducido por Mike Gonzalez

NOTAS

1. Etchells, Tim, *Certain fragments*, Londres, Routledge, 1999, p. 17.
2. Etchells, p. 18.
3. Delgado & Heritage (eds.), *In contact with the gods: directors talk theatre*, Manchester University Press, 1996. p. 226.
4. Etchells, p. 20.
5. *Certain fragments*, p. 49.
6. Ver Paul Heritage, «The promise of performance: true love/real love» (1998) en Boon y Plastow (eds.), *Theatre matters: performance and culture on the world stage*, Cambridge University Press.

Encuentros cercanos con Pablo Neruda

Óscar Hahn

Como la noche anterior me había acostado de madrugada, a las doce del día recién acababa de despertar. Estaba preparándome para meterme a la ducha, cuando sentí que golpeaban a la puerta. Uno de mis amigos había quedado de pasar a buscarme a esa hora. Salí del baño en pijamas y abrí. “Óscar, qué flojo eres, hombre. Todavía en cama”, dijo el que golpeaba. Pensé que estaba sufriendo alucinaciones. Allí, parado frente a mí, con una ancha sonrisa en el rostro, se erguía Pablo Neruda. Me puse a tartamudear tratando de expresar algo. “Vístete rápido. Te espero en el jeep”, dijo.

En octubre de 1969 Pablo Neruda iba a llegar a Arica, en el norte de Chile, para promover su candidatura presidencial dentro de la Unidad Popular, como representante del Partido Comunista, y los organizadores de su visita necesitaban un vehículo para movilizar al poeta. Uno de los dirigentes juveniles, Juan Ernesto Riquelme, me comunicó atribulado que algunas personas habían ofrecido sus autos, pero sólo por un par de horas.

“No podemos andar con el vate de auto en auto”, refunfuñó Juan Ernesto. “Alguien va a tener que sacrificarse por la poesía”.

Y deslizó una mirada sobre mi jeep Willys verde, con capot metálico blanco.

“Desde cuándo los comunistas les piden ayuda a los independientes”, le dije riéndome.

“Te lo pido como poeta”, contestó Juan Ernesto con tono solemne.

Me pareció fabuloso que Neruda fuera a desplazarse en mi vehículo. Mientras Juan Ernesto conducía a Neruda por la ciudad, se encargó de poner por las nubes mi desprendimiento, de modo que cuando llegó la hora de ir a almorzar, Neruda le dijo: “Compañero, no me parece justo que Óscar ande sin su jeep. Vamos a buscarlo”.

Ésta no era la primera vez que yo había estado con el poeta en Arica. En 1963 llegó a esa ciudad nortina para proclamar a los candidatos comunistas al Congreso. Neruda leyó un discurso y varios poe-

mas políticos, frente a un público formado por militantes del Partido y simpatizantes de izquierda. Al terminar el acto, bajó de la tribuna y se puso a conversar con algunas personas, entre las que se encontraba el dirigente regional del Partido Socialista, Rigoberto Soto. Cuando Soto vio que yo estaba por ahí cerca, me llamó y me presentó a Neruda.

“Ya tiene un libro publicado”, le informó, tratando de congraciarme con el poeta.

“Claro que sí”, dijo Neruda. Y ante la sorpresa de todos: “Se llama *Esta rosa negra* y apareció en la colección “Alerce”. Y dirigiéndose a mí: ¿Sabes que yo fundé esa colección?”

Respondí que sí, que por supuesto.

“¿Y cómo anda la poesía? ¿Tienes poemas nuevos?”

“Sí, tengo unos pocos”, dije tímidamente.

“Ah, bueno. ¿Conoces a la familia Walton?”

“Sí, claro”.

“Pues bien, te espero en su casa mañana en la mañana, a las 9 en punto”.

Al día siguiente llegué al departamento que los Walton les habían cedido a Neruda y Matilde, a las 9 clavadas. El mismo Neruda salió a abrir la puerta, recién afeitado y peinado. Pidió que nos sirvieran un té y nos sentamos a la mesa del comedor, los dos solos. A excepción de Matilde, que se dedicaba a ordenar la ropa y a sacudir por aquí y por allá, en la casa no había nadie más.

“¿Trajiste los poemas?”

“Sí, aquí están”, dije, sacando nerviosamente cinco o seis de una carpeta.

“¿Esto es todo?”, preguntó Neruda extrañado, mientras daba vueltas las hojas.

“Sí”, dije. “Escribo muy poco”.

“Malo, pues hombre. Deberías escribir más. Por lo menos un poema diario. Yo escribo un poema todos los días”.

“Bueno, don Pablo”, me atreví a replicar, “usted es Pablo Neruda y yo soy Óscar Hahn solamente”.

Neruda movió la cabeza sonriendo. De pronto se puso muy serio y empezó a leer en silencio. Yo estaba pálido como un muerto y sentía que me faltaba el aire. A medida que iba leyendo, Neruda deslizaba comentarios muy agudos, sin levantar la cabeza. Al final sepa-

ró dos hojas y dijo: “Quiero que le mandes éste a Hernán Loyola, del diario *El Siglo*. Dile que yo te lo pedí”. El poema era “Visión de Hiroshima”. No sé si por dejación o por timidez, nunca llegué a enviarlo. Varios meses después ocurrió algo curioso. Un día domingo llegó un amigo a mi casa de Arica y me dijo: “¿Viste el diario *El Siglo*? Sale un poema tuyo”. Y me pasó el diario. El poema publicado era precisamente “Visión de Hiroshima”. ¿Qué había ocurrido? Nada más que una increíble coincidencia. Sucede que ese texto, junto con los otros que le mostré a Neruda, apareció después en los *Anales de la Universidad de Chile*, con una presentación de Pedro Lastra. De ahí lo tomó Loyola, y lo hizo publicar por decisión propia y sin tener ni la menor idea de mi conversación con el poeta.

Vuelvo ahora al mes de octubre de 1969. Fuimos a almorzar a otra casa que la misma familia Walton, ya mencionada, tenía frente al mar, cerca de la playa la Lisera. Era allí donde Neruda y Matilde estaban alojando esta vez. Los acompañaba el entonces senador Volodia Teitelboim. Tyndall Walton, uno de los anfitriones, se había conseguido unos camarones descomunales y el mejor vino blanco para agasajar a Neruda. El poeta estaba muy alegre. En un momento se puso a cantar con su célebre voz cansina y nasal, una canción de la guerra civil española. Era cómico escucharlo y él se divertía como niño chico. Curiosa suerte la mía, pienso ahora: padecer el canto desafinado de dos grandes de la literatura mundial. Ya he contado en otra crónica cómo fue que escuché a Borges cantando la “Milonga de Albornoz”. Ahora me tocaba escuchar las disonancias de Neruda.

Como faltaban pocos días para que la Academia Sueca otorgara el Premio Nobel de Literatura 1969, le pregunté a Neruda si no le preocupaba andar por el norte de Chile, lejos de la prensa santiaguina.

“¿Qué tal si le dan el premio este año?”

“No me preocupa. Yo sé que este año no me lo van a dar”.

“¿Y cómo lo sabe?”

“Tengo mis informantes suecos”, respondió riéndose a carcajadas.

“¿Y si usted tuviera que darlo? ¿A quién se lo daría?”

“A Robert Graves. ¿Lo conoces? Es un gran poeta y novelista inglés”.

Terminada la sobremesa, Neruda anunció que se iba a retirar a tomar una siesta.

“Óscar, si quieres llévate el jeep para que puedas hacer tus cosas, y me pasas a buscar antes del recital”.

Me pareció una proposición caída del cielo. Después del contundente almuerzo y de la trasnochada, yo estaba muerto de sueño.

Alrededor de las seis y media de la tarde regresé a buscar a Neruda. La puerta de la casa estaba abierta. De todos modos golpeé, pero nadie salió a recibirme. Luego de una espera razonable, me atreví a ingresar. Era evidente que adentro no había nadie. En ese instante entró Volodia Teitelboim.

“Aquí no hay nadie”, dijo molesto. “¿Dónde diablos se habrá metido Pablo?”

Salimos a buscar por los alrededores de la casa, pero ni sombra del poeta.

“¿Y Matilde?”

“Tampoco está”, dijo.

“Quizás fueron a caminar a la Lisera”, sugerí.

“Vamos a echar un vistazo”, dijo Volodia.

A esa hora, cerca de las siete de la tarde, en la playa solamente había unos niños tirando piedras al agua. Noté que Volodia estaba entre malhumorado y nervioso.

“Esto puede ser muy serio. No hay que olvidar que Neruda es candidato presidencial y que siempre existe la posibilidad de que algún loco haga alguna estupidez”.

“Por ejemplo, ¿raptarlo?”, pregunté asustado.

“No sé”, dijo Volodia. “Mejor no pensar en ese tipo de cosas”.

“¿Por qué no vamos a la Universidad? Es posible que se haya ido con otra persona”.

“Sí”, dijo Volodia, cada vez más fastidiado. “Vamos a la Universidad”.

Una vez en el jeep, traté de justificar a Neruda, diciendo: “Bueno, Volodia, no olvide que Neruda antes que nada es poeta”.

“Muy poeta será”, repuso echando humo, “pero en este momento es el candidato del Partido. Debería ser más cuidadoso”.

Faltaban unos pocos metros para llegar a la entrada principal del campus, cuando divisamos a Neruda conversando con un grupo de personas. Nos bajamos del jeep. Volodia se acercó al poeta y le habló algo que no escuché.

“Lo que pasa”, dijo Neruda, “es que me vino a ver Jorge Bellet. Fuimos a su casa en Azapa, nos entusiasmamos recordando viejos tiempos, y después ya no tenía sentido regresar a la playa”.

Volodia Teitelboim entendió. Él sabía perfectamente bien quién era Jorge Bellet. El 6 de enero de 1948, como senador por el Partido Comunista, Neruda había pronunciado un discurso en el Senado, que a la manera de Zola tituló “Yo acuso”. En él presentaba una larga lista de cargos políticos y morales contra el Presidente de la República, Gabriel González Videla. El 3 de febrero Neruda fue desahorado por la Corte Suprema y se ordenó su detención. Perseguido por la policía del régimen, debió pasar a la clandestinidad. Al enterarse de que el poeta corría peligro en la zona central, los dirigentes del Partido determinaron que Neruda saliera de Chile por la región austral. Después de atravesar los lagos Ranco y Maihue, Neruda llegó a una hacienda maderera rodeada de matorrales y de enormes árboles, y alojó en una casa medio escondida en la maraña selvática. Allí lo estaba esperando Jorge Bellet, el “capitán general de las maderas”, como lo llama en las *Memorias*. Jorge Bellet, el causante de la misteriosa desaparición de Pablo Neruda, había sido nada menos que el jefe de la expedición que en febrero de 1949 condujo al poeta hacia la libertad, al otro lado de la cordillera. Era imposible que Neruda se negara a una invitación suya.

Como siempre, el recital fue toda una experiencia. En el salón central de la Universidad no cabía ni un alfiler. Antes de empezar la lectura, tuvo la gentileza de enviarme un saludo. Yo me hundí en mi asiento, rojo hasta las orejas, mientras algunos curiosos se ponían de pie y estiraban el cuello, tratando de ver quién era el aludido. Recuerdo como el día de hoy que Neruda vestía una camisa de color plateado y una corbata clara que hacía contraste. Recuerdo también en particular dos de los poemas que leyó: “Mi padre” y “Oda al elefante”. Los recuerdo más que nada por el efecto contrario que causaron en la audiencia. “Mi padre” era el recuerdo nostálgico de Neruda por su padre ferroviario, ya fallecido, y terminaba dándole el golpe de gracia a la ya conmovida audiencia, con dos versos impactantes: “El conductor José del Carmen Reyes / subió al tren de la muerte y hasta ahora no ha vuelto”. Un escalofrío recorrió toda la sala.

La primera parte de la “Oda al elefante”, en cambio, despertó

la hilaridad de los oyentes, porque contenía algunas descripciones muy simpáticas. Decía, entre otras cosas, que el elefante pasaba “con su ropaje / de árbol arrugado / su pantalón / caído / y su colita”; pero luego la oda cambiaba de tono y se transformaba en un poema de protesta contra el cautiverio de esa “espesa bestia pura”, como la llama, consiguiendo que la audiencia también cambiara de humor.

Al final de la lectura alguien del público gritó: “El poema 20”. Neruda se hizo el desentendido. Pero luego se oyó otra voz, y otra y otra, y el poeta no tuvo más remedio que ceder a las exigencias de su público. Apenas pronunció las primeras palabras: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”, la atmósfera se cargó de una emoción especial. Después de todo, la mayoría de los oyentes había crecido leyendo ese poema y sin duda formaba parte de la vida amorosa de muchos de ellos. Escuchar esos célebres versos ahí, frente al mismísimo Neruda y de su propia voz, fue como ingresar en una atmósfera llena de resonancias nostálgicas y de magia nocturna, muy difícil de olvidar.

El 24 de septiembre de 1973, cerca del mediodía, aún me encontraba en cama tratando de reponerme de los días que había pasado en la cárcel, como consecuencia del golpe militar, cuando un locutor de la televisión anunció: “El poeta chileno Pablo Neruda murió anoche en la Clínica Santa María”. Vi su camisa plateada y su corbata clara. Lo oí cantando una canción de la guerra civil española. Lo vi desplazándose en mi jeep por las calles de Arica. Lo vi parado en la puerta de mi casa, con su sonrisa desplegada en el rostro. Y oí su voz lenta y nasal que me decía: “Óscar, qué flojo eres, hombre. Todavía en cama”. Me levanté bruscamente, tomé un papel y un lápiz, y escribí sin pausa: “Cuando el sol de la muerte / se beba toda el agua de tus ríos / y sus rayos voraces / mortifiquen tu piel y la resequen / el agua de tu cuerpo ascenderá a los cielos / y convertida en sangre / lloverá una vez más sobre los cauces”.

El populismo cultural revisitado*

Jim McGuigan

A principios de los años noventa hubo un momento de balance en los estudios culturales que significó tanto una codificación del conocimiento para el consumo estudiantil como un reconocimiento de la diversificación del trabajo en este campo, según las circunstancias cambiantes de teorización e investigación que habían resultado de la “globalización” de los estudios culturales (Gray y McGuigan, 1993). Sería tedioso detallar de nuevo estas dinámicas, puesto que ya han sido trazadas minuciosamente, aunque no siempre con precisión, en un diluvio de literatura reciente que no pienso repasar aquí. Mis intenciones son mucho más específicas: afirmar la crítica del populismo cultural, justificarla un poco más e ir más allá de ella.

Recapitulo mi primera crítica al populismo cultural (McGuigan, 1992): la vieja tensión entre una noción de “cultura popular” derivada en una versión u otra de la idea de “cultura del pueblo” de Herder, por un lado, y de “cultura de masas” en el sentido de la Escuela de Frankfurt, por otro, ha sido resuelta en muchos estudios culturales en términos de un punto de vista apreciativo y, de hecho, celebrativo, con la idea de “cultura popular de masas”. La cultura popular, en el sentido folclórico, se veía como producida por “el pueblo”, como realizada por la gente de una manera activa y que expresaba sus experiencias, actitudes y valores sociales distintivos. Por contra, la concepción peyorativa de cultura de masas, en versiones de la izquierda, la derecha y el centro, enfatizaba la manipulación por parte de los medios de comunicación del gusto popular y del consumo pasivo de cultura mercantilizada. Esto fue debidamente cuestionado como una forma de elitismo cultural durante la primera fase de los estudios culturales en Gran Bretaña, una fase que se caracterizó por una política de cultura popular, particularmente arraigada en la clase obrera y en la juventud. Se criticaron tanto el elitismo cultural como la cultura principal de los medios de comunicación. La oposición binaria poco satisfactoria entre cultura popular y cultura de ma-

sas fue más plenamente deconstruida después, sin embargo, por una reevaluación del término subordinado "consumo". Desde este punto de vista, el consumo comenzó a no ser algo visto como el momento "pasivo" de la circulación cultural, sino como algo "activo" y nodal, que involucraba la apropiación popular de artículos y la interpretación diferencial de textos. El énfasis en "el consumo activo" tenía, por supuesto, una relación legítima con el feminismo y, más generalmente, con los sentimientos populistas, si es que no la tenía con las prioridades críticas, de los estudios culturales anteriores. Donde el elitismo cultural había visto el gusto popular como inferior, mal educado y sin capacidad de discriminación, el populismo cultural reciente llegó a ver exactamente lo opuesto. Yo afirmaré que el populismo cultural es el producto binario del elitismo cultural y, desgraciadamente, está ligado a él para siempre por oposición, directamente invirtiendo sus valores. Sin embargo, el declive del elitismo cultural, uno de los diversos rasgos del posmodernismo, también pone en cuestión al populismo cultural. Lo que empezó como un propósito radical y subversivo se vuelve una sabiduría convencional y, en este sentido, conservadora. Además, el populismo cultural tiene una afinidad íntima con el ideal del consumidor soberano de la economía neoclásica, la filosofía del mercado libre, ideología actualmente dominante en la mayor parte del mundo.

No se quiso que el análisis y la crítica del sentimiento populista en los estudios culturales produjesen un informe exhaustivo del tema sino, más bien, que identificasen sus enérgicos impulsos y rastreasen cómo se han transformado con el tiempo. Durante los años ochenta la tendencia extendida en los estudios culturales hacia un modo de análisis exclusivamente consumista se enfocó en la interpretación de la rutina y las prácticas consumistas populares, con el consiguiente abandono y en detrimento de las formas críticas de explicación profunda, que se preocupaban de las condiciones materiales de la producción cultural, como la economía política de la cultura. La misma idea de crítica explicativa se volvió epistemológicamente pasada de moda, mientras los temas posmodernos de la particularidad y la contingencia contribuyeron a esta nueva ortodoxia relativista de los estudios culturales. La moda teórica, la pérdida de convicción en la política progresista, la hegemonía de la Nueva Izquierda y las reconstrucciones económicas y

culturales asociadas con lo que se ha llamado capitalismo “postindustrial” o “posfordista” tuvieron un juego de efectos combinado aunque muy complejo en el campo de estudio.

Al parecer, el mundo había cambiado dramáticamente y también la teoría crítica de la cultura y la sociedad, con lo que redujo sus expectativas políticas y se retiró del compromiso con la transformación social. A finales de los ochenta estos desarrollos se condensaron simbólicamente en la metáfora histórica del comunismo caído: esto, a pesar del hecho de que las corrientes intelectuales que se arremolinan alrededor de los estudios culturales nunca habían sido inspiradas por “el socialismo realmente existente” en el sentido comunista soviético; más bien, todo lo contrario. Los estudios culturales eran el producto de esa Nueva Izquierda que se había formado originalmente durante los años cincuenta en reacción al estalinismo y a la normalización de democracia social (Davies, 1995). Los estudios culturales de la Nueva Izquierda quedaron progresivamente marcados durante la formación subsiguiente desde los años setenta por formas distintivas de radicalismo “occidental”, particularmente las variedades del feminismo, de la política negra diaspórica y, últimamente, de la “teoría torcida”.¹ En los últimos años, sobre todo, ha existido una angustia tardía y característica sobre la relación eurocentrista y atlanticista con el “Otro”.

Además de las simpatías populistas de los estudios culturales, que los distinguen claramente de la corriente principal de la disciplinariedad académica, sobre todo en las humanidades, los estudios culturales han sido obsesivamente anti-economistas, distanciándose de las que fueron doctrinas oficiales marxistas-leninistas de la cultura y la sociedad, resumidas por el reduccionismo del llamado “modelo base-superestructura”. El razonamiento económico fue, de hecho, reprimido en la Nueva Izquierda y en los estudios culturales subsiguientes y simultáneamente trasladado, de manera analógica, al plano cultural, que tendió a ser visto como casi completamente autónomo de cualquier economía y política reales. Por lo tanto, tenemos la idea de una economía “cultural” o “simbólica” que consiste en relaciones de intercambio y flujos significativos, pero con poca relación con algo como una economía “real” que pueda tener una medida de determinación, aunque mediada, sobre estos intercambios y flujos. Semejante transposición de la lógica económica hacia el plano de lo

insistentemente no económico, sin ningún recurso a una economía concebida en términos de la circulación de la riqueza, es una forma curiosa de represión teórica. Este artículo, por tanto, busca ahondar en la crítica del populismo cultural consumista destruyéndolo en relación con la ideología dominante del periodo reciente, una economía neoclásica revivida y fundada en la mitología del consumo soberano. Además, los problemas de valor, análisis y política que se exploran trascienden los límites del populismo cultural y empiezan a indicar de manera particular cómo está surgiendo una agenda crítica fresca para el trabajo en los estudios culturales.

Consumo soberano

Lo reprimido tiene el hábito de volver en forma de síntomas opacos para la propia autoconciencia del sujeto, como siempre ha insistido la teoría freudiana. Tómese, por ejemplo, la afirmación de John Fiske (1987) acerca de la existencia real de una “democracia semiótica”, originalmente declarada con respecto al hecho de ver la televisión como acto “productivo” y la cual, como consecuencia, se convirtió en una versión generalizada de subversión popular de lo que él llama “la cultura dominante” (1989a, 1989b). Para Fiske (1991), “la cultura dominante” es absolutamente lo mismo que lo que ocurre con el aceptado canon de grandes obras y de sus valores supuestamente inherentes que se enseñan en el plan de estudios universitario tradicional. Por contra, las fuentes contemporáneas de resistencia y oposición derivan de algún modo, según Fiske, del consumo popular y de la significativa transformación de los productos culturales distribuidos en masa en el mercado. El modelo de Fiske, bastante alejado de la oposición binaria persistentemente simplista de culturas dominantes y subordinadas, con poco más en medio, aunque de manera similar a muchas concepciones académicas del conocimiento, sobrestima inmensamente el papel del plan de estudios de la educación superior afianzando el poder cultural. Es mucho más creíble defender, de manera alternativa, que “la cultura dominante”, si existe semejante fenómeno, está formada en su base por fuerzas de mercado prevalecientes y por sus ideologías legitimadoras.

La democracia semiótica de Fiske es muy similar a la idea de Paul Willis (1990) sobre la existencia real de una "cultura común". Willis defiende que el mercado ha entregado el género para la satisfacción de todos y sobre todo para satisfacción de los jóvenes, que están haciendo un uso utópico de los artículos culturales aquí y ahora en Gran Bretaña y, cuando él estaba escribiendo, antes que Margaret Thatcher hubiera sido destituida debido al popular fracaso de su "populismo autoritario". Para Willis, el blanco principal de desaprobación no es tanto el plan de estudios universitarios como el sistema británico de patrocinio público de las artes, que él sostiene no tiene ninguna relevancia para la inmensa mayoría de la gente y particularmente para los jóvenes, aunque él no presta atención al papel universal de las artes y de la educación cultural en el sistema escolar del Estado. En lugar de que el Estado intente enculturar a la juventud con proyectos de arte comunitario y otros por el estilo, Willis reivindica una apreciación de la "creatividad simbólica" y de la "estética con los pies en el suelo" involucradas al mirar anuncios de televisión, al leer revistas del mercado de masas, al escuchar y mezclar música popular, en el bricolaje de moda, y al beber y pelearse en los bares.

La "cultura común" en la tradición socialdemócrata era un concepto de "deber" al que se dio una inflexión radical y "produccionista", por parte de la Nueva Izquierda (Williams, 1968b). Aunque de más reciente procedencia, "la democracia semiótica" también parecería ser un ideal normativo, identificando una condición deseable para la cual esforzarse en lugar de una realidad lograda. Es teóricamente conservador afirmar que una condición que, discutiblemente, haya de existir ya exista; pero más que eso, a pesar de la negación manifiesta y de la represión de la economía política en la obra de escritores populistas ejemplares como Fiske y Willis, es extrañamente homólogo, aunque latentemente así, en el sentido de una homología de estructuras (Goldmann 1969), con la economía política derechista que se funda sobre el concepto de "consumidor soberano". Antes de proceder con estas hipótesis, deben hacerse dos calificaciones: en primer lugar, con respecto a la disyunción potencial entre la política profesada de una posición teórica y la lógica subyacente de esa posición; y, en segundo lugar, con respecto a la disyunción claramente notable entre la teoría cultural conservadora y la economía política derechista.

No hay ninguna duda de que Fiske está en el lado de los buenos, como su *Power Plays, Power Works* (1993) probaría enseguida. Sus simpatías están evidentemente con los oprimidos y sus conflictos contra los poderes que existen, aunque su teorización, enfocada tan estrechamente sobre la micro-política de consumo y las victorias y derrotas locales de la vida cotidiana, proporciona poco espacio para la lucha transformadora de cualquier tipo. Willis también es bien consciente de las desigualdades materiales que obstruyen la equidad de consumir placeres. En su contribución al debate sobre Artes Británicas y Estrategia de Medios de Comunicación de 1991, mientras reiteraba la crítica de la cultura públicamente subvencionada, Willis recomendó la idea holandesa de un "carné de cultura" para los pobres y los parados. El problema con los "carnés de ocio" de la autoridad local es que sólo proporcionan acceso a instalaciones públicas, como piscinas y teatros. Sin embargo, las preferencias de la mayoría de la gente son para los productos del sector privado. Por eso, el "carné de cultura abarata el acceso y la compra de los productos y servicios de las industrias culturales en una definición muy amplia: la cultura del cuerpo; la cultura de la fotografía; la cultura juvenil; la cultura del hogar; la cultura de la música y así sucesivamente" (Willis, 1991: 54). Aunque los cines comerciales, por ejemplo, en verdad ofrecen normalmente entrada a precio reducido a parados, pensionistas y estudiantes para aumentar los ingresos de taquilla donde la asistencia de público está disminuyendo, no parece plausible esperar que las empresas capitalistas se vuelvan de repente verdaderamente filantrópicas por voluntad propia. Los gobiernos locales pueden forzar a los negocios para que paguen un "porcentaje para el arte" cuando cambien de lugar, y a que compañías como McDonald's contribuyan en las actividades caritativas en favor de las relaciones públicas, pero las contribuciones voluntarias para consumo cultural más extensas son menos probables. Al leer a Willis, me imagino largas colas de jóvenes desempleados serpeando por una tienda de música local en una mañana de sábado cualquiera, en la que cada cual, al llegar a caja, declara: "Soy una persona joven desempleada. Éste es mi carné de cultura. ¡Exijo el CD de éxito de la semana gratis!"

Ninguna ideología es siempre completamente consistente pero sorprende cómo la economía neoclásica de los partidos conservado-

res contemporáneos se opone diametralmente a las formas tradicionales de la ideología cultural conservadora. Esta última tiende a ser autoritaria, enfatizando verdades eternas y valores absolutos, mientras considera el valor social de la cultura como un valor de una educación moral que aborrece el relativismo de cualquier tipo. Comparado con tal autoritarismo cultural, la ideología derechista, en economía política, es francamente libertaria y populista. Y, cuando se aplica a la cultura, es populista cultural, más bien como Fiske y Willis, de hecho. Es difícil ver cómo la posición representada por Fiske y Willis difiere materialmente en problemas culturales de los grupos de expertos de la ideología derechista como el Centre for Policy Studies, el Institute of Economic Affairs y el Adam Smith Institute, los mismos grupos de expertos que proporcionaron un flujo firme de ideas políticas, incluyendo ideas de política cultural, para la aplicación estratégica durante la última década y media de la hegemonía gubernamental conservadora en Gran Bretaña (Desai, 1994). En un contexto norteamericano, uno podría referirse de manera semejante a La Heritage Foundation, al Cato Institute y al American Enterprise Institute. Debemos leer más allá de la retórica izquierdista, a la que Fiske es especialmente propenso, para percibir esta convergencia teórica de un populismo cultural exclusivamente consumista con la economía política derechista.

Como Russell Keat ha señalado con precisión acerca del “consumidor soberano”, por lo menos en mi experiencia de intentar localizar una declaración teórica satisfactoria del concepto, “es improbable encontrar una discusión suficientemente explícita de este concepto de informes de economía de mercado de libros de texto normales” (Keat, 1994: 27). No obstante, es la clavija ideológica de la economía neoclásica lo que se reactivó políticamente con tanto éxito, si no económicamente, durante los años ochenta. Que no siempre se declare explícitamente es quizás sintomático de su función totémica en la cultura contemporánea y en la política de la Nueva Izquierda. Sin embargo, el concepto de soberanía del consumidor y sus implicaciones para la política cultural se expresaron de manera sucinta en el *Report of the Committee on Financing the BBC* de 1986 (conocido como el Informe Peacock) sobre radiodifusión, que fue originalmente establecido por el segundo gobierno de Thatcher para crear una base lógica para introdu-

cir anuncios en la BBC. Al final no cumplió el informe gubernamental implícito debido al temor de que esto reduciría el rédito de publicidad de la televisión comercial. No obstante, el Comité Peacock produjo una articulación útil de la ideología del mercado libre respecto a un sistema de radiodifusión que se había regulado hasta entonces según los principios del servicio público:

La radiodifusión británica debe dirigirse hacia un sistema de mercado sofisticado basado en la soberanía del consumidor. Ése es un sistema que reconoce que los espectadores y oyentes son los mejores jueces de sus propios intereses, a los cuales pueden satisfacer mejor si tienen la opción de compra de los servicios de radiodifusión que ellos requieren de tantas fuentes de suministro como sea posible. (*Report of the Committee on Financing the BBC*, 1986: párrafo 592)

En tal economía neoclásica, el consumidor soberano es una ficción necesaria, una construcción de un sujeto completamente racional, calculador, que siempre busca aumentar al máximo la utilidad marginal de las opciones de consumo. Se dice que las decisiones del consumidor racional, agregadas como demanda, activan el suministro o, más bien, producen éxito o fracaso en la fase de suministro del mercado libre. No debe permitirse que nada interfiera en este proceso mágico.

Hay dos críticas básicas a la ideología de la soberanía del consumidor que deben mencionarse. Primero, que el consumo soberano depende idealmente del perfecto conocimiento de lo que realmente o potencialmente está disponible para ser consumido, para poder facilitar la elección racional, ya que se dice que el consumo determina la producción. El contra argumento es que un conocimiento perfecto de lo que podría consumirse es imposible y que la demanda no se agrega simplemente de la suma de elecciones racionales hechas por los consumidores, en ningún caso, sino que es cultivada por lo menos en parte por los proveedores a través de publicidad y marketing. Por eso, la producción tiene alguna determinación sobre el consumo y el consumidor puede no ser muy conocedor de cómo funciona realmente el proceso en la práctica. Este argumento se sostiene, creo, a pesar

de los recuentos selectivos de producción que se incluyen ahora con frecuencia en los paquetes de marketing de, digamos, las películas de éxito. La implicación principal de semejante argumento para los estudios culturales es que realmente los modelos de consumo existentes no son necesariamente una guía totalmente fiable sobre lo que la gente podría querer si pudiesen tenerlo.

La segunda crítica se conoce semejantemente bien pero rara vez se defiende hoy en día con alguna convicción. Consiste en que hay una igualdad falsa en la afirmación de que todos somos consumidores soberanos. Algunos consumidores son más soberanos que otros. De hecho, es todavía una minoría, según cualquier norma universal de comparación, la cual está en una posición privilegiada, por la pura virtud de la ventaja material, para ejercer libertad de elección en el consumo y consumir exactamente lo que ellos quieren o necesitan. Hay también una ventaja simbólica, resultado del hábito familiar y la educación, que son sólo parcialmente separables de la posesión de riqueza al formar la distribución y las diferentes combinaciones de competencia y gusto cultural. Fundamentalmente, si usted no tiene el dinero o un rango apropiadamente cultivado de competencias, que en los años noventa incluye una posmoderna elección y mezcla de gustos, alto y bajo, entonces, sus elecciones potenciales de consumo están por eso limitadas.

Deberían tenerse en cuenta dos consideraciones más al conectar esta crítica de la soberanía del consumidor con el populismo cultural consumista. Estas consideraciones cubren tanto una acomodación "posmarxista" al capitalismo como el irracionalismo del capitalismo "posmoderno". La primera consideración es la posibilidad de que una visión crítica de las economías simbólicas y materiales todavía podría sostenerse junto a un compromiso con la elección racional, la cual, después de todo, atribuye una sensibilidad dignificada al sujeto humano, como en el "marxismo de la elección racional". Sin embargo, como Ellen Meiksins Wood ha demostrado poderosamente, es muy difícil realizar una crítica convincente de los órdenes económicos, sociales y culturales que prevalecen a partir de una mezcla de "la economía neoclásica, la teoría del juego, el individualismo metodológico y la filosofía neocontractual" (Meiksins Wood, 1989: 87), los cuales fueron ingredientes vitales de la economía de Reagan

y del thatcherismo. Y, como Joan Robinson señaló hace muchos años en su comentario sobre la original economía marginalista de Jevons y Alfred Marshall, “ésta es una ideología para acabar con la ideología, porque ha abolido el problema moral” (Robinson, 1964: 53). Nos encontramos frente a esa economía de “valor libre” que exige meramente describir de manera positivista cómo funcionan las fuerzas intelectuales del mercado sin trabas y, cuando es desafiada por su desigualdad, se ve forzada a reconocer la “naturalidad” de la desigualdad y a suplicar que con el crecimiento provocado por el funcionamiento apropiado de las fuerzas del mercado, el efecto “de goteo” ocurrirá entonces.

En segundo lugar, está la negativa de aceptar un modelo racionalista del sujeto consumidor y de conceptualizar el consumo de maneras más viscerales y situadas, que podrían muy bien ser la posición que Fiske y Willis realmente suscribirían, aunque es difícil afirmarlo con seguridad a partir de sus escritos. Es una posición que cuadra bastante con formas prevalecientes de teorización irracionalista (Larrain, 1994). Hay también aquí de nuevo una correspondencia con la economía política derechista, como la de Frederick Hayek, en cuyo *The Road to Serfdom* (1994) y su propio asesoramiento personal proporcionaron tal inspiración para el proyecto del thatcherismo, que prometió eliminar el socialismo en Gran Bretaña de una vez por todas. Hilary Wainwright (1994) ha mostrado cómo la versión de Hayek de la teoría del libre mercado no sólo difiere del racionalismo regulador socialista, sino también de las ficciones racionales de la economía neoclásica. Para Hayek, el consumidor no escoge basándose en el conocimiento racional de lo que aumentaría al máximo la utilidad, sino que toma decisiones de manera completamente subjetiva, sin recurrir a la razón y a la información fiable, porque el conocimiento, para consumidores y economistas, es inherentemente falible. En cierto sentido, podría defenderse que Hayek fue un posmoderno *avant la lettre* y que su creencia en el beneficio del consumo libremente escogido esquilado de ilusiones racionalistas es incómodamente cercana al populismo cultural consumista.

Durante el periodo reciente de hegemonía de la Nueva Izquierda sólo se esperaba que las ideologías de libre mercado afirmarían, junto con Francis Fukuyama (1989), que virtualmente se había lo-

grado una política cultural ideal o que los gobiernos derechistas estaban a punto de alcanzarla. Que los defensores principales de los estudios culturales dijeran algo similar es bastante más sorprendente. Una cosa es afirmar que la gente hace mejor uso de los productos culturales disponibles para ellos y, por consiguiente, apreciar el trabajo semiótico y simbólico que esto comporta, pero es realmente otra cosa afirmar que vivimos en una “democracia semiótica” o en una “cultura común”, que existan realmente. Si tales conceptos sirven para cualquier propósito útil, ciertamente es para funcionar como un estándar de crítica de principios con el que medir y hallar insuficientes las condiciones realmente existentes, no para endosar, inconscientemente, ideologías poderosas de grupos de expertos como el Adam Smith Institute.

Debe quedar claro que mi crítica a un modo de análisis exclusivamente consumista en los estudios culturales tiene que ver principalmente con cuestiones de explicación y, de hecho, con utilidad política. No obstante, semejante crítica puede ser, y ha sido, inmediatamente vista como provocadora de problemas de evaluación cultural, particularmente en el contexto del debate público y no sólo en el campo académico de los estudios culturales.

Valor

En Gran Bretaña, el llamamiento hacia un retorno al valor cultural ha sido relacionado, probablemente de manera bastante diferente a los EE.UU. (donde han predominado los temas de “corrección política” y de fanatismo religioso), con la dirección que parecía tomar el objetivo de “ampliar la cultura” más allá de un canon estético autorizado desde un proyecto oposicional en los años sesenta y setenta hasta un fenómeno de mercado y de marketing durante los años ochenta, para que todo se volviera “cultura” bajo la equivalencia del valor de intercambio (véase Savage y Frith, 1993). La declaración del dramaturgo David Hare en el ahora desaparecido *Late Show* de la BBC2, en octubre de 1991, dio un giro conservador al debate sobre el valor cultural entre los intelectuales liberales de izquierda de Gran Bretaña: “Finalmente, Keats es mejor poeta que Bob Dylan”. La comparación de Hare

fue peculiarmente inhábil e imprudente. Para empezar, la popularidad de Dylan es apenas un tema de primera línea y, además, ha sido cano- nizado, aunque no con la misma magnitud que Keats. La comparación se hizo, probablemente, porque ambos son poetas cuyos textos podrían escrutarse por sus valores relativos. En esta comparación, entonces, te- nemos autoría, objetivismo textual y finalidad, factores clave del juicio estético “tradicional”. Éste es el primer movimiento y el menos satis- factorio en el debate sobre el valor cultural, en la dirección de la estéti- ca entendida como espacio de normas fijas y juicios universales. Vuel- ve a la oposición binaria entre absolutismo y relativismo. La tendencia más productiva en los estudios culturales, y particularmente en los es- tudios culturales populistas, ha sido adoptar una visión relativista del valor contra absolutismos exclusivos, que demuestran un universalis- mo del valor injustificado, y que no sólo separan el arte de las relacio- nes sociales, sino que están implicadas, educativamente y en otros ám- bitos, en varias formas de opresión de clase, de género, racial y sexual.

Steven Connor, en *Theory and Cultural Value* (1992), ha suge- rido que las cuestiones de valor cultural oscilan típicamente entre el absolutismo y el relativismo: ningún extremo es sostenible. No cree que la oscilación entre absolutismo y relativismo deba resolverse, al final, de ninguna de las dos formas. Por contra, haríamos mejor si re- conociésemos que “la paradoja del valor”, como él la nombra, tira en ambos sentidos. Connor insiste en “la necesidad del valor”, que deri- va de “la orientación irreductible hacia lo mejor” (Connor, 1992: 2). Sin embargo, como se pone al nivel del panteón de grandes teóricos, los defensores de la “Teoría” con T mayúscula, Connor tiene poco que ofrecer más allá de lo suyo propio, excepto decir, como conclu- sión, que el “presuroso conflicto” del valor escapa a la teorización (ibíd.: 255).

Las fuentes de la autoridad cultural que una vez pretendió, qui- zás con mayor credibilidad que ahora, hacer juicios de valor absolutos han fracasado. Como Connor indica bastante correctamente, aunque de una manera excesivamente abstracta y tortuosa, esto no significa que el valor no importe. Las personas valorarán: siempre hacemos jui- cios acerca de la calidad y valía; y éstos no son sólo evaluaciones mo- netarias. El juicio humano ordinario tiene mucho que ver con la utili- dad social, un sentido mundano de la diferencia entre el valor de la

divisa y el valor de uso. Entonces, es la socialización del valor lo que interesa primero, no las remotas aporías de la estética. Porque el movimiento estético está perpetuamente en peligro de caer por el borde del tablero del juego teórico, mientras que los movimientos sociológicos y éticos en el debate sobre el valor aportan direcciones más sustanciales para el análisis cultural.

Tratar preguntas de estética y de valor cultural de manera sociológica no implica necesariamente una perspectiva de valor libre, como Janet Wolf (1983/93) ha defendido enérgicamente. Ella recomienda un acercamiento al valor que contempla la valoración como un proceso social que cambia con el tiempo y que puede examinarse desde diferentes posiciones de valor. El gran defensor de semejante sociología es, por supuesto, Pierre Bourdieu. Su obra magna, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (1984), debe ser el punto de partida para el movimiento sociológico. El movimiento original de Bourdieu fue desplazar la pregunta sobre el valor y el principio del “desinterés” en la tradición estética kantiana por los conceptos sociológicos de “distinción” y “gusto”. En tanto que los gustos son marcadores de clase, están limitados con estrategias de distinción social. Bourdieu analiza esto en la jerarquía de distinciones entre gusto “legítimo”, “medianamente culto” y “popular”. Su uso de datos de estudio social sumamente detallados, muchos de los cuales fueron recogidos hace tanto tiempo como los años sesenta, y la desalentadora sociología de alguna de su prosa dan al texto de Bourdieu una glosa objetivista y desapasionada. Aunque a veces se dice que Bourdieu despliega un desprecio olímpico por todos los asuntos de su investigación, es bastante evidente, sin embargo, dónde están sus simpatías, con los valores de “lo estético popular” y el hábito de sus propios orígenes de clase obrera: esto se ejemplifica mejor en el material etnográfico sobre el que trabaja y en su teorización de los hallazgos empíricos.

Bourdieu reserva su mayor desprecio para la “independencia” autoengañada de las más viejas corrientes vanguardistas de la burguesía y para los nuevos pequeño burgueses que “sueñan con un vuelo social, con un esfuerzo desesperado por desafiar la gravedad del campo social” (Bourdieu, 1984: 179). Desde el punto de vista de los noventa *La distinción* de Bourdieu es muy sugestiva por lo que se refiere a sus premonitorios comentarios sobre estos nuevos agentes pequeño

burgueses “de presentación y representación” (ibíd: 359), que frecuentemente se cita como una de las primeras formulaciones de la clase “posmoderna” o, por lo menos, de la identificación de ese fragmento de la clase profesional-directiva que promueve el posmodernismo con entusiasmo autointeresado (véase Lash y Urry, 1987). Sin embargo, donde más necesita ponerse al día el trabajo pionero de Bourdieu es alrededor de la posible posmodernización del campo cultural (véase Wynne y Connor, 1995), lo cual, a propósito, hace que la observación de Hare sea tan tristemente redundante.

Es una pregunta abierta hasta qué punto se han allanado las jerarquías culturales realmente y se han difuminado los límites formales, principales afirmaciones que se hacen rutinariamente en la lengua vernácula del posmodernismo. En lugar de permanecer dentro de un espacio completamente teórico para debatir estos asuntos, lo cual, como Connor se vio obligado a admitir, sirve de muy poco, existe una necesidad concreta de investigación sociológica, sobre todo al estilo etnográfico. “La necesidad del valor” y “las estrategias de distinción” requieren escrutinio sobre la base de la misma cultura popular. Con tal trabajo, podemos encontrar que los populistas estén haciendo algo completamente inútil en nombre del “pueblo” y contra “la cultura dominante” de la universidad y del sector público. En este sentido, la idea de “discriminación popular” de Fiske (1991) necesita desarrollarse más y las observaciones de Willis (1990) en cuanto, por ejemplo, al “realismo”, como norma de juicio entre los espectadores juveniles de los culebrones, son indicativas de lo que podríamos descubrir a través de la investigación empírica, lo cual, quizás, va en dirección opuesta al gusto “intelectual” contenido en mucha de la teoría crítica. Así, las preguntas más importantes sobre el valor pueden tener que ver con “estándares”, “calidades” y “distinciones” dentro del campo de la cultura popular de masas y donde los límites con la cultura “alta” y de la vanguardia ya no son tan firmemente fijos como lo fueron antes.

El movimiento sociológico puede apoyarse aún más con una orientación ética. Esto ya es implícito en el atrevido tratamiento que Terry Eagleton (1990) hace de la historia de la estética. Pone lo estético en su lugar burgués en el lado de lo corporalmente expresivo frente al lado económicamente instrumental de la moneda ideológi-

ca del capitalismo. Habiendo historiado lo estético, bajándolo de las pretensiones etéreas y falsamente universalistas, Eagleton pretende recuperar la promesa estetizante de tiempos mejores. Lo hace principalmente mediante Jürgen Habermas (1987) y su defensa teórica del “mundo vital” frente al “sistema” y, de manera semejante a él, aboga por la transformación radical de los “discursos de la razón, la verdad, la libertad y la subjetividad” (Eagleton, 1990: 415).

Lo que podría significar en la práctica el movimiento hacia una ética del discurso habermasiano (véase, por ejemplo, Habermas, 1990) puede ilustrarse útilmente con referencia a la valiosa y, de hecho, valiente discusión de John Mepham (1991) sobre la “calidad” en la televisión popular, lo que confirma aún más mis críticas a eso que Annabelle Sreberny-Mohammadi (1991) ha llamado un “populismo feliz” que calla desesperadamente ante tales asuntos. Mepham rechaza la habitual manera jerárquica de declarar el problema de la “calidad” en televisión como una norma unitaria que funciona para distinguir la televisión “seria” de la “popular”. Se preocupa por la calidad de la televisión popular y de sus cualidades. Mepham perfila un punto de vista de la calidad triple, con “un proyecto social”, “un propósito cultural” y “un armazón normativo”. Para el proyecto social define “una regla de la diversidad” en una sociedad multicultural y plural. El propósito cultural de, pongamos, el drama en la televisión popular es, según Mepham, proporcionar “historias utilizables”, valor en uso, no sólo como signo o intercambio. Finalmente, el armazón normativo insiste en “la ética de decir la verdad”. En nuestros tiempos posmodernos, el énfasis de la veracidad puede parecer de lo más anticuado. Sin embargo, Mepham da una buena razón para ello: “Precisamente porque no hay ninguna Verdad, ninguna fundación garantizada de principios verdaderos que podría actuar como criterio de verdad, ninguna certeza derivada de un acceso a la realidad independientemente de nuestra investigación y de sus instrumentos, es esencial una ética de decir la verdad” (Mepham, 1991: 26).

Como la cultura popular es tan personal y políticamente importante y como la televisión, en particular, es tan central para la cultura popular contemporánea, es necesario preguntarse sobre el valor, la calidad y la verdad, preguntas que reconectan los estudios culturales con los asuntos prácticos de la política cultural. Aunque es

muy difícil hacer juicios confiadamente positivos, no lo es tanto identificar lo que necesita ser criticado, como Todd Gitlin deja tan claro, quizás demasiado claro para algunos, en sus comentarios acerca de la televisión norteamericana:

Junto a algún trabajo excelente, debemos una estandarización de la cultura delgada, desalmada y nihilista invalidando la "diversidad" nominal. Al mismo tiempo, la profunda hendidura entre culturas de clase persistirá, cuando las maravillas del exceso de canales sean accesibles para los que podrían llamarse dos tercios de la sociedad. Debido principalmente (aunque ni mucho menos exclusivamente) a la televisualización de la vida cotidiana, continuaremos siendo inundados por la desenvoltura de discurso y de estilo; deslumbrados por una convergencia de información y entretenimiento; aunque al mismo tiempo, sospechosa y sobrenaturalmente inteligentes. (Gitlin, 1993: 351)

Deberíamos, según semejante panorama, preocuparnos por el análisis y la crítica social de los valores cínicos que se representan de maneras múltiples y complejas en los medios de comunicación, y no sólo confinarnos a nosotros mismos a la apreciación de la resistencia popular, a la ironía y el escepticismo.

Análisis

La vertiente exclusivamente consumista de los estudios culturales no sólo ha estado extrañamente falta de sentido crítico en su tratamiento de la cultura popular de masas debido, creo, a una pérdida de propósito normativo y, de hecho, de quietismo político endémico, sino que también ha sido autolimitadora y unidimensional en su alcance analítico. Rechazando las perspectivas críticas que se inspiraron en la Escuela de Frankfurt y en la primera teoría de la hegemonía, el análisis cultural de los medios de comunicación desde la perspectiva populista se fue preocupando cada vez más por cómo interpretaban y usaban los productos culturales distribuidos en masa

los miembros socialmente subordinados del "público activo". Esto producía con frecuencia una visión despreocupada y normalmente celebratoria del consumo cultural de masas popular y de sus placeres cotidianos, una tendencia que fue llevada al absurdo en la obra de John Fiske durante los años ochenta.

Virginia Nightingale (1993:164) ha escrito de su "sentido de imposibilidad de la tarea perfilada con tan poca seriedad" por Fiske (1987) cuando éste dice que el objetivo de los estudios culturales es combinar investigación etnográfica del público con análisis textual semiótico para producir un informe satisfactorio del consumo cultural. Desde el punto de vista de una antropología seria de la cultura contemporánea, las complejidades hermenéuticas de semejante tarea son tan inmensas que hacen que las interpretaciones de Fiske de, digamos, Madonna, parezcan ligeras, por decir lo mínimo. Cuánto más difícil sería combinar el análisis del consumo con otras dimensiones y niveles de análisis. Aunque, no obstante, es la casi ausencia de semejante combinación en los estudios culturales populistas lo que ha venido a minar sus poderes analíticos críticos. La falta comparativa de una aproximación al campo de estudio más elaborada o, en los términos usados por Steven Best y Douglas Kellner (1991), "multidimensional" y "multiperspectivista", puede arrastrarse hasta la abolición de la economía política en los estudios culturales.

Esta abolición de la economía política en los estudios culturales se remonta a las codificaciones teóricas del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham durante los años setenta y bajo la dirección de Stuart Hall. En su artículo seminal, publicado en 1980, "Cultural Studies: Two Paradigms" (1980a), Hall identificó no sólo dos paradigmas en los estudios culturales sino, de hecho, seis. Además de los dos del título, "culturalismo" y "estructuralismo", mencionó su propia síntesis neogramsciana de la teoría de la hegemonía, del psicoanálisis de Lacan del análisis de la formación del discurso de Foucault y, además, de la economía política de la cultura y las comunicaciones. Los tres últimos fueron deshechados muy pronto por Hall al final de los años setenta, lo cual es curioso recordar ahora, ya que su propio trabajo reciente en el que ha tratado cuestiones de identidad y "raza" de un modo excepcionalmente fructífero, se ha vuelto progresivamente posestructuralista e

incluso foucaultiano en su disposición (véase, por ejemplo, Hall, 1990a). Eso, sin embargo, está hasta cierto punto lejos de lo que ahora nos ocupa.

Hall se preocupaba por la especificidad de lo cultural y por eso juzgó necesario rechazar la economía política para reducir la complejidad de significado en, pongamos, los medios de comunicación a la expresión más o menos clara de los intereses económicos y políticos prevalecientes. Además, era necesario, según Hall, diseñar y desarrollar teorías que atribuyesen una considerable medida de autonomía a los procesos ideológicos y de significación, sobre todo teorías apropiadas de la tradición estructuralista, para considerar la especificidad del nivel cultural. Si bien es incuestionable que el análisis cultural deba tratar sobre el lenguaje y, más ampliamente, sobre el discurso y también comprometerse rutinariamente en la interpretación hermenéutica, es mucho menos claro qué puede hacer sin los armazones analíticos necesarios para explicar cómo las determinaciones económicas y políticas forman las condiciones de producción y circulación de las mercancías culturales. Resistiéndose a una tendencia al reduccionismo en la economía política de la cultura y las comunicaciones, Hall fue mucho más lejos y, de hecho, garantizó el prejuicio y la ignorancia hacia esta dimensión crucial del análisis materialista. Los estudios culturales de Hall han buscado persistentemente funcionar sin la economía, por eso crearon una división de dos paradigmas, de hecho, no tanto entre culturalismo y estructuralismo sino, más bien, entre estudios culturales, por un lado, y economía política de la cultura y las comunicaciones por otro. Es interesante el hecho de que mientras este cisma ha caracterizado mucha teorización e investigación académica sobre comunicación y cultura popular en Gran Bretaña, ha sido mucho menos pronunciado en EE.UU., donde hay ejemplos de síntesis significativos.

En su libro, *Postmodern Theory* (1991), Best y Kellner han buscado resolver problemas analíticos similares a aquéllos planteados aquí respecto a las grandes tensiones entre la teoría social moderna y la posmoderna. Aunque hay diferencias importantes entre el populismo cultural y la teoría posmoderna, puede verse primero, sin embargo, en ciertos aspectos, como una rama particular del posmodernismo, como indica la compartida negativa de la economía política y de las formas

de explicación multidimensional. Best y Kellner toman una actitud extraordinariamente católica hacia la teoría contemporánea, examinando cuidadosamente lo que ellos consideran las virtudes y debilidades de las variedades del pensamiento posmoderno social y cultural. Entre otras cosas, piden una reconciliación entre el análisis cultural de estilo posmoderno con la teoría crítica moderna y la economía política. Best y Kellner declaran su posición general de esta manera: "Una teoría crítica multidimensional enfatiza la autonomía relativa de cada dimensión de la sociedad y por tanto está abierta a una amplia gama de perspectivas sobre los dominios de la realidad social y cómo se constituyen y actúan recíprocamente. Una teoría social multiperspectivista contempla la sociedad desde una multiplicidad de perspectivas" (Best y Kellner, 1991: 264). Los mundos sociales y culturales son tan complejos, tan diversamente nivelados y tan múltiplemente dimensionados, que el análisis tomará inevitablemente muchas formas diferentes y aparentemente inconmensurables, lo que no significa que no haya ninguna inconmensurabilidad de perspectiva importante. Best y Kellner advierten de un "pluralismo ecléctico" que "no especifica qué fenómenos son los más importantes en situaciones específicas y no proporciona análisis teóricos distintivos y fuertes" (ibíd.: 270). No bastará con decir que "cualquier cosa funciona". Sin embargo, hay mucho que ganar al articular toda una gama de perspectivas que pueda iluminar un todo multidimensional. El valor de semejante aproximación puede ilustrarse brevemente comparando la interpretación que John Fiske (1989a) hace de Madonna con el análisis multidimensional de Douglas Kellner (1995). Debe decirse que en los estudios culturales el caso de Madonna ha sido tan excesivamente trabajado que se ha llegado al tedio, como ocurrió en las antiguas escuelas con el problema histórico sobre las causas de la Primera Guerra Mundial. ¿Fue debido a un acto individual espectacular? ¿Fue debido al capitalismo en su fase más alta de desarrollo? ¿O fue debido a un juego entrelazado de factores dispares, a ninguno de los cuales puede otorgarse prioridad causal? Sin duda, Madonna habría sido estudiada de manera exhaustiva y agotadora en todo caso: Fiske, sin embargo, lo empezó todo.

Fiske reconoce que hay algo que debe decirse a favor de una economía política del fenómeno de Madonna, pero no mucho: "Semejante análisis es inadecuado (aunque no necesariamente inexacto

mientras funcione)” (Fiske, 1989a: 96). El problema es que esta aproximación, dice Fiske, trata a los entusiastas de Madonna como “tontos culturales”... manipulados a voluntad y contra sus propios intereses por los magnates de la industria cultural”(ibíd.: 96). Fiske procede a citar, a partir de fuentes publicadas, a varias seguidoras imitadoras de Madonna, muchachas adolescentes que dicen que experimentaron su figura de chica mala, a mediados de los ochenta, como una fuente de poder. Fiske también analiza palabras e imágenes de las canciones y vídeos como “Like a Virgin” y “Material Girl” en los que descubre que la cantante está subvirtiendo sistemas de representación patriarcales a través de varios dispositivos paródicos e irónicos. Así que existe, entonces, una agradable simetría entre el análisis “semiótico” textual de Fiske y la evidencia “etnográfica” de la respuesta del público y de la identificación entre las muchachas jóvenes. Por consiguiente, como personas de pensamiento derechista (¿o es izquierdista?) deberíamos pensar bien de Madonna en vez de pensar mal, ya que está utilizando la industria de la cultura capitalista para proporcionar a las muchachas jóvenes identificaciones que les proporcionan poder. Y sin ninguna contradicción.

Por su parte, Kellner (1995) ve a Madonna como “un sitio de contradicción genuina”, en vez de una unificación de texto y respuesta del público, y rastrea su carrera desde mediados de los ochenta hasta los noventa como una interacción de juego semiótico y experimento con una serie de sutiles movimientos de marketing: desde “Boy Toy”, pasando por “Who’s That Girl?”, hasta “Blond Ambition” y más allá. Kellner lee la semiosis de Madonna, sus construcciones de identidad cambiantes, con relación a la mercantilización del yo que es impulsada, en las industrias culturales capitalistas, por la producción rápida de la moda y la búsqueda interminable de nuevos objetivos de mercado. El éxito cultural y material de Madonna debió mucho al hecho de mantenerse en movimiento, como hace el capital, recogiendo nuevas audiencias, diferenciadas según la edad, la sexualidad, la raza y la etnicidad, mientras, sin duda, conservaba también a sus primeras seguidoras. El informe de Kellner no desmerece a las muchachas jóvenes que convirtieron a Madonna en una estrella, sino que da una “descripción más gruesa”, según la frase de Clifford Geertz (1973), que el informe reconocidamente más temprano de Fiske.

La combinación de perspectivas interpretativas con las de la economía política también proporciona una explicación más satisfactoria de la ascensión y la inevitable caída de Madonna como ícono de la época. Defender una aproximación multidimensional y multiperspectivista de este tipo no significa sugerir que todas las formas de análisis deban producir siempre una explicación redondeada y totalizadora, así como una interpretación. Sí tiene implicaciones, sin embargo, para saber qué pensamos del campo de estudio como un todo, proponiendo una opción entre una concepción estrecha, exclusivista y debilitada de los estudios culturales y un campo crítico de trabajo ampliamente concebido que abarca muchos tipos de análisis diferentes y potencialmente informativos entre sí.

Política

¿Adónde van los estudios culturales? Es discutible si es una cuestión de elección o si está más allá del control de los agentes del campo de estudio. En una situación de incertidumbre sobre el futuro, existe la tentación de asirse a grandes ideas y a soluciones definitivas para los problemas de la teoría, la investigación y la educación en los estudios culturales. Una de las soluciones que se han propuesto es el giro hacia la política, defendido por Tony Bennett (1992a, 1992b) y sus socios en Australia. Aunque esto puede parecer una solución fresca para un campo de estudio que en el pasado ha estado principalmente interesado en el análisis crítico, tiene un precedente. Raymond Williams mantuvo siempre un interés perspicaz en asuntos de política y se decepcionó enormemente durante los años setenta cuando el gobierno laborista de Harold Wilson en Gran Bretaña escogió ignorarle a él y a sus argumentos acerca del gobierno democrático de la cultura (véase McGuigan, 1993, 1995).

Aunque hay una discordancia considerable sobre el alcance y las implicaciones de las propuestas específicas de Bennett (véase, por ejemplo, O'Regan, 1992), está bastante claro que está recomendando una gran revisión de los estudios culturales. Se basa en una crítica de los estudios culturales, particularmente el fracaso para relacionar cultura y gobernabilidad que Bennett (1992a) atribuye a la interpreta-

ción errónea de Williams de la tradición de “cultura y sociedad”. Bennett también cuestiona la política de los estudios culturales que, para él, han privilegiado los procesos de significación y la lectura radical, el objetivo de la cual es de algún modo transformar el sujeto lector como parte de un proceso contrahegemónico. Es de hecho un tipo peculiar de política: aprender a leer textos radicalmente mientras se descuida la dinámica del poder institucional. Para Bennett, tan tremendamente problemático como esto es, quizás, el juego de poder de suma cero de la teoría de la hegemonía, en la cual ganar y perder están relacionados simbióticamente entre sí. Bennett prefiere un concepto foucaultiano de poder más difuso que prolifere desde muchos sitios y fluya por todas clases de caminos dimitutos a través de los capilares del cuerpo político. Bennett enfatiza que la noción de “gobernabilidad” de Michel Foucault (1991) no se puede reducir al poder del Estado, sino que se refiere a todos los mecanismos de regulación y dirección social, de una manera un tanto recordatoria del concepto de Althusser de “aparatos ideológicos de Estado”, que también pretendía referirse más allá de los sistemas de gobierno en el sentido estrechamente empírico; una similitud, sin embargo, que Bennett no reconoce y que, de hecho, niega.

Más polémicas son las lecciones extraordinariamente pragmáticas e instrumentistas que Bennett deduce del trabajo de Foucault. La tarea de los estudios culturales, al comprometerse con los agentes y las instituciones políticas, los museos, las comisiones públicas de investigación, etcétera, es no desafiar ni criticar sino, más bien, producir conocimiento útil. Para Bennett “los estudios de política cultural” son “un asunto principalmente técnico, ...remendando con arreglos prácticos”, en lugar de estar persiguiendo, como han hecho estudios culturales, “una lucha épica por la conciencia” (Bennett, 1992b: 406). En suma: “Los estudios culturales podrían prever su papel en el entrenamiento de técnicos culturales: es decir, de obreros intelectuales menos comprometidos con la crítica cultural como instrumento para cambiar la conciencia que en modificar el funcionamiento de la cultura mediante ajustes técnicos a su despliegue gubernamental” (ibíd.: 406).

Tom O'Regan (1992) objeta a la reorientación programática de los estudios culturales que hace Bennett el hecho de que los estu-

dios culturales ya están ampliamente orientados hacia la política, pero desde el punto de vista de lo que él llama poder “de abajo hacia arriba” (populismo de nuevo) más que “de arriba hacia abajo”, preocupados por los efectos de la política, sin aconsejar a los políticos sobre cómo ser más eficaces. La objeción de O’Regan es razonable pero exagera el compromiso de los estudios culturales con la política tal y como se practica normalmente. Bennett tiene razón al sugerir que los estudios culturales han permanecido en segundo plano, ya sea indiferentes al proceso político, mientras peroraban política de seminario y apelaban a la academia burguesa, o simplemente trataban a los políticos como atrasados mentales o peor. El debate sobre los “estudios de política cultural” ilustra aún más el mundo curiosamente hermético de los estudios culturales en general. Descubrir de repente la política de esta manera, aunque en las condiciones particulares de Australia, que ha tenido un gobierno laborista a lo largo de los años ochenta y en los años noventa, es raro cuando consideramos cómo los temas de política han sido siempre primordiales en la economía política de la cultura y las comunicaciones, reavivados en los últimos años sobre la cuestión de la “pobreza de información” (Murdock y Golding, 1989), y, para dar otro ejemplo, cómo la política cultural ha jugado un papel importante en la planificación urbana y en las estrategias de regeneración (Harvey, 1989; Bianchini y Parkinson, 1993). De los teóricos australianos de los “estudios de política cultural”, Stuart Cunningham (1992, 1993) ha sido el más atrevido, al reconectar el trabajo en el campo de los estudios culturales con el “mundo real” de la política. Concretamente, ha dicho de los estudios culturales que “el eslabón perdido es una visión socialdemócrata de la ciudadanía y el entrenamiento necesario para activarlo y motivarlo” (Cunningham, 1993: 134). Las implicaciones de semejante visión son cuestionar el papel del “consumidor”, que hace disminuir el papel del “ciudadano” y que se ha cuestionado seriamente por esa misma razón en este artículo, y comprometerse con el permanente debate modernista sobre las condiciones de “la esfera pública” en relación a la cultura en todos sus aspectos (McGuigan, 1996).

Desde una perspectiva orientada a la política, esto requiere un cierto distanciamiento de contextos inmediatos de la administración cultural. Bennett tiene razón, sin embargo, al recomendar que los es-

tudios culturales deberían entrar en el diálogo sobre los microprocesos de la política cultural aunque, de manera más ambiciosa, deben comprometerse también con los macroprocesos, que actualmente están mucho más dirigidos por las ideologías y los poderes materiales del “mercado”. Los fracasos de los estudios culturales tienen que ver menos con la volición defectuosa que con la conjunción peculiar de la institucionalización académica “exitosa”, que sucede simultáneamente a la marginación y al encierro del pensamiento crítico en la academia. No sirve de nada simplemente refunfuñar sobre la ineficacia y aquiescencia con una agenda, ya que la utilidad meramente instrumental no lleva a ninguna parte. Para redescubrir las fuentes de una praxis eficaz y crítica, los estudios culturales deben ser imaginativos, deben proponer alternativas, maneras diferentes de clasificación de los mundos sociales y culturales. Y, si esto parece poco realista, sólo tenemos que recordar el poco realismo de, pongamos, los grupos de expertos británicos derechistas de los años setenta, que se atrevieron a pensar lo inconcebible y tuvieron la oportunidad de ver realizados algunos de sus sueños, por tanto, deben estar menos restringidos por su propio espacio, reconociendo que se está siguiendo con un trabajo afín en otros espacios, queriendo reinventar el futuro, en lugar de venirse abajo catalogando los placeres consumistas del presente o simplemente ayudando a la pragmática demoledora del poder burocrático y económico.

Traducido por Pere Muñoz

NOTAS

* Este artículo ha sido publicado en inglés en M. Ferguson y P. Golding, *Cultural Studies in Question*, Londres: Sage, 1997.

Se presentaron versiones anteriores y partes de este artículo en conferencias y seminarios de investigación en las siguientes universidades: De Monfort, Leeds Metropolitan, Liège, Manchester Metropolitan, Sunderland y Warwick. Debo agradecer a Tim O’Sullivan, Mike Peters, Sabina Sharkey, John Storey, Yves Winkin y Derek Wynne por haberme dado la oportunidad de desarrollar mis ideas a partir de *Cultural Populism*.

- 1 Traducción habitual de *queer theory*, corriente crítica de carácter posestructuralista centrada en el estudio de la homosexualidad y el género en el discurso, que se establece a partir de los años ochenta, especialmente en EE.UU. (Nota del traductor.)

BIBLIOGRAFÍA

- Bennett, T. (1992a), "Putting policy into cultural studies", pp. 23-37 en L. Grossberg, C.
- Nelson y P.A. Treichler (eds.) *Cultural Studies*, Londres, Routledge.
- Bennett, T. (1992b), "Useful Culture", *Cultural Studies* 6 (3): 395-408.
- Best, S. y D. Kellner (1991), *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Londres y Nueva York, Macmillan and Guilford Press.
- Bianchini, F. y M. Parkinson (eds.) (1993), *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*. Manchester, Manchester University Press.
- Bourdieu, P. (1984), *Distinction-A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres, Routledge.
- Connor, S. (1992), *Theory and Cultural Value*. Oxford, Basil Blackwell.
- Cunningham, S. (1992), *Framing Culture-Criticism and Policy in Australia*. Sydney, Allen & Unwyn.
- Cunningham, S. (1993), "Cultural studies from the viewpoint of policy", pp. 126-39 en G. Turner (ed.) *Nation, Culture. Text-Australian Cultural and Media Studies*. Londres, Routledge.
- Davies, I. (1995), *Cultural Studies and Beyond. Fragments of the Empire*. Londres, Routledge.
- Desai, R. (1994), "Second-hand dealers in ideas-think tanks and Thatcherite hegemony", *New Left Review* 203 (enero-febrero): 27-64.
- Eagleton, T. (1990), *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, Basil Blackwell.
- Fiske, J. (1987), *Television Culture*. Londres, Methuen.
- Fiske, J. (1989a), *Reading the Popular*. Boston, MA, Unwin Hyman.
- Fiske, J. (1989b), *Understanding Popular Culture*. Boston, MA, Unwin Hyman.
- Fiske, J. (1991), "Popular discrimination", pp. 103-16 en J. Naremore y P. Brandinger (eds.), *Modernity and Mass Culture*. Bloomington, IN, Indiana University Press.
- Fiske, J. (1993), *Power Plays, Power Works*. Nueva York y Londres, Verso.
- Foucault, M. (1991), "Governmentality", pp. 87-104 en G. Bruchill, C. Gordon y P.

- Miller (eds.), *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.
- Fukuyama, F. (1989), "The end of history?", *National Interest* 16 (verano): 3-18.
- Geertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures*. Nueva York, Basic Books.
- Gitlin, T. (1993), "Glib, tawdry, savvy and standardised-television and American culture", *Dissent* 40 (3): 351-5.
- Goldmann, L. (1969), *The Human Sciences and Philosophy*. Londres, Jonathan Cape.
- Gray, A. y McGuigan, J. (eds.) (1993), *Studying Culture*. Londres, Edward Arnold.
- Habermas, J. (1987), *The Theory of Communicative Action Vol. 2- The Critique of Functional Reason*. Cambridge, Polity Press.
- Habermas, J. (1990), *Moral Consciousness and Communicative Action*. Cambridge, Polity Press.
- Hall, S. (1980a), "Cultural studies-two paradigms", *Media, Culture and Society* 2 (2): 57-72: también en T. Bennett, G. Mercer y J. Wollacott (eds.) (1981), *Culture, Ideology and Social Process*. Batsford Academic, pp. 19-42.
- Hall, S. (1990a), "Cultural identity and diaspora", pp. 222-37 en J. Rutherford (ed.) *Identity-Community, Culture, Difference*. Londres, Lawrence y Wishart.
- Hayek, F. (1944), *The Road to Serfdom*. Chicago, University of Chicago Press.
- Keat, R. (1994), "Scepticism, authority and the market", pp.23-42 en R. Keat, N. Whiteley y N. Abercrombie (eds.), *The Authority of the Consumer*. Londres, Routledge.
- Kellner, D. (1995) *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. Londres y Nueva York, Routledge.
- Larrain, J. (1994), *Ideology and Cultural Identity*. Cambridge, Polity Press.
- Lash, S. y J. Urry (1987), *The End of Organized Capitalism*. Cambridge, Polity Press.
- McGuigan, J. (1992), *Cultural Populism*. Londres y Nueva York, Routledge.
- McGuigan, J. (1993), "Reaching for control-Raymond Williams on mass communication and popular culture", pp. 163-87 en J. Morgan y P. Preston (eds.) *Raymond Williams- Politics, Education Letters*. Londres, Macmillan.
- McGuigan, J. (1995), "A slow reach again for control-Raymond Williams and the vicissitudes of cultural policy", *European Journal of Cultural Policy* 2 (1).
- McGuigan, J. (1996), *Culture and the Public Sphere*. Londres y Nueva York, Routledge.
- Meiksins Wood, E. (1989), "Rational choice Marxism-is the game worth a candle?", *New Left Review* 177 (septiembre-octubre): 321-38.
- Mephram, J. (1991), "Television fictions-quality and truth-telling", *Radical Philosophy* 57 (primavera): 20-7.

- Murdock, G. y P. Golding (1989), "Information poverty and political inequality-citizenship in the age of privatised communications", *Journal of Communication* 39 (3): 180-95.
- Nightingale, V. (1993), 'What's 'ethnographic' about ethnographic audience research?', pp. 164-77 en G. Turner (ed.) *Nation, Culture, Text-Australian Cultural and Media Studies*. Londres, Routledge.
- O'Regan, T. (1992), "(Mis)taking policy-notes on the cultural policy debate", *Cultural Studies* 6 (3): 409-23.
- Robinson, J. (1964), *Economic Philosophy*. Londres, Penguin.
- Savage, J. y S. Frith (1993), "Pearls and swine-intellectuals and the media", *New Left Review* 198 (marzo-abril): 197-16.
- Sreberny-Mohammadi, A. (1991), "The global and the local in international communications", pp. 118-38, en J. Curran y M. Gurevitch (eds.), *Mass Media and Society*. Londres, Edward Arnold.
- Wainwright, H. (1994), *Arguments for a New Left*. Oxford, Basil Blackwell.
- Williams, R. (1968b), "The idea of a common culture", reimpresso en R. Gable (ed.) (1989), *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Londres, Verso, pp. 32-8.
- Willis, P. (1990), *Common Culture*. Milton Keynes, Open University Press.
- Willis, P. (1991), "Toward a new cultural map", *National Arts and Media Strategy*. Londres: Arts Council of Great Britain.
- Wolff, J. (1983/93), *Aesthetics and the Sociology of Art*. Londres, Macmillan.
- Wynne, D. y O'Connor J. (1995), "City cultures and the 'new cultural intermediaries'", Leicester, British Sociological Association Annual Conference, abril.

Mackay, G. & P. Collins (1989) "Information poverty and political inequality: membership in the age of privatized communications," *Journal of Communication* 19(4): 460-72.

Mignolo, V. (1993) "Walter D'Almeida's 'about ethnographic audience' test," *Journal of Latin American Cultural Studies* 2(1): 1-11.

O'Connor, T. (1992) "Media and the cultural policy debate," *Cultural Studies* 6(3): 311-32.

Robinson, J. (1994) *European Political Economy*. London: Routledge.

Savage, J. & S. Smith (1993) "Paths and ways: intellectual and the media," *New Left Review* 157 (winter): 107-19.

Stephens, M. (1991) "The global and the local in international communication," *Journal of Communication* 21(1): 18-35.

Wainwright, H. (1991) "Agreement for a New Left Oxford," *Blackwell*.

Williams, R. (1988) "The idea of a counter-culture," *Screening the Past*, pp. 10-22.

Williams, R. (1991) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Verso.

Wills, G. (1992) *Common Culture: Television, Film, and the American Scene*. New York: Oxford University Press.

Wills, G. (1993) "Toward a new cultural map," *Journal of American Studies* 27(1): 1-15.

Wills, G. (1994) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Verso.

Wills, G. (1995) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 29(1): 1-15.

Wills, G. (1996) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 30(1): 1-15.

Wills, G. (1997) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 31(1): 1-15.

Wills, G. (1998) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 32(1): 1-15.

Wills, G. (1999) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 33(1): 1-15.

Wills, G. (2000) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 34(1): 1-15.

Wills, G. (2001) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 35(1): 1-15.

Wills, G. (2002) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 36(1): 1-15.

Wills, G. (2003) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 37(1): 1-15.

Wills, G. (2004) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 38(1): 1-15.

Wills, G. (2005) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 39(1): 1-15.

Wills, G. (2006) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 40(1): 1-15.

Wills, G. (2007) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 41(1): 1-15.

Wills, G. (2008) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 42(1): 1-15.

Wills, G. (2009) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 43(1): 1-15.

Wills, G. (2010) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 44(1): 1-15.

Wills, G. (2011) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 45(1): 1-15.

Wills, G. (2012) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 46(1): 1-15.

Wills, G. (2013) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 47(1): 1-15.

Wills, G. (2014) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 48(1): 1-15.

Wills, G. (2015) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 49(1): 1-15.

Wills, G. (2016) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 50(1): 1-15.

Wills, G. (2017) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 51(1): 1-15.

Wills, G. (2018) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 52(1): 1-15.

Wills, G. (2019) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 53(1): 1-15.

Wills, G. (2020) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 54(1): 1-15.

Wills, G. (2021) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 55(1): 1-15.

Wills, G. (2022) "Keywords: A Vocabulary of Culture and Society," *Journal of American Studies* 56(1): 1-15.

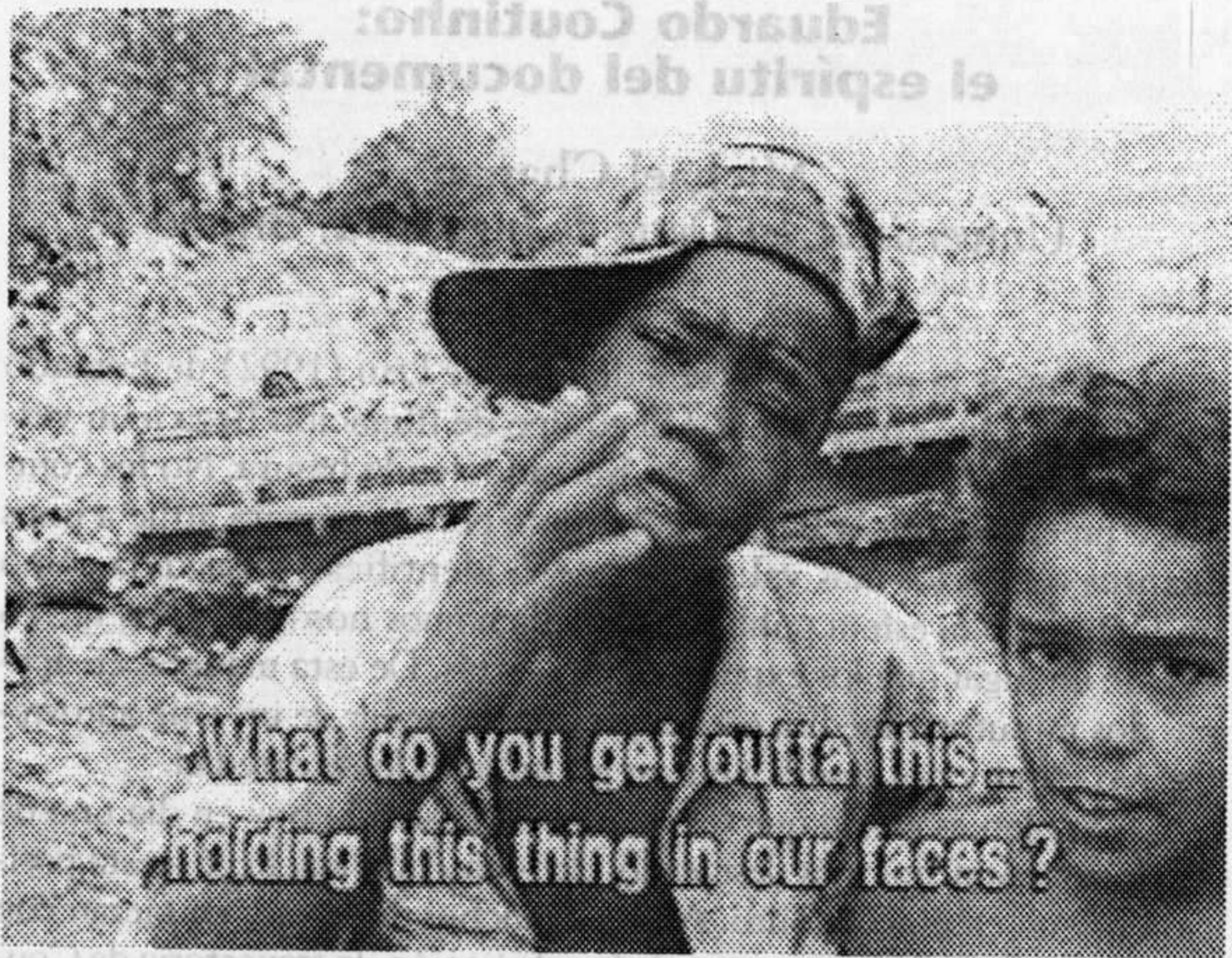
Eduardo Coutinho: el espíritu del documental

Michael Chanan

Universidad del Oeste de Inglaterra, Bristol

Veamos la primera escena de *Boca de Lixo* (1992) de Eduardo Coutinho. ¿Qué está pasando? El equipo de filmación llega a un vertedero inmenso plagado de gente hurgando en la basura. No les complace precisamente la llegada del grupo, pero la cámara atrae a unos cuantos niños, los más valientes, que la identifican enseguida como un intruso de la esfera pública (así la llamamos nosotros, ellos no), o sea, de un lugar que los expulsó tiempo atrás. De esta manera, en apenas dos minutos y medio, esta expresión ejemplar de un cine autorreflexivo entra y nos invita a entrar en un mundo de otredad.

Si bien es cierto que Coutinho viene siendo hoy en día uno de los documentalistas más destacados de toda América, llegó a esta posición por un camino insólito. Aunque muchos directores empiezan con documentales para luego pasar al cine de ficción, la trayectoria de Coutinho es inversa. Nació en São Paulo en 1933 y formó parte de la generación del Cinema Novo; sus primeros trabajos fueron de ficción, hasta abandonarla para dedicarse al cine documental al incorporarse a TV Globo a mediados de los setenta para colaborar en un programa absolutamente *sui generis* llamado "Globo Reporter". Para entonces ya casi toda la televisión brasileña se producía en vídeo, pero "Globo Reporter" era el único programa que se seguía filmando. Según Coutinho, esto permitía un cierto distanciamiento de los procesos normales de censura interna, además de admitir un estilo distinto, más autónomo, más lento, más abierto a la controversia y a una cierta experimentación.¹ Aprovechó la llamada *apertura*, cuando la dictadura militar relajó mínimamente la censura; pero este espacio de relativa libertad se cerró (¡qué ironía!) al realizarse el programa en vídeo, lo que permitía un control más directo por parte de los que estaban a cargo de la programación. Así, Coutinho deja TV Globo para emplear su nueva experiencia como documentalista en un proyecto abandonado en 1964, a raíz del golpe de estado, sobre el asesinato de un dirigente campesino.



Boca de lixo

Cabra marcado para morrer (Hombre marcado para morir, 1984) trata de la represión de los años de la dictadura militar, y resulta ser uno de los testimonios más profundos sobre la época y sus aporías. Al mismo tiempo reflexiona sobre su propia historia yuxtaponiendo secuencias de actualidad de 1962, recreadas en 1964, y testimonios de principios de los ochenta donde aparecían los mismos actores sociales, entre ellos el propio Coutinho; así, se les veía en épocas y papeles distintos. De esta manera, se transforma en una exploración ejemplar de la representación cinematográfica de la historia y la memoria. Es difícil imaginar una estética más autorreflexiva que ésta. El resultado es un documental sobre el cine documental, un filme complejo y multifacético que incluso el crítico de cine del *New York Times*, Vincent Canby, llegó a calificar de "incomparable". Cito a Canby no porque sea el sumo sacerdote de la crítica cinematográfica, sino solamente



Edifício Master

para que conste que estas películas se llegan a conocer en el extranjero, pues circulan en festivales y en los grandes centros metropolitanos de la cultura fílmica. Pero también es cierto que no llegan normalmente a un público más amplio, porque los distribuidores consideran este tipo de cine un producto marginal exótico que interesa menos que la ficción, y raramente se proyectan por televisión.

En los años noventa, Coutinho también filmó en video, con un estilo más simple; sin embargo, en su caso era muy distinto, ya que se alejaba del documental televisual homogéneo estándar, que se volvía aséptico y neutro. Los filmes que voy a comentar, *Boca de lixo*, *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001) y *Edifício Master* (2002), dan la espalda a las grandes cuestiones como la historia para adentrarse en temas de la vida cotidiana, a excepción de *Santo Forte*, que trata de la religión, si bien tal y como se vive en una comunidad obrera. Lo que hace Coutinho en estos filmes es fijarse en un lugar y retratar a la gente que vive allí, sea un vertedero en las afueras de la ciudad, una *favela* con vistas a la bahía de Río o un edificio de apartamentos a una

cuadra del mar. A primera vista estas películas se parecen a muchos documentales de televisión donde habla la gente directamente a la cámara; sin embargo, hay diferencias críticas que se remontan a los lugares, el tipo de gente y los procedimientos del cineasta. (En cierto sentido, lo que se hace en estas películas es tomar como punto de partida la “tele realidad” para luego invertirla y enderezarla otra vez.)

Para empezar, es clave el lugar que se elige, pues permite que la película funcione como microcosmos social sin desligarse del macrocosmos circundante y más allá del cuadro. El principio del “lugar único”, pues así lo llama Coutinho, se refiere a una elección geográfica que enfoca un lugar definido, primeramente, por y a través de sus habitantes; y esto a su vez le permite formar una relación con sus sujetos en base a su espacio vital. En cada caso se trata de un espacio delimitado que evoca ciertas características generalizables mientras sigan siendo al mismo tiempo concretas y específicas. Se vincula constantemente, además, con un mundo más amplio, pues la población de cada sitio habla de sus lugares de origen o de otros que visitaron. La dialéctica la establece el lugar mismo, al sentar límites y establecer fronteras que lo definen y lo ubican en el mundo; así, la localidad se vuelve una especie de metáfora extendida de la vida de sus habitantes. El vertedero se vuelve metáfora de la marginalización y el rechazo social, el edificio de apartamentos representa la vida interna del emplazamiento. Y en el caso de *Babilônia 2000*, filme rodado el 31 de diciembre de 1999 en una *favela* con vistas a la bahía de Río, la metáfora se refiere simplemente a las esperanzas de un pueblo al iniciarse el nuevo milenio.

Dado que cada localidad es un poco distinta, cada filme a su vez funciona de manera propia; Coutinho, desde luego, no es rígido en su metodología, sino que la adapta a las circunstancias. *Edificio Master*, por ejemplo, interesa por la forma en que penetra un espacio social nuevo; deja el terreno de los desheredados para entrar en el domicilio de la pequeña burguesía, donde descubre los mundos interiores del individuo aislado y atomizado de la nueva realidad urbana expresados sobre todo en una creatividad privada: escribiendo poemas, pintando y —estamos en Río a fin de cuentas— cantando y bailando. A las demás películas tampoco les falta música, pero en este

caso tiene una resonancia especial en tanto forma muy personal de mantener el espíritu.

En conjunto, estos documentales representan la forma en que se vive en varios medios sociales típicos de una ciudad moderna del tercer mundo llamada Río de Janeiro. Ahora bien; si los lugares son típicos –pues cada ciudad tiene sus hurgadores de basura, sus *favelas*, su pequeña burguesía–, el pueblo que ahí se nos descubre contradice nuestras ideas de lo que configura lo típico. Coutinho descubre en cada lugar una gama extraordinaria de personajes, ejemplares sí, pero de ninguna manera estereotípicos.

Coutinho los investiga a ellos en lugar de pedirles sus opiniones. No les interroga sobre lo que piensan en materia de política o cuestiones sociales, sino que les pregunta sobre su vida: dónde nacieron, en qué escuela estudiaron, cómo conocieron a su pareja, si tienen niños, si trabajan, cómo llegaron hasta ahí. En breve, lo que le interesa son las historias personales, únicas de su vida. Nunca emite juicios; les hace preguntas personales y escucha las respuestas con cautela y sensibilidad. No trata de probar una tesis ni de ganar una discusión, y sus películas no analizan causa y efecto ni proponen soluciones.

¿Qué es lo que nos ofrece Coutinho, entonces? Sencillamente, una nueva visión de la vida cotidiana, tierna pero al mismo tiempo impactante. Repasa sus dificultades, sus pequeños placeres, sus temores y frustraciones, sus creencias espirituales, sus amores, sus encuentros, sus amistades, sus lecciones, sus triunfos, y la gente revela al contarlos los síntomas de la desgracia personal y social, pero al mismo tiempo de su sensatez y honradez. Estas historias son tanto más convincentes cuanto tienden a esquivar las categorías sociales estereotipadas que dominan el cine de ficción. Las personas que se nos presentan no son ejemplos de nada; no encarnan categoría alguna ni representan tipos sociopsíquicos: el poblador o habitante de la *favela*, el que vive en los vertederos, el creyente, el pequeño burgués o la pequeña burguesa. A veces, los testimonios se contradicen entre sí, juntándose en un mundo múltiple y heterogéneo de vivencias que apuntan en direcciones distintas; son pequeños cuentos desconectados cuya relación entre ellos es bastante frágil, se vinculan no en una cadena causal sino en un efecto acumulativo. Un testigo hace eco a ve-

ces de otro; lo que percibe el espectador, sin embargo, es una mezcla de palabras, sonidos, imágenes. Lo que no se siente para nada es la presencia de una voz de control, generalizando y clasificando; no hay comentario que centre la narrativa, que le dé un enfoque; al contrario, no hay narrativa global alguna, sólo unas cuantas pequeñas narraciones.

Aunque todo esto implica un concepto del documental, Coutinho es, según Consuelo Lins, colaboradora suya en *Babilônia 2000* y *Edificio Master*, crítico feroz de aquellas teorías que preconizan el cine como imagen, reduciendo la banda sonora a un mero acompañamiento, en vez de reconocer que el cine es un medio plenamente audiovisual que abarca la riqueza y la complejidad del habla, incluso sus silencios, sus ritmos, sus inflexiones, sus deslices y retornos al discurso, sus miradas y gestos, su fruncir de ceños y guiñar de ojos, su levantar de hombros, etc.² Coutinho habla de un "cine conversacional" arraigado en la espontaneidad de la expresión oral, con sus improvisaciones y frases inesperadas, sin imponerle esquema preconcebido alguno. Esto no descarta, según él, que haya una idea central previa que guíe su construcción; pero esta idea no tiene el carácter de una hipótesis de trabajo que el filme intenta demostrar a través de una sucesión de encuentros con gente de carne y hueso. Tampoco implica una falta de preparación, que Lins define como la fase de investigación en que se averigua qué y a quién se va a encontrar en el lugar escogido. Los investigadores entrevistan y filman a la gente dispuesta a participar, y el director emplea luego esa información para determinar quiénes van a protagonizar su filme. Una vez completada la investigación, el rodaje se realiza rápidamente en breve tiempo, centrado en los encuentros entre el director y sus personajes.

Esta sensación de encuentro se refuerza mediante el empleo de la cámara en mano, estilo ya conocido de un cierto tipo de reportaje televisivo en que la cámara afronta a su víctima a la puerta de su casa. Este método es el que emplean cineastas como Nick Broomfield y Molly Dinneen, y se remonta de hecho al *Chronique d'un été* (Crónica de un verano) (1960) de Rouch y Morin y los principios del *Cinéma Vérité*. Coutinho lleva más adelante el estilo, pues a veces emplea dos cámaras, y el montaje pasa de una a otra perspectiva, intensificando la autorreflexividad que se asocia siempre con el Ci-

néma Vérité. Esto representa, desde luego, el polo opuesto a la idea de una filmación observacionista tal como la practica el cine directo norteamericano o, para citar una versión contemporánea, el director francés Nicolas Philibert, que hace como si lo que vemos fuera independiente de la cámara. Aquí, en cambio, lo que vemos se reconoce como algo que saca o incluso provoca la cámara. Es más, Coutinho cuenta con esto, cuenta con el hecho de que sus protagonistas sentirán el evento que produce la visita de la cámara e intentarán entregarse del todo. Es posible que antes les hayan contado a los investigadores las mismas cosas, pero les hará ilusión volverlas a contar ante un nuevo oyente, un nuevo invitado.

Para explicar lo que aquí ocurre, Lins alude con mucha perspicacia a unos comentarios sobre el cine de Deleuze, referidos a ciertos momentos del cine de Pierre Perrault y Jean Rouch cuando el protagonista “se vuelve otro cuando empieza a contar historias sin entrar jamás en la ficción”.³ Algo se ha creado aquí, en el espacio entre palabra y oído, una especie de oralidad en la cual el personaje se reinventa, se recrea al hablar; es una forma de expresión que trasciende la relación entrevistado-entrevistador al constituir un género hablado nuevo en el acto de filmar. El ejemplo más conmovedor, quizás, viene siendo el tartamudo de *Edificio Master*, que comienza diciendo que la entrevista saldrá mal porque tartamudea, y luego pasa a hablar con total fluidez durante unos minutos; cuando Coutinho le pregunta por qué dejó de tartamudear, le sonrío y le dice que habrá sido por voluntad divina.

Momentos como éste, cuando el personaje se transforma en otro ante la cámara, afectan como reflejo al cineasta; según Deleuze, “deben hacerse otros, junto con sus protagonistas, al mismo tiempo que éstos también se transforman”. Dicho de otra manera, “el director también se vuelve otro, en la medida en que toma caracteres reales como intermediarios y luego sustituye la historia narrada por ellos por la ficción que él se había imaginado”. La paradoja está en que Coutinho se hace presente como director constantemente, pero sólo para borrarse en su debido momento.

Este tipo de paradoja, en relación al cine documental, se hizo patente por primera vez con el Cinéma Vérité; Deleuze, sin embargo, señala una cierta diferencia entre sus dos pioneros, el antropólogo

parisino Rouch y el franco-canadiense, Perrault. Para Rouch, se trata de escaparse de la civilización dominante y buscar los fundamentos de una identidad alternativa. Para Perrault, en cambio, se trata de identificarse con su propio pueblo dominado, recobrando una identidad colectiva reprimida y perdida a la que él también pertenece. En este sentido Coutinho se acerca más a Perrault que a Rouch. Según Deleuze, cuando Perrault dialoga con sus protagonistas reales en Québec, no es solamente para eliminar ficciones, sino para liberarlas de los modelos dominantes que las compenetrán; en pocas palabras, empleando una forma de narrar contra otra. No es lo real propiamente dicho lo que se opone a la ficción, dice Deleuze, ni siquiera “la verdad” que en la esfera pública siempre significa la verdad según los dueños o los colonizadores, sino la simple capacidad para otra forma de narrar que se encuentra precisamente entre quienes se hallan más marginados de la esfera pública, a saber, los pobres. Su impulso es algo muy sencillo; dice Coutinho, “lo que me interesa es mirar y escuchar al pueblo, y más que nada a los pobres del campo y la ciudad, el Otro social y cultural. Quiero tratar de entender el país, el pueblo, la historia, la vida y a mí mismo, pero siempre en relación a lo concreto, al microcosmos”. Richard Leacock caracterizaba el documental como una manera de acumular datos para poder entender qué es lo que pasa. Coutinho fácilmente le podría hacer eco.

Traducción de Mike Gonzalez

NOTAS

1. Eduardo Coutinho, “La mirada en el documental y en la televisión”, en P. A. Paranagua (ed) *Cine documental en América Latina*: Madrid, Ediciones Cátedra, 2003: pp. 493.
2. Consuelo Lins, “Eduardo Coutinho”, en Paranagua (ed.), p. 228.
3. Gilles Deleuze, *Cinema 2, The Time Image* Londres, Athlone Press, 1989: p. 150.

El nuevo y último redescubrimiento de la literatura latinoamericana

Constantino Bértolo

Hace ya siglos que sabemos que la Tierra gira alrededor del Sol pero en el lenguaje permanece la huella antropocéntrica: sale el Sol, se oculta el Sol. En la percepción española de la Literatura latinoamericana sucede un fenómeno semejante con el peso añadido de que todavía se niega la visión copernicana. Trataremos de explicarnos.

En la mayoría, si no en la totalidad, de los manuales de Historia de la Literatura en Lengua Española publicados en España (y las dudas y variaciones en la titulación que reflejan este tipo de libros, en unos casos Historia de la Literatura Española e hispanoamericana, en otros Historia de la Literatura en Lengua Castellana e incluso Historia de la Literatura Española), la Literatura Hispanoamericana, así en conjunto aun cuando después se desglose en las diversas Literaturas Nacionales de Hispanoamérica: argentina, chilena, mexicana o venezolana, ocupa siempre un lugar periférico y subordinado de tal modo que primero se hablará del Romanticismo español para luego hablar del Romanticismo en Hispanoamérica. Y si ya en caso del Romanticismo tal subordinación es un tanto sonrojante, el caso se agrava cuando al llegar al Modernismo se efectúa con todo descaro un movimiento de inversión: no es que la literatura española descubra, vía Rubén, el Modernismo, sino que es la literatura española la que “descubre” y “adopta” a Rubén y al Modernismo que lo acompaña, integrándolos y homologándolos: la Tierra permitiendo al Sol que gire a su alrededor. Y por otro tanto podría decirse de las literaturas de vanguardia (con el problema de que Huidobro no se dejó españolizar tanto como Rubén) y más de lo mismo puede sumarse si hablamos de la lectura española del famoso “boom” de García Márquez, Cortázar, Borges, Rulfo y Vargas Llosa o Fuentes. Esta clara tendencia a la asunción de lo iberoamericano (aprovecho para certificar que la inestabilidad de términos como Latinoamérica, Hispanoamérica e

Iberoamérica reflejan, más allá de su lectura política, un claro problema de identidad de la propia “metrópoli”) que tradicionalmente llevan a cabo los “escritores” de la Historia Literaria, traduce un españolcentrismo que a su vez se ve también reflejado en sus relaciones con las literaturas en lengua no española que se producen dentro del territorio “nacional” y a las que inevitablemente se ven en la obligación de conceder un lugar subalterno, apéndice o capítulo, en la narración de esa historia literaria.

Esta tendencia centrípeta del “nacionalismo literario” español no es, evidentemente, una singularidad española. Al fin y al cabo, la construcción de las literaturas nacionales, mediante la elaboración de las correspondientes Historias de la Literatura, tienen su origen en el discurso romántico y las teorías políticas de la Nación-Estado. Lo que sí es cierto es que la construcción o la nacionalización de la historia literaria en España va a estar muy marcada por la huella de un nacionalismo tradicionalista que tendría en Menéndez Pelayo y en Menéndez Pidal dos pilares históricos cuya influencia es todavía patente en nuestros días. A este hecho, perteneciente al ámbito de la historia literaria pero que está transido de implicaciones políticas, como no podía ser menos, se añade la propia historia de España en América, su carácter de antigua metrópoli y la permanencia de una visión cultural que sigue anclada en esa idea de que España continúa siendo la “metrópoli cultural” para la zona del castellano. Podría decirse incluso que en el sustrato profundo del “nacionalismo español” permanece de manera más o menos inconsciente un sentimiento difuso pero activo de que “todavía” la nación española abarca a las distintas naciones hispanoamericanas. Sustrato que emerge en forma de lenguaje paternalista: “Madre Patria” o “la lengua española como patria común de todos los castellanoparlantes”. Un tipo de lenguaje que tuvo su auge durante los años del franquismo –sin duda y a este respecto cabe considerar el franquismo como el último intento, hasta ahora, de conformación de España como una única Nación-Estado– pero que curiosamente está reapareciendo, apenas disfrazado con un nuevo ropaje, en nuestros días como ya tendremos ocasión de constatar más adelante.

Antes, quizás convenga, señalar dos circunstancias que van a actuar como telón de fondo en el nuevo escenario que se está produ-

ciendo en las relaciones entre España y la literatura hispanoamericana en el momento actual. Por un lado observar que la identidad de cualquier Nación-Estado parece presuponer una inevitable vertiente imperialista, pues detrás de este concepto casi orgánico de la Nación se implica una cierta necesidad de reproducción. En el caso español, y como ya se ha indicado, el maternalismo de la madre patria y el antiguo pasado imperial seguramente está más interiorizado en la conciencia española de lo que muchas veces se postula. Por otra parte y aunque pueda parecer contradictorio con lo anteriormente señalado, no deja de ser cierto que la realidad española es más posnacionalista que estrictamente nacionalista. Como consecuencia del rapto de lo nacional por parte del franquismo, la España posfranquista no se presenta, al menos en una primera lectura, como una entidad de fuerte nacionalismo, a lo que coadyuda además la presencia centrífuga en su interior de los fortalecidos nacionalismos: catalán, vasco y gallego. Esto explicaría también la moderación con que los Gobiernos socialistas entraron en el tema nacional y su tendencia a "mirar a Europa" más que hacia los "queridos hijos del otro lado del Océano". Sin duda el gobierno actual, por vocación, contiene un sesgo más tradicional en su vivencia del nacionalismo, al fin y al cabo pronuncia España con más énfasis, si bien su propia coalición con el nacionalismo catalán y la propia frialdad de la sociedad española sobre el tema han moderado aquel énfasis que, sin embargo, asoma en una cierta euforización de sus relaciones con la lengua española. Clima que puede percibirse en el tono que se respira en centros oficiales como el Instituto Cervantes, el Instituto de Cooperación Iberoamericana o en la Casa de América. Como si el déficit de nacionalismo que no se puede sacar a relucir en el interior se cubriese con una sobreactuación en Hispanoamérica. Si me he detenido en dar cuenta de esta atmósfera política difusa, pero actuante, es para dar cuenta del contexto en el que está teniendo lugar esto que he venido a llamar el nuevo redescubrimiento de la literatura hispanoamericana.

Hace apenas diez años un escritor latinoamericano, con las excepciones de los ya consagrados, literaria y comercialmente, es decir, Vargas, García Márquez, Donoso, Fuentes, Borges o algunos epígonos del "boom" como Isabel Allende, eran contemplados, cuando lo eran, con absoluto desapego por las editoriales españolas. Hoy la situación

ha variado radicalmente y no hay editorial que no se precie de tener a "sus latinoamericanos en el catálogo" y escritores como Volpi, Sergio Ramírez, Abilio Estévez, Jesús Díaz o Roberto Bolaño han ganado algunos de los más importantes premios literarios. ¿Qué ha pasado para que ese cambio haya tenido lugar?

Se podría reconstruir una cierta historia estrictamente literaria. Vía Francia, por donde ya se había recuperado a Luis Sepúlveda, llegó la cubana Zoé Valdes y sus novelas de sexo y anticastrismo tuvieron una espectacular acogida comercial. El éxito de *Fresa y chocolate*, la película de Tomás Gutiérrez Alea, amplió el interés hacia lo cubano. Un poco más tarde Abilio Estévez lograba un lugar destacado en el mercado español, Jaime Bayly se asentaba definitivamente y el doble premio de Alfaguara a Sergio Ramírez y a Eliseo Alberto expedían el certificado de resurrección definitivo: la literatura hispanoamericana estaba viva, es decir, producía beneficios. Dado que el mercado interior se ha puesto por las nubes, los autores más comerciales o sus agentes han levantado el nivel de los adelantos hasta cifras arriesgadas y, dado que la tendencia es la lectura de autores españoles, el interés editorial por explotar la posible veta latinoamericana estaba clara. Esta lectura nos llevaría a la típica lectura neoliberal: el mercado, a través del juego de la oferta y la demanda, ponía sobre la mesa de novedades a los nuevos autores del otro lado del Atlántico: Fresán, Marcela Serrano, Fuguet, Aira, Vallejo, etc.

Pero aun sin negar al mercado lo que es del mercado, quizás nos ayuden a entender el fenómeno algunos otros hechos no tan estrictamente literarios y que se están produciendo a un mismo tiempo. Por ejemplo: desde comienzos de la década de los noventa la relativa mejora y estabilidad de las economías latinoamericanas supone desde el punto de vista editorial dos novedades respecto a la década anterior: el mercado lector se anima, las importaciones se cobran, los costos de producción relativos son oportunos, las políticas neoliberales desprotegen a las editoriales propias. Como consecuencia de todo esto se produce un desembarco de las editoriales de capital español en el Nuevo Mercado. Desembarco que en un primer momento da lugar al asentamiento en territorios latinoamericanos de algunos sellos como Planeta, Tusquets y Alfaguara y, en segundo momento, produce la compra de sellos editoriales por las multinacionales que tra-

bajan en el mercado editorial español: compra de Sudamericana por el grupo Berstelman, entrada de Havas vía grupo Anaya.

No se trata aquí, sin embargo, de dilucidar si el actual y eufórico redescubrimiento pertenece al ámbito de los intereses comerciales –en el reciente Congreso de Jóvenes Autores Hispanoamericanos algún editor hablaba de “el español como un buen territorio para los negocios”– o al inaprensible espacio de lo cultural. Digamos que en cualquier caso el nuevo interés por la escritura de “el otro lado”, al ampliar el mercado, puede beneficiar a los lectores y a los autores (y por supuesto a las editoriales) aunque sería bueno que la reflexión crítica acompañase y cribase tanto entusiasmo de editor con zapatos nuevos.

El interés de este fenómeno del redescubrimiento, a mi entender, reside en que una vez más se está insistiendo en esa visión españocentrista de la que hemos venido hablando, sin tener en cuenta que en la realidad mundial de este principio de siglo tal visión es más un sueño (imperial) que un hecho factible. En mi opinión la situación y el papel de España “en el concierto de naciones” no da para tanto. Su papel de “batuta” hace tiempo que pasó a mejor vida y tan sólo permanece el recuerdo de aquellos gestos y de aquella tarima que la historia le ha ido arrebatando a favor de la única metrópoli realmente existente: EE.UU.

Aun a riesgo de que pueda parecer anecdótico, me gustaría comentar algunos pequeños hechos que nos hacen sospechar el cambio radical que se está produciendo en las relaciones entre España e Iberoamérica. Me refiero a hechos tan concretos como la invasión de “productos culturales latinoamericanos” que se está produciendo en el mercado español: en el mundo de la música popular el redescubrimiento de la música latina, por ejemplo, ha llegado vía Miami y las grandes multinacionales discográficas de capital norteamericano; la moda de la gastronomía mexicana: nachos, fajotas, tacos, ídem de ídem. El caso de la cerveza Coronita sería un posible paradigma de que el intercambio entre España e Iberoamérica pasa por ahora por “el coloso del Norte” del que Rubén ya avisaba. Se podrá decir que, al menos respecto a la literatura, estos hechos no dejan de ser irrelevantes. Pudiera serlo pero también pudiera ser que ni los árboles ni el bosque nos estuvieran impidiendo ver el terreno sobre el que todo

crece: el mercado único. Por si acaso sería conveniente tener en cuenta algunos datos: el peso de lo "hispano" en la sociedad estadounidense no ha dejado de incrementarse tanto cuantitativa como cualitativamente. Desde el punto de vista de la lengua las cifras hablan ya de 30 millones de hispanohablantes y, si bien es cierto que hasta hace muy poco el español no pasaba de ser una lengua restringida al ámbito familiar, mientras que el inglés se mantenía como única lengua de cultura, en los últimos tiempos se ha venido produciendo un cambio cualitativo cuyos efectos pueden alterar el actual status lingüístico: el asentamiento social de los hispanos está produciendo entre ellos la defensa y reafirmación de los valores de su propia cultura y de su propia lengua, lo que a su vez origina que el español se esté transformando rápidamente en lengua de cultura y por tanto de lectura. A este hecho se asocia algo todavía más importante: la aparición de un mercado fuerte para la lengua española. Pero esta afirmación y descubrimiento no pasa por España. España ya no es la metrópoli ni la vía de entrada de la cultura hispana en el mundo latino de EE.UU. Y este cambio nos avisa de que las tradicionales relaciones de dependencia entre las literaturas hispanoamericanas y España se verán en un futuro próximo radicalmente alteradas. Por eso hablamos de "El Último Redescubrimiento". Parece difícil que el sueño de continuar su papel de metrópoli y de homologadora de literatura iberoamericana se pueda sostener. Se comprende por tanto los nuevos intentos, vía Instituto Cervantes, de incrementar el peso de España en el nuevo escenario latinoamericano y se comprende el interés de los grandes grupos editoriales radicados en España por introducirse en el mundo editorial norteamericano.

En mi opinión el escenario para las próximas décadas, a pesar de estos esfuerzos, va a ser muy diferente. En estos momentos la nueva lectura de lo latinoamericano se está gestando en el territorio estadounidense. No es extraño que los departamentos hispanos de las universidades de EE.UU. estén viviendo una profunda transformación marcada por la entrada masiva en sus programas de los Estudios Culturales, rama que en el rígido y endogámico sistema universitario español apenas tiene presencia. No es tan sólo una cuestión de moda pedagógica o de lucha de escuelas. Se trata de que la metrópoli real, el poder de EE.UU., tiene ya los instrumentos y el espacio –publicis-

tas y lectores— necesarios para iniciar su hegemonía sobre el espacio lingüístico del español y, por tanto a medio plazo, sobre su literatura. Hasta el momento esa presión se venía revolviendo vía “aculturización”: la literatura de “tema” hispano tenía su entrada en el mercado anglosajón a través de hispanos aculturizados en inglés: Rosario Ferré, Julia Álvarez, y desde ese espacio “retornaban” al mundo editorial en lengua española. El nuevo escenario que sospechamos —al producirse la reafirmación cultural de los hispanos y la potenciación de un mercado lector en español— evitará el paso intermedio: la versión inglesa. Algunos síntomas ya son patentes. Muchos de los nuevos escritores latinoamericanos intuyen que la nueva forma de canonización ya no es el mundo literario o editorial español, sino la entrada directa —de momento vía traducción— en el mercado norteamericano.

Si este escenario llegase a confirmarse, el papel de España pasaría a ser el de uno más del “concierto” de las culturas en lengua española. Sin duda más de algún nacionalismo cultural, consciente o inconsciente, se rasgaría las vestiduras.

Genealogías americanas

Julio Ortega

Definiciones de la abundancia

Abundancia proviene de *abundantia*, que a su vez remite a onda, y es así un sustantivo metafórico, como si no solamente designara sino que al enunciar ya anunciara. Los diccionarios dan como primera acepción el término más sobrio de copia, de donde proviene copioso y cornucopia. El “cuerno de la abundancia” declara muy bien una ligera redundancia: lo copioso es una copia metafórica de sí misma. Esta copia es siempre otra, una referencia: equivale a la prodigalidad de la naturaleza paradisíaca, remite a una edad arcádica. La *Encyclopaedia Britannica* (11ª edición) entiende que abundancia es un concepto italiano (la entrada no está en inglés sino en italiano) y la define como “a Roman goddess, the personification of prosperity and good fortune”. Todas las enciclopedias afirman que esta diosa es similar a Copia, Pomona y Ceres, pero la Británica insiste en su carácter fantástico cuando añade: “She may be compared with Domina Abundia (Old Fr. *Dame Habonde*, *Notre Dame d'Abondance*), whose name often occurs in poems of the Middle Ages, a beneficent fairy, who brought plenty to those whom she visited” (EB, p. 80). La *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, en cambio, la define como “Personificazione del benessere e della ricchezza diffusa in tutto il popolo” (pp. 8-9). En una enciclopedia portuguesa se la remite al Brasil. Pero en la enciclopedia española Espasa-Calpe, la abundancia ocupa tres páginas. Su definición es algo tautológica: “Gran cantidad de lo que una cosa en sí contiene.” Y amplía notablemente su registro cuando da como sinónimos Copia, Riqueza, Fertilidad y Fecundidad (pp. 808-810). Más desarrollo tiene aquí la abundancia como concepto de la economía política, y se apela a Malthus para recordar que “la abundancia no es signo de la prosperidad nacional”. En el *Diccionario de autoridades* (1726) de la Real Academia Española, se entendió que abundancia “Es palabra puramente Latina”; aunque se ilustra su uso con una cita del *Viaje al Parnaso* de Cervantes: “Toda abundancia, y todo honor te sobre.” Por lo demás, el uso que

consigna prueba su amplio registro español: abundado, abundamiento, abundantemente, abundantísimamente (usado también por Cervantes), abundantísimo, abundar, abundante, abundosamente, y abundoso (pp. 28-29). Más prolijo en autoridades es R.J. Cuervo en su *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, que ilustra el uso de abundante, abundar y abundoso, como formas sintácticas distintas de ser y estar en estado de abundancia (pp. 75-79). Son numerosos los ejemplos tomados de Cervantes. El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1980) de Joan Corominas, "Abundar, abundancia, abundante" remiten a "onda" (25). "Onda", anota, proviene del latín "unda", que significa "ola". "Abundar," prosigue, viene de *abundare*, que significa "salirse las ondas, rebosar" (283-284). En el *Diccionario ideológico de la lengua española*, de Julio Casares, abundancia consiente una muy extensa lista de asociaciones que incluyen nombres, verbos, adverbios y locuciones. Se demuestra, así, el amplio campo semántico construido por la lengua española en tanto memoria, actualidad, y modelo de representación; es decir, en cuanto matriz discursiva del asombro y la prodigalidad gestados por la lengua misma. En su *Diccionario Etimológico Latino-español* (1985), Santiago Segura Munguía fecha el uso de abundancia en la segunda mitad del siglo XIII y de abundante (*abundans*) a principios del XV. Pero el incremento del uso, sobre todo en el XVI y XVII, lo ilustra Martín Alonso en su *Enciclopedia del idioma* (1958). El descubrimiento de América, evidentemente, acrecentó su valor y su elocuencia. Es notable, por ello, la ausencia de su uso americano entre los ejemplos que aducen los diccionarios. Samuel Gili Gaya, en su *Tesoro lexicográfico, 1492-1726* (1947) incluye otros idiomas pero ignora ocurrencias del Nuevo Mundo. Sus ejemplos giran en torno a la abundancia de frutos, de bienes y de palabras, en lo cual el uso americano, precisamente, introduce variantes de viva actualidad. Los términos asociados (ubérrimo, fecundo, afluencia, feraz) adquieren una intensificación empírica, un valor de tiempo propicio.

Escenario filológico

Isidoro de Sevilla en su *Historia de regibus Gothorum, Vandalorum et Suevorum* (escrita en 624) incluyó como prólogo un panegírico

o elogio de España. Mercedes Vaquero me hace ver que ese escrito temprano incluye ya la noción de la abundancia. No era ajeno Isidoro, en sus escritos de orden religioso, al concepto de *abundantia*, aunque en su *Etymologiae* es, más bien, mencionada Ceres, una de sus representaciones más comunes. Pero el panegírico de la *Historia*, más allá de su elocuencia retórica, posee la convicción de la excepción natural como modelo social y político. Esto es, las excelencias del medio son una bendición que, a su vez, se extiende a la riqueza de los líderes y de la historia. Más tarde esa ecuación será puesta en duda, entre otros por Gracián, con ironía, dada la mala fama de la administración política española. Pero en los albores de las representaciones regionales, esta página de Isidoro de Sevilla sugiere la conciencia de una entidad que, en primer término, debe su existencia al discurso, donde se articula el sentido de un ámbito propio, de la entidad nacional concebida, en contraste con otras regiones europeas, como una fuente excepcional. Veamos una versión de esa página:

1. De todas las tierras que se extienden de Occidente hacia la India, tú eres la más hermosa, Oh España, sagrada y siempre bendita madre de líderes y naciones. Eres por derecho reina de todas las provincias, de las que no sólo Occidente sino también Oriente obtiene su luz. Tú eres gloria y ornamento del mundo, la más ilustre parte de la tierra, donde la gloriosa fecundidad de la gente visigoda se regocija y abundantemente florece.
2. Merecidamente la naturaleza indulgente te enriquece con la abundancia de todas las cosas que crecen. Eres opulenta en fresas, plena de uvas, rica en la cosecha. Estás recubierta de granos, los olivos te dan sombra, las vides te circundan. Floresces en tus campos, eres boscosa en tus montañas, y llena de peces en tus orillas. Estás situada en la región más placentera del mundo; ni sofocada por el calor del sol, ni consumida por el frío helado, sino ceñida por la temperada zona celestial y alimentada por los vientos favorables del oeste. Para ti los campos producen todo lo fértil que anidan, las minas todo lo valioso que atesoran, los animales todo lo hermoso y útil que ofrecen...

3. Eres fértil en ríos abundantes, bronceada por las corrientes donde el oro fluye... Tus manantiales son fuente de caballos... (*History of the Kings of the Goths, Vandals, and Suevi*, pp. 1966, 1-2).

El carácter inaugural de este elogio sugiere que los términos de la enumeración dan cuenta de la abundancia en su primer día. Esa entonación "adánica" implica tanto la escena del *locus amoenus* como su recomienzo en las palabras. No sólo porque el panegírico demanda la diferenciación de su tema específico sino porque aquí la vehemencia de la alabanza sugiere su novedad. Esa trama de retórica y primicia, de memoria tópica y primer día de asombro será connatural al discurso de la abundancia. Aunque el tópico es usual en el mundo clásico, el latín de Isidoro se nos aparece con una concreción que no es sólo característica de su mundano empirismo sino también de la suma que hace de lo regional y lo histórico, de la Hispania romana y la España visigótica. La abundancia, después de todo, es una demanda sobre la actualidad; en la suya, Isidoro oficia en Sevilla bajo el dominio visigótico. Los ecos de este panegírico van a desarrollarse como un tópico plenamente español en los grandes textos medievales. El *Poema de Fernán González*, de mediados del XIII, incluye en su canto V un "Elogio de España", cuya tierra, nos dice, "es much abastada" y "abondada". *La Primera Crónica General* (1289) que se compuso por orden de Alfonso el Sabio, desarrolla el tópico. Pedro Corominas ("El sentimiento de la riqueza en Castilla", en su *Obra completa en castellano*, Madrid, 1975) hace la genealogía de la alabanza castellana desde el siglo XIII. A partir de los romances, concluye, se encuentra un camino que conduce a la Crónica de Indias, a la que concibe como epopeya de raíz castellana. Y a partir de la historia de los fueros, llega a la conclusión de que la riqueza de Castilla está menos en la propiedad que en el señorío tradicional. Esta interpretación hispánico-tradicional es, al final, nostálgica y mitologizante. Sin embargo, nos permite concluir que esos campos de Castilla pueden haber sido polvorientos y pobres pero que los "hijo de halgo", aun si no tienen nada, pueden poseer el discurso alegórico, castizo y cristiano de una Castilla construida como modelo esencialista. Dudo que nadie consideraría hoy que la Crónica de Indias es una epopeya española o castellana,

ya que es un género híbrido producido en la experiencia americana, entre la voz que testimonia una verdad y la escritura que pone a prueba esa certidumbre. De cualquier modo, el modelo panegírico de Isidoro se convertirá, en tierras americanas, en un tema de variaciones cuya verdad se deberá confiar a los sentidos, a la vista y el sabor; esto es, al renovado primer día de una experiencia casi mayor que el lenguaje, lo cual hace zozobrar el estatuto de la verdad. La Crónica de Indias, muchas veces, debe forjar un laborioso sistema probatorio para sustentar su demanda de verdad. En otro sentido, esta matriz discursiva demuestra que las raíces del discurso americano están todas en los catálogos de la convicción que forja a España como una producción del discurso comparativo, entre el Norte y el Sur, entre el Este y el Oeste, entre la Cristiandad y el Islam, entre Europa y América... Es un discurso cuya fecundidad será, sin duda, americana, ya no sólo como prólogo a la historia o elogio hiperbólico, sino como abundancia discursiva: el modelo se ha diversificado en relato, las raíces en ramajes, y los tópicos obligados en producción de diferencias. Al final, el breve catálogo de Isidoro de Sevilla será transformado en biblioteca de Indias. Es un gesto que equivale a la devolución que las regiones americanas hacen a España de las semillas de la abundancia: llegaron como nombres y vuelven ahora convertidas en un lenguaje nuevo, casi en una segunda naturaleza. Esa segunda naturaleza americana será la otredad española, allí donde el Cronista transfiere los nombres del lenguaje al mundo y de éste a la escritura. El lenguaje se ha convertido en la materia de los otros, de aquellos que hacen y rehacen en la oralidad y en la escritura la fluidez y el intercambio con que empieza el Nuevo Mundo.

Retórica

Colón demuestra pronto que el lenguaje es insuficiente para representar los objetos de Indias. Su *Diario* lleva el asombro del primer día del descubrimiento, pero también la verosimilitud del segundo día en el paraíso. Aunque no hemos estado en estas islas milagrosas ya hemos estado en el Jardín del Edén, de manera que nombrarlas es renombrarlas: sus nombres remiten al poder religioso y al poder

imperial. No obstante, el objeto se impone como exceso, y aunque las leyes de la perspectiva permiten racionalizar la relación del sujeto central y el mundo verificable, estos objetos americanos exceden el mismo campo de la visión. Desbordan tanto el espacio nominal del lenguaje como el espacio de control visual. Por eso dice Colón de unos árboles, a los que llama “palmas”, que son de una “disformidad hermosa”. El oxímoron sugiere que son monstruosamente bellos. Ese árbol antillano sobrenombrado por Colón es el primer grafema del discurso de la abundancia. Quizá, la primera semilla del árbol barroco: desplaza la forma simétrica consagrada por la perspectiva, y sugiere el ramaje circular y fecundo del pliegue y el despliegue. El bosque americano sobrenombra al Jardín edénico. Tampoco esta ampliación del lenguaje es casual: los objetos se acrecientan en su utilidad, en la promesa de su fecundidad, valor y riqueza. Por otro lado, estos desplazamientos introducen en las normas de la Retórica la inquietud de otra economía comunicativa. Pronto, un objeto ya no será siempre intercambiable por una palabra, representable por un solo nombre, clasificable en una misma especie, legible en el Libro dado de la Naturaleza creada, será, más bien, un objeto que se expande en las palabras, que se representa en nombres distintos, y que no es un símbolo fijado sino un signo en proceso dentro de una historia natural que no acaba de ser escrita. Así, la economía designativa de la retórica, su racionalidad y lógica, su moral del intercambio es desplazada por una economía pródiga, que derrocha signos y promueve figuras; la metáfora y la hipérbole declaran el placer de figurar y el juego de escenificar. La persuasión de una verdad compartible se transforma en las demandas de una promesa celebrante.

Apariciones de la mezcla

El injerto de una planta en otra es uno de los principios de la abundancia, que varios cronistas e historiadores de Indias documentan. El producto de esta mezcla no se debe sólo a la suma de una planta americana y otra española, sino a la tierra que permite ese crecimiento nuevo. La noción de lo nuevo se gesta, en esta práctica, en un escenario cultural de la abundancia. Y, por lo mismo, en un

principio de desencadenamiento, en una verdadera producción de la mezcla. Un fenómeno paralelo parece ocurrir en el contacto lingüístico, no sólo por los préstamos, hasta cierto punto predecibles en el encuentro de las lenguas indígenas, que son aglutinantes, con el castellano. Era inevitable, y sería proliferante, el mecanismo de asimilación y adaptación de léxico español en lenguajes hechos a incorporar variantes. Por eso, varias lenguas nativas acrecientan su registro al apropiarse los términos nuevos, o al incluir sus declinaciones en las palabras castellanas. En cambio, el español practica una intensa adaptación de la otra lengua al sistema vocálico propio, castellanizando, de este modo, nombres y expresiones. Así, Perú parece provenir de Virú, un río; y Lima de Rimac, otro río. Un fenómeno distinto es la transcodificación, el paso de una palabra o un concepto de un código a otro, paso que afecta al sentido; ocurre con la papa, que es percibida alternativamente en Europa como afrodisíaco y como veneno. Guamán Poma entiende que el término India está hecho de dos palabras: “in día”, la tierra que está en el día, el Perú. Más tarde, la pareja Adán y Eva será convertida en un solo personaje: Adaneva. Con todo, la normatividad de la lengua, y los valores del uso, no recomiendan la mezcla, y aparentemente descalifican la hibridez como licencia o exceso. Joan Corominas, en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Gredos, Madrid, 1981, v. IV, p. 26) al documentar el uso de “melocotón” cita a Laguna (1555): “Es el melocotón verdaderamente un durazno bastardo, porque nace del durazno y del membrillo enxertos el uno en el otro.” La noción de bastardía como la verdad del injerto, es una descalificación tanto en el orden de la naturaleza como en el del lenguaje (la verdad denigra al producto de la mezcla). Oliva Sabuco (s. XVII) acude al mismo procedimiento genealógico (explicar el objeto por sus orígenes) para sancionarlo: “Vemos degenerar los hijos de los padres en salir mejores y más virtuosos, o salir peores y más viciosos, como resulta el melocotón del durazno y membrillo, y como resulta el animal crocuta, arriba dicho, de hiena y leona.” En este espacio de control y sanción, lo nuevo de la mezcla sólo podía producirse como exceso: abriendo una escena alterna. Allí, del injerto a la hibridez, del trasplante al mestizaje, lo nuevo demuestra que es la suma de las partes que construyen al sujeto americano, hecho en la diferencia y la extrañeza. Lo nuevo americano es una forma venidera.

Hipérbole del Nuevo Mundo

La abundancia pasa del prodigio al exceso, de la metáfora a la hipérbole, y en el proceso se convierte en un discurso él mismo fecundo. La abundancia es autorreferencial, ocurre como siembra, trasplante, traslado, injerto, en el escenario colonial; pero pronto ocurre en el discurso, donde prodiga figuras. Más clásica es la noción de la naturaleza como un bien común del cual, en el Nuevo Mundo, todos gozan. Pero ha pasado ya por el Humanismo y su postulación utopista la idea de que el sol es el modelo comunitario del bien, porque su luz es colectiva. La “eterna primavera” mexicana es un prodigio, pero es también una cita clásica. Pero cuando los cronistas aborígenes se demoran en describir los bienes propios, encuentran otras fuentes para su hipérbole. Hernando Álvarez Tezozomoc, nieto de Moctezuma, en su *Crónica mexicana* (1598) dedica más atención a los adornos de los guerreros que a la guerra misma. Hasta los proyectos de Bartolomé de Las Casas y Vasco de Quiroga llevan la demanda de la abundancia. Los catorce “remedios” que recomienda Las Casas tienen como finalidad que las islas “se conviertan en la mejor y más rica tierra del mundo, todo esto viviendo en ella los indios”. La abundancia reclama un sujeto, y el hombre pobre parece el héroe natural de una Edad de Oro americana que es, como cree el Inca Garcilaso de la Vega, una prolongación mejorada de España. Guamán Poma, siguiendo a Las Casas, cree que el mismo discurso es ya el remedio, lo anuncia y adelanta: “pronto tendremos remedio.” Y repite la alabanza central de su alegato: la “abundancia” recorre el calendario con sus frutos y yerbas, como si el tiempo fuese un Huerto emblemático. Gonzalo Fernández de Oviedo es de los que más atención presta a los tamaños y sabores, al punto que alguna vez recuerda el sabor aunque olvida el nombre de una fruta. De las higueras isleñas dice que “llevan unos higos tan grandes como melones pequeños” (*Sumario*, p. 214). Y también: “Hay asimismo melones que siembran los indios, y se hacen tan grandes, que comúnmente son de media arroba, y de una, y más; tan grandes algunos, que un indio tiene qué hacer en llevar una a cuestas; y son macizos y por dentro blancos, y algunos amarillos, y tienen gentiles pepitas casi de la manera de las calabazas...” (p. 225). La comparación con los frutos de España es el punto de vista, de allí las

“calabazas”, que sitúan el relato en lo verosímil. Así, estos frutos pertenecen a la categoría demostrativa de los ejemplos, a la estrategia humanista de la persuasión. Sólo que son ejemplos que ponen a prueba la lógica del relato, al exceder la secuencia causa-efecto, potencia-acto, serie-objeto; y que demandan los testimonios y los descargos de la vista y el sabor, con lo cual aumentan su tamaño, su valor. Los higos y los melones, por ejemplo, son productos españoles que crecen desafortadamente en Indias, y que comparan unos con otros, en el tamaño: los higos son como melones pequeños, los melones como melones enormes, que serían monstruosos si no tuvieran, dentro, “gentiles pepitas”, o sea, la semilla del fruto doméstico, verosímil. Los ejemplos se convierten en actos de fe; se sostienen en la hipérbole, en la acumulación comparativa y la reiteración del testigo de cargo. Los melones son un ejemplo elocuente, porque se trata de un término genérico, que seguramente involucra a varias especies; así, el melón es un emblema del trasplante acrecentado; nombre viajero, recomienza en el Nuevo Mundo como una sílaba de la abundancia (los latinos lo llamaron *melopepon*; Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* dictamina que “en rigor vale manzana”). Todo tiende, así, al lenguaje del barroco, salvo que cuando el barroco llega es también excedido. Ya de por sí el barroco es un derroche nominativo que prolonga las cláusulas complementarias hasta casi perder de vista al sujeto de la frase. Y es que en el barroco cualquier inciso circunstancial se torna principal. Con lo cual, el drama de la abundancia deja ser una puesta a prueba de la vista y del nombre, y pasa a ser un decorado suntuoso del arte de volver a ver y renombrar.

Topos y tópico

La heráldica del Nuevo Mundo reincide en los tópicos de la abundancia. El 10 de noviembre de 1558 el rey Felipe II firmó en Valladolid la cédula real que concede a Popayán, en Colombia, un escudo que bien podría ser el de la época misma de la abundancia controlada por el creciente poder regional. La historia social y política de Popayán demuestra el proceso de negociación y competencia entre los fundadores y señores principales, enriquecidos en el comercio,

cuyo bienestar requiere confirmarse emblemáticamente. La cédula dictamina:

Felipe II le confiere el escudo en el cual esté en medio de él una ciudad de oro, con arboledas verdes a la redonda de ella y dos ríos: el uno de una parte de la dicha ciudad y el otro de la otra, entre arboledas verdes, aguas azules y blancas; en lo alto, a mano derecha una sierra nevada y un sol encima de la misma, en el campo azul una orla con cuatro cruces de Jerusalén en campo de oro.

El oro, significa nobleza y magnanimidad; Riqueza, Poder, Esplendor.

El verde o sinople, significa Justicia, Celo, Verdad, Lealtad, Perseverancia y Gratitude. Buena fe y alegría.

La sierra nevada, por la albura de la nieve indica pureza de sus actos.

El Sol, significa Unidad, Verdad, Claridad, Majestad, Abundancia, Liberalidad.

La Orla, como pieza honorable de primer orden se otorgaba por los servicios señalados.

Las cruces de Jerusalén, significan Sacrificio en las luchas por la religión.

Como se ve, en este escudo todos los objetos y atributos provienen del Viejo Mundo. Salvo que la pequeña y orgullosa ciudad española en los Andes colombianos que promedian con el Ecuador, sea una versión plácida de la ciudad dorada, convertida ahora en Huerto fecundo presidido por el sol de la Abundancia, y por eso entre los monumentos de la virtud es un espacio de alegría. El cuerno de la abundancia, por lo demás, preside los escudos patrios que luego de la independencia de España, se dan Venezuela y Perú. En el primer caso, un lazo une la rama de laurel clásico a la rama de palma local; en el segundo, el reino vegetal está representado por el árbol de la quina, uno de los “remedios” que desde la colonia prometen bienestar; y el reino animal por la llama, el “carnero del Perú,” que provocó el asombro de los cronistas tempranos del Perú. En la heráldica la abundancia mítica del Nuevo Mundo es parte ya de la retórica regional o nacional de los proyectos de consolidación comercial y estatal. Así, la abundancia deja de ser prodigio y pasa a ser ilustración. Lleva, sin embargo, un rasgo constante de la identidad imaginaria latinoamericana.

Cartografía e inventario

Jacinto de Carvajal (ca. 1567-ca. 1650), recuenta en su *Descubrimiento del Río Apure* (José Alcina (ed.), Historia 16, Madrid, 1985) la expedición que Miguel de Ochogavia condujo en 1647, y lo hace en la crónica más barroca del llamado "Ciclo del Orinoco". Ligeramente extravagante, con todos los tópicos escénicos del repertorio barroco, el cronista oficial exalta el recorrido de ese río venezolano como si se tratara de una empresa mítica. Dice tener ya 80 años pero su curiosidad por la naturaleza y sus gentes está animada por el apetito barroco de listar el mundo como un catálogo de las abundancias. Así, enumera más de 30 clases distintas de frutos y unos 35 tipos de pájaros. También ofrece información etnológica en su listado de los grupos caribes; enumera 72 etnias, aunque la mayoría de ellas no las podemos hoy identificar por esos nombres. Las frutas las distingue utilizando todo el repertorio comparativo: por sus colores, sabores, olores, tamaños, formas, y semejanza a otras de España. Son frutas que exhiben el valor añadido de su apariencia: "Pammas, fruta del largor de un cañuto de coral, morada y muy dulce." El otro valor el mismo placer de los nombres nuevos, esa celebración del idioma en el lenguaje de la naturaleza fecunda: merecures, chivechives, cubarros, pachaccas, guamaches, yaguares, caramines, quebraderos, ojos de payara, manires, chares, muriches, guaycurucos, curichaguas... Y concluye: "Ultra de las frutas insinuadas gozan los indios caribes de las demás de nuestro uso, y es tanta abundancia como después vi y experimenté..." (p. 242). Varias otras listas recorren esta crónica de sumas venezolanas, ya de por sí listada en jornadas; y el recuento llega a tanto que el cronista nos informa incluso de la hora en que duerme y la que despierta, entre rezos y misas. El mundo se sostiene en sus nombres, se reproduce en ellos, reciente y luciente, pero también compartido y mutuo, al modo de un albergue ganado por el lenguaje. Ésta parece ser una característica de la crónica que da cuenta del llano venezolano, de su diversidad vegetal y sus ciudades recientes. Es un repertorio del asombro que ocurre en la duración de un tiempo de gozo y promesa, casi sin sombra de pasado. Incluso el más importante poema venezolano del siglo XIX, la "Oda a la agricultura de la zona tórrida" de Andrés Bello, humanista y jurista, lingüista y poeta,

filólogo hecho en los catálogos americanos, es un panegírico que enumera las plantas, sumando las de América y las de España, como si fueran ya todas hijas de la huerta y del albergue de la nueva nación.

Joseph Luis de Cisneros fue un tratante en géneros de la Compañía Guipuzcoana, la empresa comercial vasca que desde 1742 obtuvo del rey de España privilegios monopólicos en Venezuela. Cisneros imprimió un breve tratado comercial, *Descripción exacta de la provincia de Benexuela* (1764), recuperado y prologado por Enrique Bernardo Núñez (Editorial Ávila Gráfica, Caracas, 1950). Esta descripción sucinta de rudimentaria geografía económica, es un inventario de los bienes y productos de algunas ciudades y pueblos del país. Se trata de un curioso tratado de la abundancia desde la perspectiva del comercio. Para ello, el autor no requiere sino proveer el listado de frutos, manufacturas y ganados de cada zona. Su enumeración está animada por la fe en el intercambio de los bienes como una demostración de la salud pública y del bienestar ciudadano. La perspectiva del comercio instaura una plaza pública de las intermediaciones, donde se negocia y se dialoga, se produce y se consume, entre nombres rotundos, de sabor criollo y nativo, y almacenes siempre bien provistos. Entre la naturaleza pródiga y los habitantes gozosos, está el almacén del comercio, suerte de cornucopia moderna que promedia entre el espacio rural, la migración de trabajadores europeos, y el avance urbano. La carne es el bien máspreciado en Caracas: “Abastecen a esta Ciudad de Carne de Baca, que es la que se gasta; porque Carnero, nunca se pesa en las Carnicerías: los Llano de la Villa de S. Carlos, Villa del Pao, Villa de Calabozo, y Ciudad de S. Sebastián, que son todas de su Provincia, y es tanto lo que abunda, que un Novillo, o Baca, en ocasiones, vale ocho Reales de Plata...” (p. 46). Los nombres resonantes de las villas y pueblos son centros productores, y productos ellos mismos del nuevo discurso comercial y fecundo. Pronto, esa enumeración se da a la hipérbole: “Se comen regaladas Terneras, buenos Carneros y Capones, y todo con abundancia. Entran Atajos de Cerdos de las Poblaciones del contorno, en grande abundancia, Pollos, Gallinas, Pabos y Patos” (p. 47). Cisneros escribe desde la plaza pública, donde el mercado es el centro de la visión pródiga: los productos desfilan como en una alegoría mundana de la riqueza.

Y sigue: “Azúcar blanca, y prieta abunda con exceso...” Pero la harina se acumula de tal manera que se pierde en los almacenes; aunque hasta la pérdida confirma que “nos hallamos siempre con abundancia”. Después de las carnes, el cacao es el otro alimento preferido: “El Cacao que se consume en el País, es con tanto exceso, que se hace increíble, porque se tiene por preciso alimento” (pp. 47-48). Este exceso, que termina en derroche, reconoce que el consumo es libre, y que el ciudadano caraqueño se define al elegir uno u otro modo de endulzar su taza de cacao. Y cuando el cronista repasa los caños de San Juan, asegura que en cada caño “se puede hacer un Astillero, cortando las Maderas, a medida del deseo, de las montañas más soberbias que hay en las Vegas del Río Yaracuy” (p. 51). Esa medida del deseo busca transformar a la naturaleza bajo el nuevo dictamen de la industria. En un gesto digno de su empirismo ditirámico, Cisneros termina enumerando todos los puertos y calas de la costa, ya sin adjetivos, porque esa suma de la geografía venezolana del Caribe es, en último término, una cornucopia tan verbal como terrestre.

La ciudad metafórica

En su *La grandeza mexicana* (1604) Bernardo de Balbuena hace de la ciudad el centro de su representación barroca: la naturaleza es un catálogo de bienes, que el lenguaje ordena ya no en el mundo exterior sino en el escenario urbano y cortesano de la página, en el canto límpido y sosegado donde el sujeto recorre el diccionario como si fuese el mapa de México. Balbuena pasó de España a México probablemente a los veinte años, y su aprendizaje americano lo convirtió en un poeta erudito, de empaque formal clásico y regusto por las simetrías del despliegue barroco. No se propuso la diferencia específica de lo mexicano sino la diferencia inclusiva de su lenguaje: la figura barroca, de expansión americana, ocupa el tiempo presente, que no tiene orillas, y así lo mexicano es un pliegue en la fluidez del español universal. Como Gracián, acude a imágenes de rara grandilocuencia, donde la extrañeza del mundo pone en tensión a la lógica de la representación. Lo vemos en esta estrofa rotunda, en la que nos dice que la ciudad de México:

Es centro y corazón desta gran bola,
playa donde más alta sube y crece
de sus deleites la soberbia ola.

La ciudad como eje y corazón de este mundo impone aquí una figura de equivalencias. México es doble centro, geográfico y corporal, efectivo y alegórico, pero es también una playa u orilla donde los deleites se acrecientan como una ola. Así, cada palabra es otra cosa, y sólo la declaración "México es una ciudad deleitosa" sería la referencia implícita. El poema no habla, y aunque a veces canta, las más de las veces metaforiza; dice una cosa por otra, acrecentando así el registro de las equivalencias, de la hipérbole descriptiva, y del himno demasiado mundano como para convocar a las Musas. Este "epílogo y capítulo último" que se declara discurso "cifrado", se detiene incluso en el alto costo del alquiler de una casa (hay una tan altiva, dice, que su alquiler es mayor que un condado, "pues da de treinta mil pesos arriba"). Por ello, su acopio tiende a lo genérico, y hasta el mercado central se debe más al catálogo que a los sentidos:

Cuanto en un vario gusto se apetece
y al regalo, sustento y golosina
julio sazona y el abril florece,
a su abundante plaza se encamina;
y allí el antojo al pensamiento halla,
más que la gula a demandarle atina.

Se trata, así, de una abundancia más emblemática que efectiva. La abundancia se convierte en cita literaria, en archivo argumentativo, que sostiene la autoridad del poema. En verdad, la "grandeza mexicana" carece de sujeto: es una frase adjetival, un discurso en búsqueda del acto enunciativo que daría actualidad al sujeto de la abundancia dentro del poema, desde fuera del mismo. Termina así el canto:

Su gente ilustre, llena de nobleza
en trato afable, dulce y cortesana,
de un ánimo sin sombra de escaseza.

Esa gente se configura, por tanto, desde la abundancia y contra la carencia, en la plenitud urbana de su estilo de vida cortés, por oposición al desánimo de la pobreza y sus sombras.

La naturaleza es un decorado citadino, el telón de fondo de una "primavera mexicana". Dentro del cuerno de la abundancia hay otro cuerno de la abundancia. Las flores, dice, las derrama abril, que es una cornucopia de nombres: "Aquí con mil bellezas y provechos / las dio todas la mano soberana." Esta divinidad que concede lo bello y lo útil, es otra cornucopia, quizá su Idea misma, y prodiga su lenguaje florido.

La fruta y la letra

Max Hernández, en su sugestiva exploración psicoanalítica de la obra y la vida del Inca Garcilaso de la Vega (*Memoria del bien perdido, conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*, IEP, Lima, 1991), dedica un capítulo a "La escritura y el poder", donde discute en detalle la fábula de los indios, los melones y la carta. Observa que el propietario de la huerta en Pachacamac se llama Solar, nombre que remite al sol, el dios indígena, y también al terreno de una familia noble española. Sólo que, además, se trata de un conquistador que es dueño de tierras en el centro religioso indígena. Otra escena subyace al relato: la tentación de la fruta prohibida; probarla, dice Hernández, es "poner a prueba la letra". Concluye que la letra opera más que como herramienta del saber como instrumento de la represión. Pero hay una última ironía: "Quien cuenta la anécdota por escrito es un indio. En su pluma, la escritura recobra su poder liberador." Hernández señala un mecanismo central del relato garcilasiano: la transferencia, el desplazamiento permanente de las equivalencias simbólicas. Quizá el Inca aprendió este mecanismo en la tradición humanista, a través de Petrarca, y aun de Dante. Está, después de todo, en las simetrías y articulaciones del discurso neo-platónico, y muy probablemente la mayor de todas las equivalencias, transferir el Incario perdido a Utopía política, permitía articular el porvenir. La práctica humanista de narrar a través de ejemplos construye una demostración suficiente, que convierte a la verdad de la historia en lección del presente.

Los hechos se transfieren, así, en modelos de pensamiento; y conocer la historia implica rehacer el presente. Garcilaso parece haber entendido, desde muy temprano, que su historia sólo sería inteligible y tendría un lugar en la historia mayor de España en Indias a través de esta trama de transferencias y equivalencias, donde cada hecho y cada individuo se proyectan como ejemplos de un relato de inclusiones, donde las cuentas se hacen para convertir lo perdido en ganancia, la escasez en abundancia, y el desplazamiento del sujeto en su nueva identidad escrita. La obra del Inca es esa Carta: la transferencia del saber a la sabiduría, de la memoria al relato, de la biografía a la historia. La obra misma es un palimpsesto: detrás de la escritura está la oralidad; detrás de la historia, la fábula; detrás de los indios, la naturaleza, su espejo abundante. Los hijos de la abundancia no son, al final, víctimas de la letra sino su mejor ejemplo porque la carta que censura se niega a sí misma al descartar al Otro. La letra, propone el Inca, es siempre del Otro. La letra jerárquica, que se define por sus exclusiones, es el contrasentido de una verdad nueva (quechua y castellana) que la fábula reescribe, como una carta más durable, del lado del sentido. También es debido a esa polifonía semántica que una lectura transparente de esta fábula corre el riesgo de hacerse literal. Y no puede serlo la lectura de un sistema de ejemplos cuyo mecanismo es la equivalencia. Éste es el caso de los nombres. Ya en otra fábula, el Inca Garcilaso decía que el nombre del náufrago era Pedro Serrano. Pero el anagrama es una transferencia: la piedra de la sierra es un emblema fundador, transferido a su Isla americana es un filósofo autodidacto, en este caso, un español que empieza todo de nuevo, y que aprende a vivir como un nativo americano. Otro tanto ocurre con la transferencia del nombre del lugar, Pachacamac, en la fábula de la carta. La coincidencia de los nombres Solar y Pachacamac (pacha es tierra; camac, lugar sagrado) no parece casual. Entre el “sol” y la “tierra” los melones españoles ya son americanos. Una de las versiones más anecdóticas y narrativas de esta fábula, “Carta canta” de Ricardo Palma (*Tradiciones peruanas*), añade información al relato. No deja de ser revelador que un historiador, Garcilaso, acuda a recursos narrativos, y que un narrador, Palma, intente documentar la fábula. En la primera versión de su relato, Palma, evidentemente siguiendo al Inca Garcilaso, escribió “el melonar de Pachacamac”. Pero en la

segunda versión (1883) cambió el lugar a Barranca. Ocurre que Palma ha encontrado la historia del encomendero: “Era don Antonio del Solar, por los años de 1558, uno de los vecinos más acomodados de esta ciudad de los Reyes [Lima]. Aunque no estuvo entre los compañeros de Pizarro en Cajamarca, llegó a tiempo para que, en la repartición de la conquista, le tocara una buena partija. Consistió ella en un espacioso lote para fabricar su casa en Lima en doscientas fanegadas de feraz terreno en los valles de Supe y Barranca, y en cincuenta *mitayos* o indios para su servicio.” En la primera versión se leía “veinte fanegadas” y “en el valle de Pachacamac”. ¿Había el Inca Garcilaso cambiado el lugar a Pachacamac para dar un valor mítico a la huerta? La fábula de la escritura, por lo mismo, lleva el carácter abierto, indeterminado y asociativo, de los signos, que implican varios sentidos y no se agotan en una sola lectura. No hay mejor emblema de la fuerza desencadenante de esta escritura del Nuevo Mundo; así como de este sujeto americano, tan reciente que la escritura recomienza poniendo a prueba todos sus valores. Al final, éste es un ejemplo elocuente del poder de la escritura, pero no solamente de su poder literal contra el Otro sino, más agudamente, de su poder paradójico e irónico, en las manos del Otro. Una fábula del origen prueba que no hay orígenes, pues el cuento está en muchas partes; pero prueba también que sin los indios no habría cuento: su candor es el del neófito, el del analfabeta, que pronto será instruido y alfabetizado. Por la vía de los “melones” se apoderará de la “letra”; esto es, los signos de lo nuevo en la naturaleza le llevan a los nuevos signos del intercambio. Esta fábula aparentemente sobre las tensiones duales es, en verdad, sobre la construcción de la tríada, de los tres lados de una figura inclusiva: los indios, el encomendero y el narrador; España, Pachacamac y los melones; la oralidad, la escritura y el poder; la censura, la transgresión y el aprendizaje... Su última lección es que el fruto de la abundancia se reparte en la escritura.

Emblemas

El árbol de la quina es el emblema de la abundancia vegetal en el escudo nacional peruano. Fue legendaria su reputación de remedio

americano contra las fiebres, y su difusión en las casas reales europeas la impuso en la farmacopea y la Real Botica. Por lo menos entre 1634 y 1786, la fama de la quina, quinina o quinquina, llamada también Chinchona, que crecía entre las montañas de Ecuador, Perú y Bolivia, trascendió el interés médico y la curiosidad botánica y llegó a la literatura. Joaquín Fernández Pérez, de la Universidad Complutense de Madrid, en su artículo "Las relaciones entre Linneo y Mutis, El problema de la determinación de los árboles de la quina", ha hecho la historia de los muchos y contradictorios intentos de observar, clasificar y estudiar a este árbol, cuya corteza (llamada cascarilla) se exportaba a Europa a través de Cádiz (*Carlos Linneo y la ciencia ilustrada en España*, Enrique Martínez Ruiz y Magdalena de Pazzis Pi Corrales (eds.), Dirección General de Investigación de la Comunidad de Madrid, 1998, pp. 75-109). Linneo, que había dedicado su tesis doctoral a las fiebres, tenía una viva curiosidad por la quina, y gracias al gaditano José Celestino Mutis, que se había instalado en Nueva Granada, recibió un dibujo de la corteza de quina junto a la muestra de hojas y flores secas, y le respondió de inmediato que "nunca antes había visto" esas flores, y "me dieron una idea de este rarísimo género". Linneo había ya bautizado como *Mutisia*, en honor de su corresponsal, una flor americana, de la cual había dicho "Jamás había visto una planta más rara: su yerba es de clemátide, su flor de signesia". Para un naturalista como Linneo, que había clasificado la naturaleza como un orden sistemático, simétrico y armónico, estas plantas raras y rarísimas encuentran su lugar en la *Species Plantarum*; la quina, nos informa el profesor Fernández Pérez, está entre *Bellonia aspera* y *Coffea arabica*, el café. La bautizó como *Cinchona*. Ese nombre remite al Perú, y a otra fábula de los orígenes, que asume la lógica de las revelaciones, esa epifanía del conocimiento de lo nuevo que caracteriza a estas historias sobre el sabor y el saber de los bienes del Nuevo Mundo. Otra vez, le debemos a Ricardo Palma la genealogía de un relato que se construye como historia. En su "tradición peruana" titulada "Los polvos de la condesa", cuenta Palma que el virrey Luis Jerónimo Fernández de Cabrera Bobadilla y Mendoza, conde de Chinchón, había llegado a Lima enviado por Felipe IV, pero a poco de su arribo su esposa caía enferma, víctima de la fiebre terciana. Palma asegura que la historia se ubica en 1631 y que, providencialmente, un jesuita

anunció que tenía el remedio para salvar a la condesa. No en vano el remedio era primero conocido, en efecto, como “polvos de los jesuitas”. Pero Palma incluye dentro de ese cuento de origen, otro más, en un movimiento característico de la fábula filológica: cuanto más inclusivas son, más verosímiles parecen. Según Palma, “Atacado de fiebres un indio de Loja llamado Pedro de Leyva bebió, para calmar los ardores de la sed, del agua de un remanso, en cuyas orillas crecían algunos árboles de quina. Salvado así, hizo la experiencia de dar de beber a otros enfermos del mismo mal cántaros de agua, en los que depositaba raíces de cascarilla. Con su descubrimiento vino a Lima y lo comunicó a un jesuita, el que, realizando la feliz curación de la virreina, prestó a la humanidad mayor servicio que el fraile que inventó la pólvora”. Fernández Pérez nos da, sin mencionar a Palma, otra explicación, no sin advertir que tiene más de literaria que de hecho documentado: hacia 1630 el corregidor de Loja padeció unas fiebres palúdicas y un jesuita llamado Juan López le dio el remedio que había él mismo tomado gracias a un indio llamado Juan Leiva. En esta versión la quina se llama “árbol de las calenturas”. El relato sobre la condesa de Chinchón, nos informa Fernández Pérez, proviene del libro de Sebastián Bado, *Anastasis corticis Peruviae seu Chinae defensio* (1663). Varios historiadores de la medicina han creído demostrar que, en realidad, la condesa no estuvo nunca enferma. Ya Palma se había curado en salud cuando al final de su “tradición” (tan bien documentada que menciona a Linneo) explica que en la primera versión había atribuido a la primera esposa del conde lo que, en rigor, había vivido la segunda esposa. Estas fábulas filológicas requieren incluso dos esposas en su genealogía de sustituciones y equivalencias. El hecho es que la historia de la condesa suscitó una saga literaria de no escasa fortuna. Jean de la Fontaine publicó en 1682 un tomo de versos titulado *Poema du Quinquina*, y la Condesa de Genlis hizo popular la historia del descubrimiento de la quina en su pieza *Zuma o la decouverte du Quinquina* (1817), introduciendo la variante de una sirvienta de la condesa de Chinchón, que guarda en secreto el remedio, que es primero confundido con veneno. No es insólita esa polaridad remedio/veneno: declara la extrañeza de un fruto americano. Fernández Pérez añade a esta suma de versiones la variedad de los nombres de la planta: *Pulvis Eminentísimo Cardinal de Lugo*, *Pulvis Lugones*, *Pulvis Cardinalis*,

Pulvis Patrum Scil. Jesuitarum, Pulvis Jesuiticus. Estos nombres, evidentemente, remiten a distintas genealogías. La ciencia, por su lado, descubriría luego la variedad de familias de estos árboles de la región de los “bosques nublados”, cuyas especies, varias de ellas híbridas, responden a nuevos nombres. El comercio, por su parte, no tardó en aclimatar fuera del Perú la mejor variación de quina, la de las yungas. Los holandeses trasplantaron la quina peruana al Asia y lograron una planta más rica en contenido de quinina, dice Fernández Pérez. De modo que esta planta benéfica no deja de proveer una compleja textualidad a su carácter emblemático, característica de su inclusión en el repertorio europeo, donde los bienes americanos se descifran como una genealogía legendaria. Esa representación pertenece también al repertorio de la abundancia, a la familia de objetos recónditos y laboriosos (como el oro, la plata, las perlas y otros metales), que declaran el estado potencial, latente, de una riqueza esquiva y secreta. El oro, se creía, se mueve bajo la tierra, entre metales que se buscan para mezclarse y hacerse oro. Esa visión arcaica y casi alquímica, declara el asombro de la naturaleza ignota y el azar de sus bienes inexhaustos. No por más empíricas fueron menos aventuradas, en el siglo XIX, la clandestina aventura inglesa de criar la alpaca en tierras de Australia y África, los ensayos de varios países en la aclimatación de la papa o batata, y la empresa holandesa de mejorar la quina.

Representaciones

¿Es la abundancia un relato que imita la fecundidad de la naturaleza americana, aun si extrema el panegírico? ¿O se trata de un relato de relatos, de una tropografía que reproduce su propia representación? El hecho histórico es que la productividad se debe a la mano de obra disponible, y que el cambio de régimen de la propiedad valorara la acumulación y el comercio frente a la distribución y la comunalidad. Pero hasta la feracidad de los productos nuevos en tierras del Nuevo Mundo, esa noción de una naturaleza pródiga y de una fecundidad prodigiosa, se sostienen en las ideas de la suficiencia comunal y el bien colectivo. El antropólogo John Murra, estudiando los informes

sobre población y tributación en la colonia andina, describió que estos “libros de visitas” documentaban un sistema agrícola “vertical”, según el cual una comunidad controlaba varios pisos ecológicos entre las tierras frías de altura, los climas cálidos, y los valles de la costa. Así, el trabajo agrícola era alterno y periódico, y el cultivo de los productos era continuo en el año. Este régimen exigía una administración puntual, aseguraba el bien colectivo, y evitaba el hambre. Pero tanto la encomienda, que se basaba en la explotación y el servicio forzado, como la plantación, que se sostenía en la esclavitud, horadaron la producción comunitaria, y levantaron su productividad sobre la miseria. Cuando Guamán Poma de Ayala explica que en el mundo andino ya el recién nacido tenía asignado un lote de tierra de cultivo, se refiere a un pasado perdido pero aún lo anima el modelo del bien común. Por eso, hasta quien más denuncia el hambre, como Guamán, no deja de partir de la metáfora de la abundancia, esa memoria que contradice al presente. Y el padre Las Casas advierte que se condenará moralmente el encomendero por haberse enriquecido sobre el hambre de los indios. Esta tensión intrínseca entre abundancia y carencia configura la noción misma de la historia natural de las Indias, al punto de que en esas representaciones polares e íntimas adquieren su discurso los sujetos americanos. El historiador John C. Super, en su libro *Food, Conquest, and Colonization in Sixteenth-Century Spanish America* (1988), escribe lo siguiente:

The abundance and fertility of the land were consistent with beliefs about the abundance of foods. Enthusiastic writers described the delicious and soothing fruits, ripe for the picking, that nourished many of the settler during the early days of conquest. Some areas were so fertile that “even if waking lost, [you] will not die of hunger” [M. Jiménez de la Espada, *Relaciones geográficas de Indias*, I, p. 80]. Such views probably overstate the availability of natural foods, although it is well to keep in mind that tropical fruits continue to serve as subsistence foods in the diet of the Latin American poor today. Equally exciting to Europeans was the abundance of game and fowl. Dozens of varieties of small game –some of which had been introduced by Europeans– hid in small thickets and ran through plains and forests. Deer and rabbits were so plentiful near Quito in the 1570s that a “soldier with a harque-

bus could take six or seven deer at night, and it seems that the supply is inexhaustible". In the valleys south of Quito, "twenty boys from the Indian parish with their sticks could catch three hundred rabbits by midday" [*Relaciones*, I, p. 132]. Outside Mexico City, extensive lakes and abundant natural vegetation supported much fish and game. Indians used blow guns to bring down waterfowl, bows and arrows to fell deer, nets to trap hares, spears and lines to catch fish. (pp. 14-15.)

Pero junto a esta misma latencia e inminencia de la abundancia como lenguaje natural que el sujeto manifiesta y desencadena, se alzan los escenarios de la carencia, impuestos por la peste, la plaga, la aridez, la violencia y el hambre. Aun si la genealogía de estos tropos polares remiten al *locus amoenus* y al paisaje desértico, su actualidad no es sólo ideológica, una interpretación dominante, sino estructuradora y formativa. Esto es, son construcciones que configuran el espacio común, el consenso de un escenario posible y veraz del sujeto colonial. Si, por un lado, el amo gestiona la feracidad, el siervo es quien la gesta; y, por otro lado, si uno padece el infortunio de la carencia, el otro la ilustra con su miseria y muerte. El indígena, el negro, el pobre, son héroes o hijos de la abundancia cuando ésta es representada como jardín nativo o huerto fecundo; pero son su víctima cuando la abundancia pasa a ser entendida como acumulación y ganancia, cuya mecánica es violenta y disruptiva. El habitante del paraíso se convierte en esclavo de su propio mito. Ambas representaciones no pocas veces coinciden y se interponen. Pero su historia cultural no confirma meramente lo que ya sabemos sobre la sociedad colonial y su sistema de producción, sino que nos permite ver mejor la trama de las representaciones y las interpretaciones que configuran los consensos, los tropos, las compensaciones imaginarias, así como las disputas y demandas del pensamiento nativo, mestizo y heterogéneo. Se trata de una formación discursiva que trabaja como la memoria cultural del presente, definiendo su sentido. John C. Super anota que:

The fortunate times were those when an element of choice remained. In 1589, the viceroy from Peru responded to the measles and smallpox epidemic by enumerating the foods for the healthy and the sick. To give strength to the healthy he recommended foods of "good

substance”, mutton, and fowl, and goat; those already burning from fever had to settle for concoctions of barely, quinoa, amaranth, sugar, and raisins, dressed with vinegar and oil. (“The Formation of Nutritional Regimes in Colonial Latin America”, en J.C. Super y Thomas C. Wright (eds.), *Food, Politics, and Society in Latin America*, University of Nebraska Press, 1985, pp. 1-23.)

El ejemplo sugiere, sin ironía, que la abundancia demanda un sujeto privilegiado, mientras que la carencia impone la penuria de otro. Esta distribución desigual de los bienes de abundancia, fue observada por varios cronistas y escritores no sin sutil dramatismo. En la literatura de signo nacional, que es ya de conciencia diferencial, algunos equilibrios buscaron restituir el sentido de un orden natural. Así ocurre en el elogio que Andrés Bello hace del banano en su “La agricultura de la Zona Tórrida”. Todos los cronistas observaron que había una variedad americana de la banana o plátano y que la llevada de España se reprodujo con feracidad, así como repitieron la facilidad de su cultivo, su bondad y sus muchas clases y sabores. Fue, digamos, el más modesto emblema de la abundancia. Bello añade un matiz de los nuevos tiempos:

el banano, primero
de cuantos concedió bellos presentes
Providencia a las gentes
del ecuador feliz con mano larga.
No ya de humanas artes obligado
el premio rinde opimo;
no es a la podadora, no al arado
deudor de su racimo;
escasa industria bástale, cual puede
hurtar a sus fatigas mano esclava;
crece veloz, y cuando exhausto acaba,
adulta prole en torno le sucede.

Bello ha hecho coincidir a la abundancia con su sujeto natural: si la naturaleza prodiga este bien sin necesidad de mayor labranza, el esclavo puede cultivarlo como si el banano fuese una breve

libertad de su trabajo y, además, ejemplo aleccionador de duración y sucesión. Ya que la sociedad no lo alivia de sus servidumbres, el banana, como el primer emblema republicano, le descuenta las fatigas. En este poema, panegírico de las frutas sumadas, el escenario anuncia un sujeto redimido por la abundancia bajo el nuevo orden.

Balances y versiones

Una reciente encuesta de la opinión pública venezolana reveló que la gran mayoría de la población creía que su país era rico pero que había sido empobrecido por la corrupción política. La extraordinaria desproporción entre la pobreza efectiva del país (más de la mitad de la población vivía en la pobreza al final del siglo XX) y las expectativas sociales y personales sostenidas en ese consenso de riqueza explican las disrupciones sociales, las nuevas olas migratorias (una encuesta de Gallup demostraba que los venezolanos eran una de las poblaciones del mundo con más voluntad migratoria), y el descrédito de la vida pública. Se puede aventurar que en casi todos los países latinoamericanos la misma encuesta tendría los mismos resultados: somos un país naturalmente rico, empobrecido por la mala administración. Subyace a este consenso la noción de una naturaleza pródiga, abundante en recursos materiales, y una institucionalidad frágil, una y otra vez capturada por intereses foráneos y dominaciones internas, por el “mal gobierno” denunciado ya por Guamán Poma de Ayala. Famosamente dijo el explorador italiano Antonio Raimondi que el Perú era “un mendigo sentado en un banco de oro”. Hoy día no se podría separar tan fácilmente el ámbito de los recursos naturales de su explotación, imbricados como están en una racionalidad económica global, en la cual el monocultivo o la monoproducción crean nuevas dependencias y desigualdades. El siglo XIX latinoamericano, dado a la polémica, debatió largamente desde su programa Ilustrado los proyectos de la formación nacional y su eje estatal. Los líderes criollos se concibieron como el producto privilegiado de los ideales emancipatorios y de una modernidad republicana epocal. Por eso, explica Benedict Anderson en su *Imagined Communities*, los patriotas venezolanos creyeron que la Constitución de los Estados Unidos era

un patrimonio de los tiempos y la incluyeron casi *verbatim* en su propia carta magna. Uno de los debates fue sobre el destino social de la abundancia natural. En esa discusión, la comparación entre los países latinoamericanos y los Estados Unidos de América resultó crucial. Si José Martí creyó que el futuro de las repúblicas americanas sería comprometido por el expansionismo norteamericano, y que ambos mundos eran no sólo distintos sino antagónicos; Domingo Faustino Sarmiento pensó que el progreso de los Estados Unidos debía ser imitado, y trasplantó a la Argentina el modelo de ese éxito: educación, migración y transportes. Martí creyó que el ciudadano de las repúblicas independientes sería el hombre del campo, por oposición a la urbe decadente; Sarmiento, que ese ciudadano era el hombre plenamente urbano, heraldo de la civilización contra la barbarie del campo, hecha en la tradición autoritaria. En su diario de viaje por los Estados Unidos, el gran Francisco de Miranda observa con alarma que los hombres públicos no son siempre cultivados y suelen carecer de urbanidad; hasta las mujeres resultan de una sociabilidad modesta. Pronto, la abundancia norteamericana será representada como la fuente de su democracia igualitaria, como si hubiese una correlación necesaria entre la riqueza disponible y un orden social sin mayor diferencia de clases. En América Latina, en cambio, luego de los largos períodos de caudillismo, dictadura y dependencia, se asignará a la desigualdad de clases y la fragilidad institucional la causa de la pobreza endémica en medio de la abundancia dilapidada. No pocos intelectuales terminarán en posturas irracionalistas y hasta racistas ante la dificultad de pensar las crisis. El propio Sarmiento, ante el fracaso de su gestión de presidente de la Argentina, concluye que son los límites de la raza los que impiden acceder al progreso. Otros prefieren, al borde del 900, descartar el modelo norteamericano como materialista y oponer la cultura latina como idealista. Este pensamiento iniciado por José Enrique Rodó en su tratado *Ariel* (1900), y llamado por eso "arielismo", influye largamente con su visión de las élites como clase directriz y letrada. La noción de un fracaso recurrente, sin embargo, no es atribuida a la ilusión mesiánica de los intelectuales sino a la varia incapacidad de los pueblos. Figuras prominentes de la vida pública concluyen, en Lima y en Caracas, que la "raza indígena" está condenada a desaparecer pues padece de taras, que los "pardos" son ingobernables,

que se ha hecho evidente una incapacidad innata para lo moderno, y, por tanto, siempre se llega tarde al “festín” civilizatorio. Sobre esta fatalidad de la carencia se levantan las hipótesis del fracaso. A su modo, prejuicios aparte, demuestran la dificultad de esclarecer el carácter de la crisis, lo que, en verdad, prueba el fracaso de los métodos de lectura interpuestos. A esas hipótesis responde José Lezama Lima en su breve tratado de historia cultural *La expresión americana* (1949), donde en lugar de las restas de la carencia propone las sumas de la “imagen” y lo que llama “eras imaginarias”; esto es, articula la producción cultural y la experiencia histórica en objetos artísticos privilegiados, en los cuales la cultura lleva la configuración de la época, su definición en términos de abundancia, goce del mundo, plenitud de las formas y barroquismo de medios.

Octavio Paz, en su *El laberinto de la soledad* (1950), desarrolló la hipótesis, gestada en el XIX mexicano, de la Malinche, la compañera e intérprete de Hernán Cortés, como enigma nacional. En “Los hijos de la Malinche” Paz elaboró la concepción de una bastardía del origen, que condenaría a los individuos a una soledad esencial. La Malinche aparece como una figura de la genealogía irresuelta: la conquista es un romance familiar agónico, y el libro de Paz un acto de exorcismo. Al reconstruir una alegoría nacional, hecha de inclusiones, Paz debate la necesidad de exceder un mito nacionalista de exclusión. En los Estados Unidos, una figura equivalente sería Pocahontas, también intermedia-ria entre los colonizadores y los indios, también traductora y mujer de un colono inglés. Sólo que fue representada como un emblema moderno: como signo del intercambio y la mediación, esto es, se le asignó la función de la negociación de las diferencias. El historiador norteamericano David M. Potter, trató de articular la conciencia nacional de la abundancia y el “carácter” de su país. Su libro *People of Plenty, Economic Abundance and the American Character* (1954) está limitado por su intento de sustentarse en el “behaviorismo” psicológico de su tiempo, pero tiene el interés de situar su proyecto en un cotejo de situaciones paralelas de otros ámbitos. Esa rápida comparación le permite afirmar la peculiaridad estadounidense de la abundancia, a la que define no como un derivado de los recursos naturales sino como un producto de la organización económica y el adelanto tecnológico, y gracias al

Creación

emprendimiento y el logro humanos. En los Estados Unidos, además, la convicción de esa prosperidad, que movilizó olas de inmigrantes de todo el mundo, reafirma el sentido de futuro. Resume Potter: "Abundance has influenced American life in many ways, but there is perhaps no respect in which this influence has been more profound than in the forming and strengthening of the American ideal and practice of equality, with all that the ideal has implied for the individual in the way of opportunity to make his own place in society and of emancipation from a system of status" (p. 91). Inevitablemente, la visión del historiador está hecha en el espíritu optimista de su tiempo, y no puede evitar a veces la mirada complaciente de Cándide. Incluso cuando habla del racismo, lo descarta como mero prejuicio, pero no ve tras la abundancia las evidencias de la carencia. No tienen lugar en su república, por eso, la población afroamericana y otras minorías étnicas, cuya relación problemática con el bienestar, efectivo y simbólico, pone en entredicho la racionalidad del sistema. De hecho, esas minorías son invisibles porque carecen de un discurso. Potter articula el horizonte de expectativas y el repertorio del excepcionalismo norteamericano, los que mutuamente se nutren; pero sus comparaciones con otros países sólo le sirven para confirmar la bondad de su modelo de bienestar. Por eso, no se ocupa de la noción del "destino manifiesto" del XIX ni de la fase imperialista en el XX. Ese bienestar, lo sabemos mejor hoy, consume también buena parte de los recursos del mundo. Tras el modelo está la práctica de la colonización, del "espacio vacío" ganado a los aborígenes para los nuevos productos. Y el contraste frente a la práctica de explotación española en el Nuevo Mundo. Los colonos puritanos llegaron a Estados Unidos para cultivar la tierra e instalarse en ella; los españoles, para explotar y tributar, enriquecerse y marcharse. Esta sentencia proviene de Hegel, de sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (1830), donde tratándose de la América hispánica sus generalizaciones son tan irrisorias como sus precisiones. Sin embargo, fue el más importante vocero de la tesis sobre las poblaciones indígenas como inferiores, por estar en un estado de inmadurez equivalente a la infancia; todavía en proceso de hacerse, la misma naturaleza producía poco y mal. Escribió, con humor involuntario: "Yo siempre recuerdo que leí que un sacerdote acostumbraba a sonar la campana a medianoche para recordarles que debían realizar sus deberes matrimoniales, por si por lo

contrario nunca lo hubieran hecho". Desprovisto de la necesidad, estos nativos vivían en una languidez inocente. Y ni siquiera los mestizos y los criollos eran individuos plenos porque sólo una parte de ellos los aproximaba a Europa; en cambio, los americanos del norte eran más europeos y, por tanto, más avanzados. Si bien ni siquiera la comida es tan nutritiva en América como en el Viejo Mundo: "Aunque América tiene enorme cantidades de cabezas de ganado vacuno, la carne europea es todavía apreciada como un manjar." Las culturas de México y Perú han alcanzado algún grado de desarrollo, afirma el filósofo, "pero sólo en el sentido que una cultura puramente natural tiende a finalizar tan pronto como el espíritu la alcance". Como la secuela de opiniones, grabados y relatos que propagaron estas y parecidas versiones, documentadas largamente por Antonello Gerbi en su tratado *La polémica del Nuevo Mundo*, dicen más de quienes las cultivan que del objeto en cuestión. Pero dicen también algo más importante: el lugar de los sujetos del Nuevo Mundo en el discurso europeo es el lugar moderno del Otro. Esto es, los hombres diferentes que pueblan el mundo americano se han convertido en el enigma irresuelto del sujeto occidental, sostenido por su imagen pero ya no por su semejanza. La bárbara América de los Humanistas es un espejo descarnado: Europa adquiere su verdadero rostro tras la máscara que había asignado al hombre americano.

Ese sujeto de la abundancia, al final, no será ya el "hombre natural" condenado por Aristóteles a la esclavitud; pero tampoco el "buen salvaje", que Montaigne había concebido como filósofo autodidacta y digno interlocutor de Platón. Será, más bien, el "hombre pobre" del padre Bartolomé de Las Casas, el Inca Garcilaso de la Vega y Felipe Guamán Poma de Ayala, desde la filosofía política neoplatónica, que promete como superior el orden comunitario patriarcal, soñado en Europa y ya realizado en Indias, aunque destruido por los conquistadores. La abundancia es el discurso: el hombre pobre es la primera representación de un sujeto de la diferencia, cuyo lenguaje dará cuenta de su propio control del medio, de su memoria cultural, y de su vocación de restar el pasado de las sumas del porvenir. Siempre por hacerse, anunciado por todos los discursos de esperanza redentora, este Sujeto de las Américas venideras no ha dejado de forjar el horizonte de su propia promesa.

Creación

Seiva Lasal



No habrá lugar

Como el que sabe que va a
lo dice a gritos y nadie le cree
como el que sabe que no
pero nadie me cree
de madrugada voy hacia las montañas
y el canto de un pájaro que solo
anuncia
acá los ángeles
allá el vuelo el mirar que tiene el mirar que me sube
vivirás mil vidas
viviré mil vidas
pero para nosotros no habrá nunca lugar
las cuantas tendidas alguien se aproxima
y tiene cuerpo terrible voz terrible
y atraviesa el sol
tiene que ser así?
yo siempre sola en un retrato
todo atravesado de ojos y lamentos
supongo que habrá un sitio
el cielo donde me aseguraron días los animales
y aquella cara por la que lo creí
la angustia tiene forma de tarde concebida para esperar
para esperar donde hoy te
donde todos habíamos y nadie oye nada
es así
el sol te atravesaba
y era tanta la luz que no sabía
cómo puedo porque
de pronto fue un océano
tú eras el océano

Creación

contrario nunca lo hubieran hecho". Desprovisto de la necesidad, estos nativos vivían en una languidez constante. Y ni siquiera los mestizos y los criollos eran individuos nuevos, ya que solo una parte de ellos los aproximaba a Europa; en las zonas del norte eran más europeos y, por tanto, más civilizados. Pero ni siquiera la comida es tan nutritiva en América como en Europa. Agregando: "Aunque América tiene enorme cantidad de frutas, verduras, verduras, la carne europea es todavía apreciada como el pan". Las culturas de México y Perú han alcanzado algún grado de civilización, afirma el filósofo, "pero solo en el sentido que una cultura puramente natural tiende a finalizar por sí misma como el espíritu la alcanza". Como la secuela de opiniones, grabados y relatos que propagaron estas y parecidas versiones, documentadas largamente por Antonello Gerbi en su tratado *La polémica del Nuevo Mundo*, dicen más de quienes las cultivan que del objeto en cuestión. Pero dicen también algo más importante: el lugar de los sujetos del Nuevo Mundo en el discurso europeo es el lugar moderno del Otro. Esto es, los hombres diferentes que pueblan el mundo americano se han convertido en el enigma irreflexivo del sujeto occidental, sostenido por su imagen pero ya no por su semejanza. La bárbara América de los conquistadores es un espejo decaído de Europa, adquiere su verdad dentro de ella, mas la máscara que le ha asignado al hombre americano.

Ese sujeto de la abundancia, al final, no será ya el "hombre natural" condenado por Aristóteles a la esclavitud; pero tampoco el "buen salvaje", que Montaigne había concebido como filósofo autodidacto y digno interlocutor de Platón. Será, más bien, el "hombre pobre" del padre Bartolomé de Las Casas, el Inca Garcilaso de la Vega y Felipe Guamán Poma de Ayala, desde la filosofía política neoplatónica que promete como superior al orden comunitario patriarcal, sancionado en Europa y ya realizado en India, aunque destruido por los conquistadores. La abundancia es el discurso; el hombre pobre es la primera representación de un sujeto de la diferencia, cuyo lenguaje obra contra de su propio control del medio, de su memoria cultural, y de su vocación de restar el pasado de las ruinas del porvenir. Siempre por hacerse, anudado por todos los discursos de esperanza redentora, este sujeto de las Américas venideras no ha dejado de forjar el horizonte de su propia promesa.

Selva Casal

No habrá lugar

Como el que sabe que va a morir
lo dice a gritos y nadie le cree
como el que sabe que yo no miento
pero nadie me cree
de madrugada voy hacia las montañas
y el canto de un pájaro uno solo
amanece
acá los ángeles
allá el vuelo el mirar que tiene el mirar que me subyuga tanto
vivirás mil vidas
viviré mil vidas
pero para nosotros no habrá nunca lugar
las camisas tendidas alguien se aproxima
y tiene cuerpo terrible voz terrible
y atraviesa el sol
tiene que ser así?
yo siempre sola en un retrato
todo atravesado de ojos y lamentos
supongo que habrá un sitio
el cielo donde me aseguraron iban los animales
y aquella carta por la que lo creí
la angustia tiene forma de tarde concebida para esperar
para esperar donde hay té
donde todos hablamos y nadie oye nada
es así
el sol te atravesaba
y era tanta la luz que no dañaba
cómo puedo dormir
de pronto fue un océano
tú eras el océano

el mundo todo azul gira en un cielo rojo
casi es domingo me quiero ir
de esto no me curaré jamás
después nadie pudo con nadie
nadie puede con nadie aunque se oculte detrás de una puerta
una puerta para esperar y espere
nadie sabe por qué late el corazón
ni por qué se detiene
de mañana siempre es horrible es zozobra
llega mi madre y me pone las medias
aunque llueve iremos al colegio
siento como se deslizan sus dedos por mis piernas
ella no sabe está ahí es cierto
cuando yo abrazo
abrazo
rafael tiene miedo de noche siempre
aúlla me cuenta sus amores contrariados
ahora sé que no he hecho nada en la vida
salvo tú y las escaleras gritando
salvo tú y los amores acosándome
no me acosen ya más
amé a mi hermano rafael
entonces sucedió algo parecido a la felicidad
2001,4001, qué?
me pareció que era de noche siempre
lo quise así para que te acercaras
hice lo que a los lirios hacen los colibríes
lo que al polen los abejorros dorados
broté reverdecí grité
hoy salvé una abeja que se ahogaba
todo el día me había perseguido
algo me quería decir y no entendí
revoloteó por toda la casa desapareció
y no sé más
tu lejanía es mortal y me arrebató
y por qué tan distante
aún más que Andrómeda

más que el agua distante
para que te acercaras
yo sería una persona sensata
razonable
tal vez aprendería a vestirme
a escuchar las noticias y comentar que pasó
qué pasó?
no entiendo nada
para que te acercaras yo sería como el rayo de luz
que abre las flores al amanecer y las despierta
les dice cosas misteriosas
si por un instante imaginaras ese misterio
si supieras cómo es
sentirías el retumbar de los cascos de los caballos
trotando sobre la tierra verde y roja
la tierra hasta donde los muertos confundidos afloran
sin saber nunca lo que les ha sucedido
la tierra que hace millones de años
expulsó la luna hacia el espacio
para que desde allí nos mirara siempre
como un espejo mira
como tú miras.

Mientras golpeaba la puerta

mientras golpeaba la puerta sentí que nunca estuvo
su venganza era cierta
miro y no veo camino y no avanzo
soy un pez una araña
apenas sé sonreír qué disparate qué equivocación
cómo puedo explicarles y además para qué
mientras golpeaba la puerta comprendí
por qué no enloquecí?
El que me abasteció de tal forma lo sabe

crees que el mar es grande? no contesté cabe en la mano de un niño
basta de traiciones
si no pueden contener la lluvia
ni entender el canto de un pájaro
de qué sirven tantas averiguaciones?

El grito

Mi vecina es morada tú no sabes nada afirmó
y se precipitó sobre mi niña aquella que un día nació
tú no sabes nada
la noche es algo tremendo y no hay editor ni jurista
ni hombre eficiente ni nada que lo pueda explicar
ah si tú hubieras escuchado mi grito inmenso más que el mar inmenso
era un grito de amor imposible de vértebras rotas de caminos
así no vengas prefiero que sea oscuro no saber
prefiero ser como todos dejar que el día me transcurra
como se desliza una manta o una nave en el mar
si yo tuviera un amor escribiría versos de amor
si yo acabara de nacer nada me sorprendería
si yo muriera como mueren todos
pero estoy acá amurallada sorprendida
porque la noche es algo tremendo y no puedo escribir nada
no puedo decirte porque el cielo se desmorona sobre mí
y grito
yo sólo puedo escribir sobre el grito que sola escucho y vivo.
por eso tengo miedo de quedarme dormida y olvidarte
y que todo se vuelva transparente
transparente es la muerte ya lo sé
pero hay un mundo distinto en el que viven seres transparentes
que desaparecen como nubes diluyéndose en el cielo
no sufren pero están allí
grito porque no puedo con mi humanidad
con los siglos de abuelos desconocidos

con los gérmenes de otras vidas
yo mantendré la casa en que vives te amaré lejanísimo
un árbol habla conmigo habla
mi ropa está llena de rocío cuando camino vuelo
y parece que el cielo se deshace
como formé tus huesos dentro de mí así te amaré desconocido.

Para que sea viernes

Para que sea viernes siempre
cuando nadie conteste tu llamada
y la voz quede suspendida
para que sea viernes.

Sólo aire

El amanecer está lleno de noches
y cuando la luna cae acribillada por un francotirador
crece en el pasto otra luna más blanca y lúcida
más auténtica
mauricio mira el cielo de solymar
está lleno de lunas rosadas de hibiscos de tierra
lo que pisamos no es arena piedra: es cielo
no hay arriba ni abajo
los astros se precipitan para ser sólo aire
y todavía me preguntas a dónde quiero ir?
si no necesito moverme todo cambia por mí
los paisajes no tienen sur ni norte
un día yo maté un árbol
entonces hubo una revolución de bosques

las margaritas me ocultaron su rostro
 y las luciérnagas no quisieron alumbrarme más
 el amanecer está lleno de noches escondidas que yo sola descubro
 y vivo —a veces vivo— no creas que siempre
 sólo cuando las noches del amanecer lo quieren
 y ellas son así a nada están sujetas a nada se parecen
 eligen una persona una piedra y la iluminan secretamente
 entonces llega la vida de verdad ésa que está oculta en la muerte
 y como no estamos preparados para tanta vida sucumbimos
 será verdad tanta belleza? tantas apariciones?
 qué haremos con los lunes acostumbrados a llegar temprano
 a ser tan eficientes
 qué haremos los días de fiesta?
 fue acaso vano el llanto por el amor perdido?

Selava Casal nació en Uruguay; sus libros son: *Arpa*, *Días sobre la tierra*, *Poemas de las cuatro de la tarde*, *Poemas 65*, *No vivimos en vano*, *Has asesinado el viento*, *Los misiles apuntan a mi corazón*, *Perdidos manuscritos de la noche*, *Nadie ninguna soy*, *Mi padre Julio J. Casal*, *El infierno es una casa azul*, *El infierno es una casa azul y otros poemas* (Antología), *Vivir es peligroso*.

Roberto Echavarren

Raros momentos

cuando la nota saja sagarana
 la pulpa que no se sabía si estaba
 mientras la cabeza, sobre la colcha, en esguince
 inclinada gravita aún al acabar de despertar
 hacia el recibo en penumbra con un brote de luz
 por el fondo de amarillos
 membrillos y la "eterna" mujer
 que no tiene figura sino es alusión del afecto
 y microclima cavado en la tarde de un día libre
 recoge o recibe en su casa,
 sin considerar que esa mujer vivió en otras casas,
 y aún en el exterior, antes de morir se había
 mudado,
 ahora en un apartamento
 registra el recibo imperativo, se queda
 de visita en casa donde al parecer nunca falta,
 nunca muere, desde otro lugar
 permite que la visitemos en este lugar,
 remozada, y ella
 ha consagrado ésta para que no falle, panacea no
 falta
 aunque falte todo lo demás, esa casa esa mujer
 hombre y mujer, ni hombre ni mujer
 en fin más lugar que ella,
 casi inocente, casi presente
 inoculado de un germen que respira
 y permite, entre campanillazo y campanillazo,
 quedarse en un lugar que integra éste,
 los escapes transitan lo atraviesa
 el temblor de un motor,

la motoneta, pedos de castañuela
 cuando saja la nota y ya no estamos,
 cuando ella arrastra los pies,
 cierra una puerta
 el motor ablandado musita discreto
 el primer arrebató por visitar un lugar.

Ombligo

No un punto o un área de la tierra el ombligo del
 mundo
 sino la tierra ombligo del universo,
 habitáculo, cámara de oír
 resuena
 de un lado al otro el rebotante,
 si mónada por rebote
 un punto más chico abandona para volver a rebotar
 percute
 en el alto fenecer de su gemido, bramido
 escozor de garganta al colocarse el pescuezo, constructo suspendido
 momentáneo
 cual se recuerda un diseño para mejor
 rebotar en el desquite
 nada había ya de lo que hubo,
 había una bahía
 el cortar los retruécanos la garganta ese mantel,
 cuando lo
 pica la ventisca, la nevasca, el aguanieve
 el garrotillo, los balines de hielo,
 nieve menuda, copos de gran tamaño,
 dando puntos y a contrapunto
 en el nodal elemento de torsión al punto
 sorprendióse de que cada suceder de letras
 formara palabras, y eso torcían, el roble

y la aflicción del fuego
en el confín de piedra, el punto de cada
componente
en el lugar de cada uno, como si los lugares
tomaran consistencia al viajar
a constituirse sobrevuela la especie por el fuelle,
caminamos por el suelo de conchas rotas,
se incorpora el ruido del agua,
la piedra, el anillo retumba en cada frase
pero los saltos nos llevan a olvidar el sonido
para más adelante comprender y quedar
abierto el otro borde
y da que parpadear, ya en la pequeña estancia que
se cuadre
bajo el cerquillo de esa ene
a poca distancia, todavía está aterrado.

El diablo

La experiencia que no tuve
el diablo en el cuerpo
y mientras el cuerpo expiraba en la página
la página tenía cuerpo de mar
un párpado horizonte
el diablo en el piélagos
y mientras yo escribía el pliego
el diablo se desplegaba
y mientras el diablo navegaba
yo lo seguía en mi bote de papel
pero yo no sabía qué era el diablo,
más bien el diablo estaba en otro lado
y yo no conocía ese lado

Un secreto se bebe
sin oír las palabras

y ahora ¿qué haré
 sino callar esta barbacana
 cuando ella arrastra los pies,
 y calificar de precario
 un cruzamiento
 de personajes desparejos?

A ojos vista se acoplan jumentos impares
 sin hablar a veces
 porque no se conocen sino raramente
 cada cual aporta un vestigio de vida,
 a su hora y todos juntos
 estos particulares inconexos enredados
 salvo que uno se detenga un minuto más,
 salvo que uno quiera filtrar más que flirteo
 y en la encrucijada se pregunte:
 ¿hasta dónde y hasta cuándo doy pistola?

El genio está encerrado en la botella
 pero la materia se pervierte
 allí dentro

De hecho se diría que uno apenas llega a cumplir once años

Leyendas vestigiales

Estratos maltratados abandonados
 cayendo al borde de una ceja
 derrumbándose en una fosa
 entre indios y cristianos,

desierto y población,
cintura y cuero y cuerpo.
Vacas muertas se agolpan entremedio
para que el malón franquee
el borde carcomido
de leyendas vestigiales.

Ahora yo también
Un cambio de luz, el crujido del papel al flamear y
quemarse
y todo lo que hizo fue arrebatado
por la implosión de una burbuja.

Y también soy el que va en
El indio salió del polvo, le fue lavada la cara
el pelo se mojó en la cañada
el cuchillo afiló en la lonja de cuero
y lo ajustó a la cintura.
Fue montado y montó,
aros de metal en las muñecas, tobillos, orejas.
De eso quedó un olvido y una semilla
que crece de repente
y somos de nuevo, otra vez, en eternos ratos,
los rastros, los vestigios.

Verde

Un perro grande
Yo tenía puesto un abito
Y ceder las enramadas ráfagas cada vez más intensas
y partidas de palabras,
una amalgama de furia autónoma
la tinta corre sobre la pantalla,
dibuja los primeros pingos
están ahí, descompasados, abiertos
en su campo, hileras sin memoria
brotan de un superlativo límpido
cascotes sin reflujo

De algunos me despido avergonzado
para volver a sumergir la trompa en este pliego

Aquí raya setiembre
rompen hirsutas castañas
manos limpias del primer arroyo en el principio de
todo

caballos sacuden el arnés sin liberarse
el negro protuberante crece
rechifla y rechista la bandada
se inaugura una vez más la pausa
cebolla dentro del ojo
todo está a punto de estar

globos, parapentes
ven desde el aire y para el aire,
se separan de la tierra
y la meten dentro del ojo
llama sobre el agua
interior exterior
revés de guante.

Los nuevos propietarios

El señor propietario
y su señora salen en
comitiva tras un cajón
fúnebre que contiene los
restos de mi abuelo. Es
como si ellos hubiesen
heredado un panteón no una casa,
la casa de los muertos.
El señor me pregunta:

– ¿Usted no sabía que hoy era la fecha de remoción de los restos de su abuelo?

– No, le dije, vine hoy aquí por casualidad.

Ahora yo también acompaño el cortejo.

Ahora soy un resurrecto sacando la cabeza de entre la capucha.

Y también soy el que va en el cajón al cementerio hasta que algún aniversario me reduzca a cenizas.

3.

No han dejado de ser, y sin embargo todavía no son: tal es la suerte de los fallecidos según expresan las figuras de dioses en los bajorrelieves tumbales de la época alejandrina:

un muchacho de capa y capucha,
un genio *cucullatus*
rodeado de innúmeros cupidos.

Un perro grande se quedó tieso sin hacer ruido ni atacarme, yo tenía puesto un albornoz con la capucha de Cronos.

Si bien era un intruso no me mostraba al menos indecoroso.

– Dame aire

Roberto Echavarren nació en Montevideo, y se desempeñó como profesor en la Universidad de Nueva York. Entre sus libros de poemas se cuentan: *La planicie mojada* (1981), *Animalaccio* (1986), *Aura Amara* (1989), *Universal ilógico* (1994), *Oír no es ver* (1994), *Performance* (2000), *Casino Atlántico* (2004) y *Centralasia* (2005).

Luis Bravo

De algunos me despidió ayer
para volver a sumergir la trompa en este pliegue
Aquí raya serienbre
rompen hirsutas castañas
manos limpias del primer arroyo en el principio de
todo

como se van moviendo las hojas en su sitio

J.L. Ortiz

caballos sacuden el amor sin
el negro protuberante crece
rechufa y rechista la bandada
se inaugura una vez más la pausa

se hizo: lo que sin sombra y del eco prescinde

Marina Tsvietáieva

Se mueven en su sitio

1.

¿Y qué cosa habrá de salir?

No se sabe.

Éste es oficio distinto:

Salgo a trabajar, dice uno.

Y éste, dice:

*Y qué cosa habrá dentro, yo entro,
ya se verá lo que sale.*

¿Quién decide?

Soy mi esclavo, soy mi amo

el que suda a cincel, el que mide las ganancias.

¿Con qué vara leo?

Las hay distintas y en desorden

uso la de hablar consigo mismo

y esa vara verá

si hay algo en esos galgos.

Oficio singular:

entrar para que otros salgan

salirse para dar cabida a las que entran.

2.

Está puesta la escena
 las sigo adentro
 su temperamento olfateo
 las toco al fondo
 su carne traigo
 sobre la mesa las coloco

si dicen las digo o me las como
 las libro en una carta: "*Querida, querido*"
 y ese irse a la distancia
 ese riesgo a fuerza de entusiasmo.

3.

...de mañana, entredormido, decía:
 "este oficio es de entrar"
 no es de "salir a trabajar"
 de salirse uno que salido de aquél
 no se sabe a quién salió,
 como dicen del hijo...

y el que estando salido entra
 y mira como si nunca las hubiese conocido
 las que en su sitio se mueven
 y así el juego sigue o comienza.

4.

– Dame aire
 quietud en nombres
 no quieta
 en abstractos giros.

– Dame un canario amarillo
un brote de ensueño,
no dormir que no despierta
más que en líos de símbolos.

– Dame el hilo
luz activa en carne alfabética
dos y tres granos de pimienta
que den gusto al vino del sentido.

5.

Salir al abrigo
táctil luz del día:

haber aves de antemano
y llaves en su sitio:

poner pies en vuelo llano
en asimétricos sonidos:

(¿por qué harían tales cosas
esos dísticos en infinitivo?)

6.

Este irse en líneas
de migas de sentido

picoteo, abrevaderos

opíparo desayuno
el viejo hallazgo que trazó el magín nuevo

dos líneas una vertical la otra en movimiento:

*“bajo el árbol a la sombra
el huso del tiempo”*

y paso franela al polvo
de entre las cosas
que por la mano
de aquel destello
cedo

y cierro el libro
su sombra escancio
al árbol sueño.

7.

- Está envuelto para regalo,
es un libro para tu padre.
- Es un vidrio, Papá,
de Rocío, dijo para abrirlo.
- ¿Un vidrio de rocío?
- Sí, como una ventana abrirlo

: *Poema de la Montaña*
Poema del fin
Carta de año nuevo
(Tres poemas mayores)

- Vidrio de palabras
opacas, transparentes, de Marina Tsvietáieva:
“usted y yo tenemos que hablar...”

y qué fruta habrá de entrar
abierta la piel del poema?

y en qué plato de la balanza
habrá caído la voz rusa del otoño?

qué ventana habré abierto
entre las hojas de vidrio del rocío?

– *Pase, pase*, dice Marina:

– “*¿Cómo, es esto una casa?*

– *La de mi alma. ¡Palabras!*”

– Cierto, de hablar consigo está usted
muy en lo cierto.

whispering

que en *a whisper* de raíz
dé la voz
de secreto modo
de solo para sí.

en agua escribe

la ola salpica
aire en miniaturas
redonda orilla
hueco hacia dentro inmenso
boca el arrecife de garzas que a sus anchas
negra roca de ala desnuda

“Paso el árbol a la sombra
el paso del tiempo”

y paso traza el polvo
de entre las cosas
que por la mano
de aquel destello
cabo

y cierra el libro
su sombra escancio
al árbol sueño.

– Está envuelto para regalo?
es un libro para tu padre?

– Es un vidrio, Papá,
de Rocío, dijo para abrirlo.

– ¡Un vidrio de rocío?

– Sí, como una ventana abierta.

– Poema de la Montaña
Poema del fin
Canta de año nuevo
(Tres poemas mayores)

– Vidrio de palabras

opacas, transparentes, de Marina Tsvietayev
“tardó y yo temeroso que hablará”

en movimiento.

azulado lomo pulido
 de blanca fuente semen
 encrespa y alza la ola
 líquida mano
 gigante escurriéndose
 sobre arena árabe de signos
 escribe borra canta
 lo que leo escucho invento.

dulce humo ligero

este ebrio sol
 levanta esculturas de los árboles
 corteza gris venosa piel de la tarde

sentido de luz el cuerpo emploma
 y a olvidar empieza en fiestas
 farol de luna que el verano aceita

ladridos lejanos de perros que dialogan
 tras la majada del color tras la lluvia

en la espiral de caracol descende
 anda el pensamiento
 lechada sombra húmeda
 al pie del niño sueño

perfume inmortal, traspaso entero,
 jazmines con nombre de dioses griegos
 el patio encendido de la noche

fresco humo adentro ligero se eleva
 dulce dichoso por siempre pasajero.

hipogrifo (tríptico)**I**

Alta mirada que al horizonte hiende
y en diagonal resplandece

un océano sobrevuela
ah, las rompientes!

¿rasga la oscura virazón
al fondo la luna del espejo?

horas sin orillo
sus órganos de quimera

almendra acuática esos ojos
en los riscos de la marea

brisa sin aliento de palabra
peina los prados de la mente

guardián emplumando silencios
todo luz arriba hasta no verse

lo que es de lo que no es
de dónde viene, y aquí vierte.

II

Penitente respira
costillar felino
descamada melena
pulido vientre

en fino hilo

estaba el que pulido
de blanca fuente se
graspa y alza la ola
linda mano
eigante escarabidos
sobre agua árida de signos
escribe boca caria
lo que lo escuchó invento.

dulce humo ligero

este es el sol
levanta esculturas de los árboles
corta que venosa piel de la tarde
escrito de los el cuerpo captopa
y a olvidar empieza en fiestas
falso de luna que el viento sacra

labios lejanos de prados que dialogan
una la tarjeta del color tras la lluvia

en la capital de caracol desciende
anda el pensamiento
lechada somita húmeda
al pie del niño sueño

perdime inmortal, rasgado catro
jardines con nombre de dioses priegos
el patio encendido de la noche

trusco humo abiento ligero se eleva
dulce dichoso por siempre pasajero.

equilibrista
en ese hilo

una vez se apaga
y una y otra vez se enciende

ruge fuego unge vino
donde quiera ese cuerpo trinito
la carnadura asiente

y vuelve por la senda de los justos?
y avanza a fuerza de saberles?

III

Piel a tramos
látigo de música
ondulante veneno

nadie a esta sierpe
comprender intente

hablar es sol
y sólo múltiple el animal
entra y sale de la muerte.

Luis Bravo (Montevideo, 1957) es poeta y performer. En poesía ha publicado: *Horizonte mudo* (1980); *Puesto encima el corazón en llamas* (1984); *Claraboya sos la luna* (1985); *Lluvia* (1988); *Gabardina a la sombra del laúd* (1989); *La sombra es el arco* (1996); *Árbol Veloz* (obra multimedia en cdrom, cassette y libro, 1998); *En el contorno del espejo* (2000); *Liquen* (Buenos Aires, 2003); *Tarja* (2004); *31/30 (13 poemas del manifiesto de Vicente Huidobro de 1931 a las 13 letras de Clemente Padín)* ciberpoema on line, *Intemperie* (2005).

Porfirio Mamami Macedo

Aguas prometidas

XI

Alarga tu cuello cisne encadenado para ver a los que se alejan. Hacia ninguna puerta los conduce el camino que siguen. Cansados, por la marchita nieve van gimiendo humanamente de dolor, abrazados de angustias, siendo ya sombras desnutridas. Sus metálicas miradas, desde las colinas, ven sus casas, como encantadas chimeneas del campo. Temblorosas las hierbas se sirven a pesar suyo, el horrible paisaje que se engendra en su piel. La tierra rencorosa, soporta una vez más los cuerpos en su vientre. Que no te sorprendan, más tarde cuando pases por ahí, las cruces, el silencio que resuena, ni el oscuro olor que siempre quedará.

XII

Por las dudosas fronteras se van quebrando frágiles las voces de los desterrados. Van preguntando por nosotros. ¿Dónde estamos? El eco enfurecido se derrama por las rutas del exilio indeseado. Nada convence al rostro en la sombra de sus muros obsoletos. ¡Cuánto niño sin luz por los caminos! ¡Cuánto cadáver apretado en la tierra como barro maldecido! ¡Aleja, oh viento, este ruinoso siglo colmado de vergüenza y de locura!

XIII

Éstos son otros ríos que se van. Es abril y no tengo nada en mis manos para darte, amigo, que por las verdes y blancas colinas vas buscando nada, a nadie. Caminas, absorto, en silencio, te consumes día tras día. No todos los tuyos van contigo. Quizá un día los encuentres, quizá un día te encontrarán, quizá no se encontrarán jamás.

Recuperación

XIV

¡Qué lejos está el mar que no veo! ¡Qué lejos la vieja montaña donde fui a sentarme al filo de una tarde interminable! ¡Qué lejos aquellas madrugadas sin madre, sin fruta y sin café! Todo nos anuncia el turbulento río, cuando arrasa piedras, raíces y llantos de dolor. Hoy no es ayer, ni los ruidos son los que fueron. Algo en la memoria se distancia de nosotros con el tiempo. En alguna parte quedará vieja montaña. Tú que me has visto pasar la frontera como un viento entre la lluvia, guarda mi silencio en un bosque. No me recuerdes más el ayer, viejo amigo de la noche, si un día al voltear una esquina volvemos a encontrarnos. Heme aquí, tormenta, que galopando llegas a mi puerta, presintiendo encontrarme dormido. Todavía otros días inundarán mi cuerpo de dolor. Dime tú, vieja montaña, qué otros holocaustos me agobiarán el sueño, qué otros páramos cruzarán mis pies, y qué otros duros y desvelados corazones me ausentarán de mi casa. Alumbra, oh sol, este trozo de piel cuando camina.

XV

Indecibles las palabras, en el humo se pierden. Nada los confunde cuando pasan entre la tierna primavera. Las aguas de los ríos pasan, se alejan entre llanos y bosques. Todo navega extrañamente en silencio como un nostálgico pasado siendo las heridas frescas, continuas, crueles. Las piedras nos miran pasar y su semblante lleno de dolor es duro, y amargo su llanto. Ya no hay silencio en los caminos solitarios. Ya nace un niño, ya otro y sin dar un paso se cansa, y se sienta en una lágrima insalubre. No hay confusión ni pena en su mirar. Todo se mezcla en el polvo: su cuerpo y su destino. Algunos tosen, otros esperando el sol que no sale, abandonan sus párpados al silencio ruidoso que estremece las indefensas colinas. Sus nombres van humeando de dolor. Los cuervos pasan.

XVI

Quietos los pasos en la noche y nadie se mueve en la frontera. Y tanto calor por la nieve, y otra corona de espinas por los caminos. Des-

nudas las palabras se resbalan por la pendiente de los días. Incansables las puertas se cierran; no hay luz, no hay tierra prometida: los desdichados por los sinuosos valles se pierden. Llevan un vacío mortal en su mirada y nadie los espera detrás de las montañas. Qué decirte, vieja campana, por este atardecer de primavera, pues no son sombras las que pasan, sino llagas abiertas que caminan; son sueños quebrados que los oscuros vientos soplan.

París 1998-1999

Porfirio Mamani Macedo ha nacido en Arequipa (Perú) en 1963. Es doctor en Letras en la Universidad de la Sorbona. Es también de abogado por la Universidad Católica de Santa María, y ha hecho estudios de Literatura en la Universidad de San Agustín (Arequipa). Ha publicado poemas y cuentos en varias revistas de Europa, Estados Unidos y Canadá. Ha publicado entre otros libros : *Ecos de la Memoria* (poesía) Editions Haravi, Lima, Pérou, 1988; *Les Vigies* (cuentos) Editions L'Harmattan, Paris, 1997; *Voz a orillas de un río/Voix sur les rives d'un fleuve* (poesía) Editions Editinter, 2002; *Le jardin et l'oubli*, (novela), Ediciones L'Harmattan, 2002; *Más allá del día/Au-delà du jour* (poemas en prosa), Editions Editinter, 2000; *Flora Tristan, La paria et la femme Etrangère dans son œuvre*, L'Harmattan, 2003. (Ensayo); *Voix au-delà de frontière*, L'Harmattan, 2003; *Un été à voix haute*, Trident neuf, 2004; *Poème à une étrangère*, Editions Editinter, 2005. Ha enseñado en varias universidades francesas. Actualmente reside en París y enseña en la Universidad de Picardie Jules Verne.

Recuperación

El Guaraguano: un cuento realista de



Lara

Junto con Benigno Brander, José de la Cruz, Enrique Gil Gilbert y Alberto Basso, Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil, 1911-1947) conforma el denominado Grupo de Guayaquil, importante núcleo del realismo social sudamericano, en plena actividad de los años 1930. *Las que se van*, la primera publicación del grupo, fue el inicio de una vigorosa literatura, que habría de provocar amplios debates. Hoy las obras del grupo a la literatura del continente no son desconocidas; algunos de sus protagonistas han sido analizados como precursoras del realismo magico, corriente que marcaría la reserva narrativa sudamericana en un proceso par unirse en el continente internacional. Las novedades léxicas, sintácticas y ortográficas del grupo, más que la efectividad para plantear y resolver las historias, siguen llamando la atención del lector de hoy. Según Seymour Menton, "las transcripciones fonéticas de su dialecto son las más atrevidas que existen en la literatura hispanoamericana", lo cual constituyó una primera entrada a la literatura del lenguaje hablado de grupos sociales que hasta entonces habían sido excluidos.

Joaquín Gallegos Lara fue el ideólogo del grupo, propagando explícitamente una posición programática respecto a la literatura y al rol de los escritores en la sociedad.

Mario Caraguña

Recuperación

nadas las palabras se resbalan por la pendiente de los días. Incansables las puertas se cierran; no hay luz que penetra proyectada; los desdichados por los sinuosos valles; y en un vacío mental en su mirada y nadie los espera de las montañas. Qué decirte, vieja campana, por este atardecer. No son sombras las que pasan, sino ilusiones abiertas que se desmoronan que los oscuros vientos soplan.



Portraits Maman Marcelo
Paris 1998-1999

Paris 1998-1999

Portraits Maman Marcelo ha nacido en Arequipa (Perú) en 1963. Es doctor en Letras en la Universidad de la Sorbona, es también de abogado por la Universidad Católica de Santa María, y ha hecho estudios de Literatura en la Universidad de San Agustín (Arequipa). Ha publicado poemas y cuentos en varias revistas de Europa, Brasil, Unidos y Canadá. Ha publicado entre otros libros: *Ecos de la Memoria* (poesía) Editions Hatari, Lima, Perú, 1988; *Les Vingt-cinq* (cuentos) Editions L'Harmattan, Paris, 1997; *Voz a orillas de un río/Voir sur les rives d'un fleuve* (poesía) Editions Ediciones, 2001; *Le jardin et l'oubli* (novela), Editions L'Harmattan, 2002; *Más allá del día/Au-delà du jour* (poemas en prosa), Editions Ediciones, 2003; *Fiera Tristán. La patria et la femme Étrangère dans un roman*, L'Harmattan, 2003 (Ensayo); *Voir au-delà de frontière*, L'Harmattan, 2004; *Un air à nos jours, Tridant neuf*, 2004; *Poème à un étranger*, Editions Ediciones, 2005. Ha enseñado en varias universidades francesas. Actualmente reside en París y enseña en la Universidad de Picardie Jules Verne.

El Guaraguao: un cuento realista de

Joaquín Gallegos Lara

Junto con Demetrio Aguilera Malta, José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco, Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil, 1911-1947) compuso el denominado *Grupo de Guayaquil*, importante núcleo del realismo social sudamericano, en plena actividad de los años 1930. *Los que se van*, la primera publicación del grupo, fue el inicio de una vigorosa literatura, que habría de provocar amplios debates. Hoy los aportes del grupo a la literatura del continente no son discutidos; algunos de sus miembros han sido señalados como precursores del realismo mágico, corriente que situaría la nueva narrativa sudamericana en un puesto preeminente en el contexto internacional. Las novedades lexicales, fonéticas y antropológicas del grupo, más que la efectividad para plantear y resolver las historias, siguen llamando la atención del lector de hoy. Según Seymour Menton, “las transcripciones fónicas de su dialecto son las más atrevidas que existen en la literatura hispanoamericana”, lo cual constituyó una primera entrada a la literatura del lenguaje hablado de grupos sociales que hasta entonces habían sido excluidos.

Joaquín Gallegos Lara fue el ideólogo del grupo, propugnando explícitamente una posición programática respecto a la literatura y al rol de los escritores en la sociedad.

Mario Campaña

El Guaraguao

Joaquín Gallegos Lara
Guayaquil, 1911-1947

Era una especie de hombre. Huraño, solo. No solo: con una escopeta de cargar por la boca y un guaraguao.

Un guaraguao de roja cresta, pico férreo, cuello aguarico, grandes uñas y plumaje negro. Del porte de un pavo chico.

Un guaraguao es, naturalmente, un capitán de gallinazos. Es el que huele de más lejos la podredumbre de las bestias muertas para dirigir el enjambre.

Pero este guaraguao iba volando alrededor o posado en el cañón de la escopeta de nuestra especie de hombre.

Cazaban garzas. El hombre las tiraba y el guaraguao volaba y desde media poza las traía con las garras como un gerifalte.

Iban solamente a comprar pólvora y municiones a los pueblos.

Y a vender las plumas conseguidas. Allá le decían “chancho-rengo”.

—Ej er diablo er muy pícaro pero siace el Chanco-rengo...

Cuando reunía siquiera dos libras de plumas se las iba a vender a los chinos dueños de pulperías.

Ellos le daban quince o veinte sucres por lo que valía lo menos cien.

Chanco-rengo lo sabía. Pero le daba pereza disputar. Además no necesitaba mucho para su vida. Vestía andrajos. Vagaba en el monte.

Era un negro de finas facciones y labios sonrientes que hablaban poco.

Suponíase que había venido de Esmeraldas. Al preguntarle sobre el guaraguao decía:

—Lo recogí de puro fregao... Luei criaio dende chiquito, er nombre ej Arfonso.

—¿Por qué Arfonso?

—Porque así me nació ponesle.

Arte

Una vez trajo al pueblo cuatro libras de plumas en vez de dos. Los chinos le dieron cincuenta sucres.

Los Sánchez lo vieron entrar con tanta pluma que supusieron que sacaría lo menos doscientos. Los Sánchez eran dos hermanos.

Medio peones de un rico, medio sus esbirros y “guardaespaldas”.

Y, cuando gastados ya diez de los cincuenta sucres, Chanchorengo se iba a su monte, lo acecharon.

Era oscuro. Con la escopeta al hombro y en ella parado el guaraguao, caminaba.

No tuvo tiempo de defenderse. Ni de gritar. Los machetes cayeron sobre él de todos lados. Saltó por un lado la escopeta y con ella el guaraguao.

Los asesinos se agacharon sobre el caído. Reían suavemente. Cogieron el fajo de billetes que creían copioso.

De pronto, Serafín, el mayor de los hermanos, chilló:

—¡... Ayayay! Ñaño, ¡me ha picao una lechuza!

Pedro, el otro, sintió el aleteo casi en la cara. Algo alado estaba allí. En la sombra. Algo que defendía al muerto.

Tuvieron miedo. Huyeron.

Toda la noche estuvo Chanchorengo arrojado en la hojarasca. No estaba muerto: se moría.

Nada iguala la crueldad de lo ciego y el machete meneando ciegamente le dejó un mechoncillo de hilachas de vida.

El frío de la madrugada. Una cosa pesaba en su pecho. Movié—casi no podía— la mano. Tocó algo áspero y entreabrió los ojos.

El alba floreaba de violetas los huecos del follaje que hacía encima un techo.

Le parecía un cuarto. El cuarto de un velorio. Con raras cortinas azules y negras.

Lo que tenía en el pecho era el guaraguao.

—Ajá, ¿eres vos, Arfonso? No... No... me comas... un... hijo... no... m e s d e ... a r... padre... loj... otros...

El día acabó de llegar. Cantaron los gallos del monte. Un vuelo de chocotas muy bajo; muchísimas. Otro de chiques más alto.

Una banda de micos de rama en rama en rama cruzó chillando.

Un gallinazo pasó arribísima.

Debía haber visto.

Empezó a trazar amplios círculos en su vuelo. Apareció otro y comenzó la ronda negra.

Vinieron más. Como moscas. Cerraron los círculos.

Cayeron en loopings. Iniciaron la bajada de la hoja seca.

Estaban alegres y lo tenían seguro

¿Se retardarían cazando nubes?

Uno se posó tímido en la hierba, a poca distancia.

El hombre es temible aun después de muerto. Grave como un obispo, tendió su cabeza morada. Y vio al guaraguao.

La tomaría por un avanzado. Se halló más seguro y adelantose. Vinieron más y se aproximaron aleteando. Bullicio de los preparativos del banquete.

Y pasó algo extraño.

El guaraguao como gallo en su gallinero atacó, espoleó, atropelló. Resentidos se separaron, volando a medias, todos los gallinazos. A cierta distancia parecieron conferenciar: ¡qué egoísta! ¡Lo quería para él solo!

Encendía la mañana. Todos los intentos fueron rechazados. Un chorro verde de loros pasó metiendo bulla. Los gallinazos volaron cobardemente más lejos.

Al medio día la sangre del cadáver estaba cubierta de moscas y apestaba.

Las heridas, la boca, los ojos, amoratados.

El olor incitaba el apetito de los viudos. Vino otro guaraguao. Alfonso, el de Chancho-rengo, lo esperó, cuadrándose. Sin ring. Sin cancha. No eran ni boxeadores ni gallos. Encarnizadamente pelearon.

Alfonso perdió el ojo derecho pero mató a su enemigo de un espolazo en el cráneo. Y prosiguió espantando a sus congéneres.

Volvió la noche a sentarse sobre la sábana.

Fue así como...

Ocho días más tarde encontraron el cadáver de Chancho-rengo. Podrido y con un guaraguao terriblemente flaco –hueso y pluma– muerto a su lado.

Estaba comido de gusanos y de hormigas y no tenía la huella de un solo picotazo.

Arte





627

631

FERRETERIA
FUNDADA EN 1870

Fotografía

Los ojos en que te miras

Tatiana Oroño

Miradas ausentes de Juan Ángel Urruzola, es una exposición de fotografías e intervención en la fachada del Centro Cultural de España (CCE) en Montevideo que “*intenta promover una reflexión colectiva sobre un importante tema para nuestros países: la memoria*”. Exposición: 9 de febrero – 29 de abril de 2006. Intervención: hasta fin de año.

“En 1972, cuando los militares uruguayos me detuvieron, su primer gesto fue ponerme una capucha. A otros les vendaban los ojos. A todos se les ‘amputaba’ la mirada. Estaba prohibido ‘mirar’, acaso ‘ver.’”¹ – escribe Juan Ángel Urruzola (1953) cuya infancia tuvo el horizonte del gran estuario atlántico del Río de la Plata por vereda de enfrente. Él define “*la trayectoria de un fotógrafo como la construcción de una forma de ver*” no limitada al dominio de tecnologías. Durante y después de su exilio en Francia ha trabajado en cine, vídeo, diseño gráfico e imaginariamente, en la pintura, puesto que concibe las obras desde su configuración plástica.

Asimismo ha trabajado desde una ética de construcción de identidad que implica la otredad. Se es siempre el otro de otro. En el marco



de las lógicas de pensamiento único que invisibilizaron durante la dictadura cívico militar uruguaya (1973-1985) desapariciones forzadas y otros crímenes, impunes aún hoy en democracia, Urruzola logra configurar una propuesta visual dialógica inclusivista. Fotografía su brazo sosteniendo la foto carné de un desaparecido. “Ellos se los llevaron, yo los incluyo entre nosotros”. Para él equivale a “cerrar un círculo con[sigo] mismo”. Sutura fracturas de su memoria. Pero además advierte cómo, cuando el observador se para y mira, está *suplantándolo* a él, mirando qué recortó su mirada, tomándola en los ojos hoy ausentes captados por su cámara, y recibéndolos con ojos de cada uno. En sus fotos hay una delegación de mirada. “Los ojos en que te miras” parece susurrarle cada receptor a la mirada casi siempre directa y esquivamente indescifrable, “son ojos porque te ven”.² La pureza conceptual de la obra transparenta funciones vicarias del arte. Su densidad vinculante, intersubjetiva. “Hay todo un círculo que se cierra”, comprueba el artista. Si, según Derrida, *pensar su otro* ha sido tarea de la filosofía, la obra de Urruzola predica que también es tarea de la fotografía.

Y va más allá. Fotografía para hacer presentes afectivamente a sus otros a través de la puesta en valor del resto salvado. Por yuxtaposición de escalas la huella mínima de la foto carné, recontextualizada en tres gigantografías de formato cinematográfico en sala, ampliada a escala de intervención urbana en las vidrieras de los tres pisos de fachada, establece la máxima tensión entre lo visible y lo ocurrido, imposible de ver, entre lo salvado y lo perdido. Entre lo que fue, y porque fue ocultado sigue en foco, y lo que no fue. El brazo sostiene sobre ciudad desolada y cielo anubarrado la instantánea casual vuelta causa primera de la construcción visual y su metafísica. Sólo entre quienes *habían decidido construir su identidad en plural, con otros, sólo entre individualidades que eligieron no ser individualistas*,³ cosechó sus víctimas el terrorismo de estado. “Te besé en la noche / con un sabor desaparecido / que se fue contigo”.⁴ Trágica paradoja.

Otras paradojas acompañan este trabajo no exento de aventura sobre la memoria, del cual le fue solicitada ésta que es sólo una muestra posible dentro del cuantioso acervo del artista, por el CCE, el mayor y mejor equipado de Montevideo también en política de democratización hacia la comunidad y su entorno de jóvenes y pobres. Sobre aquellas, estas imágenes, y su mirada, conversamos con Juan Ángel.

Una temática "maldita"

Marcelo Brodsky – *Che, ¡qué raro ese país, no?*

Juan Á. Urruzola – *No, no..., bueno, sí. Es el Uruguay.*

– Yo no creo ser un artista maldito, pero por esas cosas de la vida se me ocurrió trabajar sobre una temática, esa sí maldita. Eso es lo que me interesa: la temática de la memoria, la temática de la historia, de los quince años de plomo y de antes de la dictadura, de los sesenta. De eso casi nadie quiere hablar.

– *Pero el CCE sí ha querido...*

– Es cierto, y fue una feliz sorpresa, porque los antecedentes son que le di forma a esta propuesta a pedido de una sala que canceló el pedido en cuanto la vio. Después, la primera exhibición no encontró sala (parece increíble pero el primer lugar al que recurrí fue este mismo, parcialmente inaugurado y con otras autoridades entonces) sino el atrio municipal..., y porque la financié yo. ¡Y además porque intervino el periodista director del semanario *Brecha*, Guillermo González, como intermediario, de puro solidario! Y encima no tuvo prensa, excluyendo a *Brecha*, claro.

– *¿Cómo es eso...?*

– No tuvo. A pesar de que se dio el caso de que además del Intendente de Montevideo, representante del partido de izquierda, el Frente Amplio, la presentara el Ministro de Educación y Cultura, Antonio Mercader, quien reconoció que las fotos lo habían emocionado aunque admitiera pertenecer a un partido⁵ que había votado la



Ley de Caducidad⁶ y declarara públicamente que había revisado su posición personal a ese respecto. Nadie publicó eso. Te digo más, a la semana, la Intendencia inauguró una exposición del argentino Marcelo Brodsky, “Buena Memoria”. Y él me preguntó si le podría mandar lo que publicara la prensa. Yo le contesté que salvo *Brecha* nadie iba a publicar nada. Él no podía creer..., y tres meses después me llamó para decirme que yo tenía razón.

Felices paradojas

- *¿Y ahora?*
- Y ahora muchas cosas cambiaron. Y otras no tanto. Para empezar hubo con el CCE y su directora Hortensia Campanella, y su encargada de área Patricia Bentancur, coincidencias felices. Les interesó exponer mi obra, “incómoda” en el medio. Me responsabilizaron de la fachada y con eso tocaron uno de mis intereses más profundos porque el arte en la calle es algo que siempre, desde mis tiempos de estudiante de Bellas Artes cuando ya jugábamos en los bordes durante la Campaña de Sensibilización Visual y la policía nos llevaba..., siempre me atrajo. Me interesa el artista comprometido con su lugar, un arte que te interpele y cuestione. Un arte revulsivo. Algunos dirán “eso es años sesenta”. Y digo “sí!”.
- *Hay que tener “ojos en la nuca”, dos pares de ojos.*
- Exacto. Y otro azar favorable fue que mientras proyectaba la fachada con desaparecidos uruguayos me llamó Hortensia para avisarme que se necesitaba autorización del gobierno español, y di mi solución: la hacemos con desaparecidos españoles, propuse. Había visto documentales recientes, mi tío y toda mi familia fueron españoles republicanos –a mi tío José María Peralta iniciador de nuestra historia uruguaya le dedico mi exposición–, había oído hablar durante toda mi infancia de la Guerra Civil. Me interesaba el tema porque la transición española había sido igual a la uruguaya. Sin memoria, barriendo todo debajo de la alfombra. En España empezaron a excavar hace ocho o nueve años. Un alcalde recibió la carta de un viejito que no se quería morir sin confesar que participó del fusilamiento de siete vecinos. ¡En un pueblo de 300 personas! Excavaron y encontraron

hasta los restos de un adolescente de 13 o 14 años fusilado en el 1941. ¡Eso fue después de dos años del fin de la guerra! Seguían fusilando. Hasta 1950 siguieron, así, al barrer.

– ¡Y nunca más se habló!..., como se ha tratado de hacer y se ha hecho aquí, manipulando miedos.

– Así. Pero en el CCE todo encastró. Hortensia quedó sorprendida. No sabía que yo tenía familia española. Incluimos dos videos: *Miradas ausentes*, filmado por TV Ciudad en ocasión de la muestra del atrio municipal, a fines de 2000, y *A todos ellos* de 2003 que...

– ... es pura poesía. Un oleaje batiendo las rocas. Cuatro o cinco imágenes de algunos de los 200 desaparecidos. El follaje entreabierto contra el cielo. Otro instante de rostros. Otra vez el follaje. Y ese ritmo de fisonomías e imágenes. Cables de alta tensión, el vidrio cuajado de gotas en continuidad monocroma hasta la única foto en color: Elena Quinteros contra la esquina de la Embajada de Venezuela de donde fue arrancada por la pandilla de torturadores.

– Es muy simple. Al final pasa todos los nombres que parecen créditos, muy lento... Vi espectadores que lloraban. Pasan los que desaparecieron en Argentina, en Chile, en Paraguay. Pasan los niños desaparecidos. Es contra el discurso oficial, contra esa cosa mísera y macabra de que los desaparecidos de la frontera para afuera no fueron desaparecidos uruguayos.

A contramarcha

– Victoria Grisonas tiene ojos tan claros y abismales que absorben todo el tiempo que le cargás en esa toma sobre la Avenida del Libertador, con la proa del Banco de Seguros del Estado y el Palacio Legislativo al fondo. Íconos del Uruguay quebrado. Yo no sé qué presente del pasado miraba. Era verano, asoma la tela floreada. Todo ese tiempo incalculable ese espacio de horror e imposibilidad está en los ojos atmosféricos de Victoria.

– Desde que empecé a pensar en este tema a mí me interesa la construcción de mirada. Está en el centro de la cuestión de la fotografía. Cada artista construye un camino pero en la foto, como trabajás con herramientas que tienden a recortar cosas que tú estás viendo, es importante ver desde dónde recortás. Hay que construir la mirada. Po-

cos fotógrafos tienen una mirada. Cartier-Bresson tiene una precisión y una limpidez...

– *Para mí retiene instantes que son epifanías.*

– Él tenía su teoría del “instante decisivo”. La buena fotografía tiene eso. Pero yo por este camino hago un intento de ir a contramarcha de la construcción de ese instante, procuro otras lógicas. Hay una búsqueda de ir a contramarcha de la lógica tecnológica de la milésima de segundo.

– *Y con ese ir a contramarcha del paradigma tecnológico de tu disciplina es sugerido el propósito de ir a contramarcha de una construcción de realidad olvidadiza, a contramarcha de una construcción del imaginario social que se hace a costa del olvido.*

– Claro.

Esas madres

– *Inaugurada tu exposición, marzo trajo confirmaciones amargas y duelo, la despedida de los dos primeros cuerpos desenterrados, Ubagesner Chaves Sosa y Fernando Miranda. Una de tus tres gigantografías, elegida antes de la identificación de los restos, es de Miranda. Y hubo algo maravilloso: el hallazgo de los archivos de El Popular...*

– Tiene valor de símbolo haber reencontrado los archivos del gallego Aurelio.⁷ De él es la primera foto de actualidad que recuerdo: los obreros de los frigoríficos atados a los arcos de una cancha de fútbol. Eran tantos que los estaqueaban en la cancha... Hoy mi balance provisorio es que resuena la palabra de los Familiares y su construcción de memoria. Y que al final, la verdad son las Luisa Cuestas,⁸ las madres que, desde su ser amas de casa, construyeron una palabra, una manera de vernos, las preguntas que hoy a duras penas el gobierno de izquierda empieza, sólo empieza, a contestar.

NOTAS

1. Urruzola, Juan Ángel, "Mirar y ver". *Juan Ángel Urruzola*, CCE / 2006. {Catálogo}.
2. Machado, Antonio, "[...] los ojos en que te miras / son ojos porque te ven". XL, *Proverbios y canciones*.
3. Urruzola, María, "Nos miran". Juan Ángel Urruzola, *Miradas ausentes*. CCE {Tarjeta Catálogo}.
4. Cabrera, Fernando, "Te abracé en la noche". Juan Ángel Urruzola, *A todos ellos*, 2003. {Tema musical del video}.
5. El Partido Nacional.
6. La "Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado" (conocida como *ley de impunidad*) fue aprobada en 1986 por los partidos Blanco (Nacional) y Colorado, el mismo año que su similar "Ley de Obediencia Debida", en Argentina. En 1989, tras una campaña que amenazaba con represalias militares, fue respaldada por un referéndum. (En Argentina la impunidad fue derogada en 2003.)
7. Aurelio González (Marruecos, 1931) fue fotógrafo jefe del diario comunista *El Popular* cuyo archivo (1957-1973) disimuló en un ducto del edificio al abandonar el país asilado en la Embajada de México. Reformas en el inmueble impidieron que durante más de veinte años su búsqueda rindiera frutos hasta que una casualidad feliz, mediada por otros, deparó el reencuentro del tesoro millonario de imágenes de las luchas populares.
8. Luisa Cuesta, madre de Nebio Ariel Melo, desaparecido en Buenos Aires el 8 de febrero de 1976.

Cine

Sangre

de Amat Escalante

Un hombre haciendo esfuerzos por levantarse con una herida en la cabeza y sonido de gente que pasa sin más. *Sangre* es una película desnuda de música, casi de diálogo, con sólo tres personajes aislados entre sí y, sobre todo, aislados del resto del mundo. Es todo aquello que contiene la desnudez. Y es el primer y sorprendente largometraje del mexicano Amat Escalante (Barcelona, 1979) con el que obtuvo el Premio FIPRESCI de la Crítica Internacional de Cannes 2005.

El hombre tumbado es Diego (Cirilo Recio) y vive con su mujer, Blanca (Laura Saldaña). Su vida se rige por la rutina en el trabajo y en el hogar; funcionario que tiene como labor contar a las personas que entran en el edificio del ministerio y, al llegar a casa, ver telenovelas y practicar sexo frío, distante y automático. Diego y Blanca mantienen esta monotonía constante que se desarrolla en una trama en la que todo pasa muy lentamente; los días comienzan, transcurren y terminan igual. Los diálogos, los gestos, las miradas, todo es lentitud y monotonía. Incluso las reacciones de rabia constantes a causa de los celos de Blanca suceden de la misma forma. En este panorama, Diego recibe la llamada de su hija Karina (Claudia Orozco), fruto de una relación anterior, que le pide vivir con él. Diego se niega por temor a la oposición tajante y violenta de Blanca. Karina decide poner fin a la situación quitándose la vida.

El desarrollo de la película está muy marcado, diferenciando tres partes que corresponden a los tres días en que sucede la historia; es la estructura narrativa clásica de presentación, nudo y desenlace, con el acercamiento progresivo entre la existencia de Diego y su conciencia: en cada una de las partes aparece una escena, como si de un cuadro se tratara, en la que Diego es observador, que le permite vivir la experiencia del reconocimiento de aquello que ha perdido (su hija y el control de su vida): a partir del suicidio de su hija experimenta una evolución interna: primero, se reconoce en el lugar de los oprimidos, tanto en su vida sentimental

Debate

como en la estructura social, en la que aparentemente no toma partido alguno, pero sobre la cual incide fortaleciendo una jerarquía que le ha asignado el lugar donde se reciben los reveses. Además y como consecuencia de esto, la muerte de su hija supone la identificación de Diego con el cuerpo sin vida de Karina. Si hasta entonces él no era más que un muñeco manejado por Blanca, ahora sustituye su pusilanimidad por un acto de violencia desconcertante: tira el cadáver de su hija a la basura.

En la tercera parte, el diálogo es casi nulo y la intensidad cada vez mayor. Los enfoques de cámara son inestables para hacer sentir la inestabilidad de Diego y el cambio que está sufriendo su mundo interior y exterior.

El reconocimiento ante un espejo se convierte en una pintada en un contenedor de basura, junto a un perro, donde se lee "puto yo". Y es también el encuentro con su propia realidad: él rodeado de basura. Diego ha vivido un proceso de autoculpabilidad que ha devenido en autoconciencia, expresado de un modo atroz. Esa progresión interna está representada de modo simbólico, Diego camina por una montaña de basura y se encuentra con una realidad decadente y sin ningún valor ético. En su búsqueda, sigue avanzando hasta un campo vacío. El paso siguiente es el de la purificación: Diego camina sobre las aguas de un río para ir a recoger los frutos de un árbol, pero en el regreso, cae, zambulléndose. Empapado, vuelve al coche para, esperemos, continuar un camino que recién ha comenzado.

Sangre es la visión aguda, cruel, de la estructura social actual. Relaciones de represores y reprimidos; la fuerza de la juventud para pugnar por sus derechos convirtiéndose en desolación y cansancio; y una actitud pasiva de un grupo social que encaja los golpes encerrado en la rutina.

Raquel Telloso Cau

FICHA TÉCNICA

Diego: Cirilo Recio

Blanca: Laura Saldaña

Karina: Claudia Orozco

Dirección y guión: Amat Escalante

Producción (Mantarraya, Tres Tunas, No Dream Cinema)

México/Francia – 2005 – 1h 39

Premio FIPRESCI (Prix de la Federation Internationale des Critiques de Films) en la Selección de Un Certain Regard del Festival de Cannes 2005.

Debate

Los intelectuales y el poder en Venezuela



¿Qué otra pregunta se le puede hacer a un intelectual que no se dice nada contra el capitalismo que lo oprime?

Bertold Brecht

La mayoría de los intelectuales venezolanos que apoyó hoy día el programa de la Nueva Derecha incorporado en la llamada Coordinadora de Oposición, generó parte del aparato de represión ideológica de la democracia burguesa de la IV República. Por ello, no es de extrañar que muchos hayan seguido trabajando solapadamente en la V República tanto en puestos de subterfugos como de funcionarios que han cambiado de sombreros, pero no han cambiado de cerebro y en consecuencia siguen produciendo las mismas ideas, las mismas formas de comportamiento alienado al nacionalismo.

Maria Simón Cárdenas

Uno

No veo qué otra pregunta sería, como dice a entender Gianni Vattimo, pueda hacerse un intelectual hoy en Venezuela. ¿Cuál es su relación con el poder? ¿Cómo es el poder en el mundo global? ¿Cómo nos ciudadanos fueron consultados sobre la transición a Iraq? ¿Cuáles seres humanos creían haber superado el tiempo, en que el horror y la tortura, fueran instrumentados como medios de las causas justas? ¿Quién se arrovería a ser monologuista? ¿Quién que lo fuera sería escuchado? ¿A través de qué fuentes accede el simulacro de las representaciones? ¿Una ética del tratamiento?

Debate



Los intelectuales y el poder en Venezuela

Stefania Mosca*

*¿De qué sirve estar contra el fascismo
—que se condena— si no se dice nada contra
el capitalismo que lo origina?*

Bertold Brecht

La mayoría de los intelectuales venezolanos que apoya hoy día el programa de la Nueva Derecha incrustado en la llamada Coordinadora de Oposición, generó parte del aparato de represión ideológica de la democracia burguesa de la IV República. Por ello, no es de extrañar que muchos hayan seguido trabajando solapadamente en la V República tanto en plan de saboteadores como de funcionarios que han cambiado de sombrero; ahora visten la boina roja, pero no han cambiado de cerebro y en consecuencia siguen produciendo las mismas ideas, las mismas formas de comportamiento alienado al neocolonialismo.

Mario Sanoja Obediente

Uno

No veo qué otra pregunta sería, como dio a entender Gianni Vattimo, pueda hacerse un intelectual hoy en Venezuela. ¿Cuál es su relación con el poder? ¿Cómo es el poder en el mundo global? ¿Cuántos ciudadanos fueron consultados sobre la invasión a Iraq? ¿Cuántos seres humanos creían haber superado el tiempo, en que el horror y la tortura, fueran instaurados como medios de las causas justas? ¿Quién se atrevería a ser monologante? ¿Quién que lo fuera sería escuchado? ¿A través de qué fuentes actúa el simulacro de las corporaciones? ¿Una ética del instante?

Algunas mentes ingenuas aún sustentan que la única fuente de conocimiento es la razón, o que la lógica histórica podría establecer en algún momento o al menos demostrar por unos segundos la casuística de los sucesos que la alimentan. Hay tragedias, hermosísimos errores, todos nacen del absurdo, de ser marioneta de nuestra ceguera. Pero el sitio, el lugar de la víctima se ocupa verdaderamente (si pudiera aún este adverbio tener el peso que debiera): no alegóricamente, inspirados en un dosificado *new romanticism*, que no *lirism*, etc.

En Venezuela hay una intelectualidad que al no estar en el centro del poder, como usualmente en el pasado sucedía, se siente, de una vez, presa, cautiva, en peligro. Se siente constantemente agredida por el ominoso ejercicio que realiza Chávez del poder y su inexplicable popularidad y la aún más insoportable y creciente credibilidad de su liderazgo. Para estos intelectuales, de pronto, en status casi periférico, en “extremo silencio” por decisión propia, el poder de Venezuela se ha tornado un monstruo jurásico, que a su antojo invade tierras, hace y deshace constituciones...

Dos

La Constitución de la República Bolivariana de Venezuela fue el marco legal que posibilitó las Leyes Habilitantes, entre ellas, la ley de Tierras y la ley de Hidrocarburos. Esa Constitución fue votada en un referéndum nacional. Los miembros de la Asamblea Constituyente que la elaboraron fueron elegidos por voto directo y uninominal. Las discusiones para aprobar y concebir la nueva Constitución de Venezuela, como los sucesos de Vargas, fueron vistos por todos los venezolanos, en horas y horas de transmisión por radio y TV, en vivo, en los abastos, en los tarantines, y hasta en las afueras de la Plaza Bolívar, en improvisados televisores, se seguían los debates del articulado constitucional.

Más transparencia, más democracia: imposible.

Para nosotros fue una etapa de intensa toma de conciencia. Allí se sentaron las bases de la V República, fundamentos consolidados por la soberanía popular (la aprobación de la constitución de la república bolivariana fue avalada en referéndum, como fueron reelectos parla-

mentarios y el mismo presidente). Allí se consolidó la fortaleza del proyecto bolivariano, en el poder popular que ha permitido superar los huracanes políticos, el bombardeo, los misiles fraguados desde el extranjero con la mano presta de la oligarquía venezolana: paros nacionales, paro petrolero, golpe de Estado. Terrorismo, Guarimba. Acaparamiento, especulación y persecución mediática.

La acometida mediática se encontró con una población que estaba participando activamente de su democracia. Que había tocado la realidad y, como quien conjura un encantamiento, había despertado para siempre, era consciente.

A pesar de haber dedicado los medios de comunicación social privados transmisiones de 24 horas con el único objetivo, ya no de vender cerveza o protector solar, sino la oferta, el fenómeno del mercado, el suceso que debía sucederse era, sino la muerte, la caída de Chávez, la guerra civil para justificar la intervención extranjera. Ése es el dichoso futuro con que sueñan las clases pudientes del país y esperan, por demás, que éste sea el sueño de la clase media. Válgame Dios, como diría la tía Rosita.

La reacción popular fue histórica y también ha sido ignorada por cierta intelectualidad venezolana hecha en el molde de la mente colonizada, que vaya usted a saber quién la juzgará por sus culpas, si es que alguna pudiera tener.

El pueblo no agarró línea, se resistió al mensaje omnipotente y siguió y continúa abriendo espacios para su sueño. Aun así, los conspiradores no cesan. Todo lo contrario, vienen por más.

Tres

Llegamos a la polarización extrema, no había posibilidades para el sentido común. En julio de 2003, los miembros del Jurado del Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos, otorgado a Fernando Vallejo por *El Desbarrancadero*, fueron tan bien atendidos por algunos intelectuales venezolanos, que estos maestros que visitaban Venezuela por primera vez estaban convencidos de no poder salir del hotel porque la ciudad había sido tomada militarmente y las bandas chavistas andaban por ahí, friendo a todo mundo. Envueltos en la maraña de

vaya a saber usted cuál argumento, identificaban al Premio Rómulo Gallegos con estar o no estar a favor de Chávez.

Ese mismo año, una pavorosa fuga de capitales orquestada por la plutocracia criolla, obligó al gobierno a decretar control de cambio. Ni los miembros del jurado ni el propio premiado habían podido recibir el monto del galardón ni los honorarios que debían entregarse en dólares, según estipulan las bases que rigen al premio Rómulo Gallegos, desde 1965.

Los jurados fueron inclementes con este detalle, a pesar de que vivieron (si bien sea tergiversadamente) la difícil situación que atravesábamos los venezolanos. El Premio Rómulo Gallegos era del Estado y el Estado ahora es de Chávez, que es un dictador, lo dice mi amigo Carlos Fuentes.

El ganador de los tan ansiados 160.000 dólares, Fernando Vallejo, donó el monto a los perros callejeros de Caracas. Bastante gruesa la ironía ¿no?

Cuatro

—El bochinche es sólo en la Plaza Altamira. Este país ama la paz. El escritor invitado, prestigioso intelectual, jurado del Premio Rómulo Gallegos, me miró con cierto desdén muy castizo.

—¿Yo como que estaba ciego? En la pantalla gigante del hall del hotel están todos corriendo, resguardándose de las balas. Mire, son las calles de Caracas. Mire, y eso es todos los días, desde que llegué y a todas horas. Qué terrible. Qué dictadura.

Sucedía, como supo el mundo entero, que en este régimen (con énfasis en la r), en esta dictadura (ha habido nueve elecciones en seis años), los militares que se alzaron en el golpe del 11 de abril de 2002, luego, “preñados de buenas intenciones”, ejemplo de la descarada impunidad que aún priva en el sistema de justicia venezolano, se instalaron en la Plaza Altamira, la declararon territorio liberado y vejaron ese espacio público con la cobertura mediática más insensata e incesante que usted haya visto jamás.

Había andamios, altavoces, micrófonos. Luces, focos, monitores. Un eterno Sábado Sensacional. Con oradores las 24 horas. Y cámaras

que reportaban los sucesos, algunos inevitables y la mayoría provocados, que ocurrían en la plaza. Fue tan monotemática la cobertura, que podía tenerse la impresión de que la pequeña Plaza Altamira fuese todo el país.

Chávez, que había sido repuesto en la presidencia por el pueblo en menos de 48 horas, no cayó en la provocación. Acató la absurda sentencia del Tribunal Supremo de Justicia. “Tragué arena”, dijo. Y los dejó en su plaza, con su circo. Prueba de un talante demasiado democrático, comentaron algunos. José Vicente Rángel, vicepresidente de la República, lo respaldó: Es mejor dejarlos que se consuman en su jugo.

Y se consumieron. A fuego lento.

Cinco

Los ánimos se caldeaban entre los mismos asistentes a la Plaza Altamira. Los militares golpistas se desgañitaban en consignas e insultos contra Chávez. Realmente, si el escritor invitado conociera un poco más el país y sus circunstancias, no sentiría miedo de andar en la zona, pues el territorio liberado es de los opositores a Chávez en un cien por ciento (y los escritores invitados tenían en la boca las mismas consignas que los manifestantes de la plaza).

Otra fue la suerte de la artista Elsa Morales, uno de los talentos más sutiles de la pintura venezolana. Fue golpeada y agredida en la Plaza Altamira porque supusieron (por lo india) que era chavista, y lo es, pero nadie merece esa suerte y menos transitando en la vía pública, a plena luz del día, en una plaza que hasta entonces fue área de libre circulación y boca del Metro. Este evento, por suerte para la dignidad del dolor de la artista venezolana, no tuvo cobertura, como otros de los sucesos. No estaba en el escript de los medios de comunicación.

Los asistentes y los militares, hasta los periodistas que podían entrar a la Plaza Altamira, eran resueltos enemigos de Chávez, justamente de ese tirano tropical tan deplorable como no dejaban de repetir. Costaba creer, mucho más entender, que las armas las tuvieran los disidentes, pero así era: González González, Medina Gómez, Martínez... y ya ni sus nombres me acuerdo, aparecían en las pantallas de

televisión, no solamente con uniforme militar y el grado, sino con su arma de reglamento, con su arma visible para todo mundo y además, su sistema de seguridad, sus soldados, también disidentes, que seguían a su superior hacia quién sabe dónde le prometieron. La Policía de Chacao resguardaba a los asistentes y a los militares disidentes, copartidarios del alcalde. Todo un ejemplo de gestión municipal.

El hotel donde se hospedaban los miembros del jurado, casualmente, estaba ubicado, como la misma Casa Rómulo Gallegos, en la zona de la Plaza Altamira, donde se escenificaba la deserción militar y civil a Chávez.

¿Quién es la víctima del horror?, ¿quién es su administrador? Sinuosos, a veces sofisticados y siempre crueles son los guionistas de esta versión de Venezuela como una tierra asolada por el caos y el desmoronamiento de lo público.

Los intelectuales de Oposición entienden que ante esta deplorable situación, lo único que resta es encerrarse en sus islas personales y esperar a que escampe.

Seis

Chávez reconoce la ética como primer estadio del socialismo del siglo XXI. Debemos construir los márgenes flexibles del flujo revolucionario. En esto, obviamente, los intelectuales deberían escudriñar los marcos teóricos, etc., etc.

No pretendo ser yo quien evalúe la relación de los intelectuales con el poder en Venezuela. Hay capítulos únicos como Andrés Bello, otros miserables como el escaso reconocimiento que recibió Enrique Bernardo Núñez y otros muchos recientes en la historia de nuestra literatura. Ramos Sucre fue diplomático, Alberto Arvelo Torrealba, embajador, Uslar Pietri, ministro de Educación, y Rómulo Gallegos, presidente de la República, por ejemplo.

Hay un deber civil hacia y desde la ciudadanía que es la razón del compromiso. Camus lo dejó claro en su memorable discurso para recibir el Premio Nobel, donde manifestó que sólo cuando se reconocía como un ciudadano común podía escribir.

Las palabras de un poeta tienen su peso. Si se hablaba de polí-

tica, Juan Sánchez Peláez llamaba a pasar a la otra habitación, a hablar de cosas absurdas. La ética no se funda en dogmas. El bien y acaso el propio orden no tengan forma y sean un siendo. A ese extraordinario flujo debería conducirnos el socialismo del siglo XXI. Sin diques ni represas.

Un intelectual para serlo, antes que nada, debe estar comprobado, padece su tiempo, sus orígenes, los olores, el sabor de su paisaje, las coordenadas de su territorio y navega en el río de la memoria. Ni siquiera el silencio de un creador niega la existencia de millones de almas, de vidas, de cuerpos recorriendo el entorno, la posición de una espalda, la arena de la playa.

El refugio del yo como la autoayuda es un espejismo del miedo. La ayuda está en los otros. Ayúdame. "Yo también soy tú", diría Bajtín. No creo que ese argumento esteticista que recupera las estridencias mohosas (y el aire tísico) del arte por el arte, niegue en ese objeto (la obra que se realiza en la vida), el mundo y menos aún el simulacro del mundo. El simulacro del simulacro. El aliento de las corporaciones sobre la forma y los valores del mundo. La influencia que circula en la palabra global y más precisamente en la mundialización del capital.

Salir del miedo a ser, para países como nosotros, practicantes de lo que Simón Rodríguez entendiera y pintara irónicamente como Colonografía, no es sencillo. Los caminos de la libertad son privilegio de pocos. El afuera nos ofrece la realización del deseo en la cosa, y el sueño del éxito como esperanza, el éxito, el lugar preciso en el centro de la pantalla, de la arena. Buscamos un reflejo, somos víctimas de nuestros ojos. Deberíamos practicar como mayéutica los consejos de Voltaire en su *Carta sobre ciegos para uso de los que pueden ver*.

Los intelectuales son buenos ojos cuando se trata de consolidar los argumentos. En Venezuela, los ciudadanos percibimos por primera vez la posibilidad de impulsar verdaderamente un modelo distinto. No hay sobre la mesa otro mejor, ni siquiera uno alternativo, sino zarpazos de las sombras del pasado. A mi entender, los intelectuales debemos continuar presentes en nuestra realidad y transformar, como quería Simón Rodríguez, la soberbia, en sano amor propio.

Siete

¿Cuál es la relación con el poder del intelectual? Yo apenas si la he rozado. No olvidemos que los ochenta y los noventa sirvieron para anularla, para difuminarla en la estupenda oferta del mercado.

El poder, sabía Foucault, es la estructura básica de la relación interpersonal. La palabra es el primer ejercicio de poder. A través de la familia y del lenguaje se labran los surcos culturales en los cuerpos. Simón Rodríguez, en el *Prodromo* de Sociedades Americanas, no sin ironía, traza un paralelo entre la lengua y el Gobierno. Son flujos interdependientes, palabra y poder, lengua y gobierno. El lenguaje le da forma al mundo que hasta ahora, sin mucho éxito, ha tratado de construir la voluntad humana en la tierra. Si esto es así, el intelectual no podrá ser ajeno a este transcurso, a esa relación, pues es la materia misma que organiza, capta y proyecta la realidad y el pensamiento. Un intelectual (el término, acaso lo aclaro demasiado tarde, me molesta, no tanto por su pomposa rigidez como por sus pretensiones) no puede evadirse del mundo.

El gesto de Reverón: recluírse con Juanita en su rancho de Macuto, no niega lo que somos los venezolanos. Todo lo contrario, ese gesto le permitió a Reverón resumirlo, encarnarnos y dejarnos en su obra para siempre.

No es tan sencillo pensar que el silencio de un grupo de intelectuales es una acción de resistencia, una voluntad contra el poder. En el caso de Reverón sí podría hablarse de Resistencia. A la mente del colonizado, a los salones de arte y a esa tierra de nadie donde se desenvolvían los intelectuales venezolanos entre dictadura y dictadura, hasta poco después de la mitad del siglo XX.

Estar convencido que una obra de Soto pueda ser vista y apreciada en su profundidad por un escuálido pero nunca por un chavista, son extremos preocupantes del pensamiento. Grietas, oscuridades. Muestras del fascismo que, como sabe el maestro Manuel Quintana Castillo, es una manifestación infinita de la maldad.

Estos intelectuales opositoristas han obstaculizado y ensombrecido el proceso de consolidación de los contenidos de la revolución bolivariana. Se han centrado en ese punto un tanto neutral y sumamente civilizado. Los redime la esperanza de recuperar el control que

ejerce el poder para mantener su idea de orden. Los conservadores, como saben hasta los Muppets, siempre tienen su palco.

Éstos son los valores que ostenta una clase intelectual que se formó en la IV República. Algunos pensadores de izquierda se acomodaron demasiado bien a la caída del muro, abandonaron sin más su utopía y consiguieron empleo en las instituciones culturales. Desde allí, también con estupenda soberbia, desde una posición de superioridad, desde el saber, desde ese status, moldearon la actividad cultural del Estado.

Ocho

Estos rostros mestizos tan queridos. Cómo decir lo vivo que se siente el aire, en estas calles imperfectas, tan enigmáticamente iluminadas cada día. Estar en Venezuela, en estos momentos, es un enorme privilegio, un don de la fortuna coincidir en este tiempo, en esta fabulosa transfiguración.

Los acontecimientos que han hecho despertar a los pueblos se suceden con rigurosa simultaneidad. No es el momento de enarbolar preciosos discursos críticos, ricos en prestigiosas referencias. Quizá podamos superar el esquema de Simón Rodríguez, sabernos colonias para dejar de serlo. Y dejar de ser colonias siendo las repúblicas soberanas de Nuestra América.

En Venezuela todo invoca las plenas libertades. No obstante, los intelectuales de Oposición se sienten víctimas a tal punto, que se declaran (con toda libertad) disidentes de un régimen (con énfasis algo histórico, en la r) totalitario. Han atrincherado sus saberes en torno a los medios y fundaciones que los califican o publican, escenifican e internacionalizan. Estos intelectuales dicen vivir en La Resistencia. Me gustaría saber qué opinaría Marguerite Duras de eso, o Mitterrand.

El lenguaje es el vehículo mismo del poder. "La palabra sana o mata". Por eso la importancia del debate. Pero no los debates egóticos, los performances, a veces muy buenos, de personajes sin palabras propias, puros ensamblajes colectivos y de última hora, que el político mismo lee sin poder ocultar su asombro.

Cada quien debe tener claro cómo y qué palabras usa. Los personalismos y hasta la sombra de sus actitudes matan cualquier logro verdaderamente revolucionario. En los momentos tan cruciales que vive Venezuela, debemos dar lo mejor de nosotros mismos y saber en manos de quién y a servicio de qué ponemos nuestra capacidad, nuestra inteligencia.

Nueve

¿Cuál censura? ¿Cuál injerencia internacional?

Mario Vargas Llosa ha insultado al presidente Chávez de cualquier forma, y ha sido muy apreciado por los dueños de los medios de comunicación que lo proyectaron y difundieron hasta donde pudieron. El raiting es inclemente con los escritores. Hasta los mejores y massmediáticos tienen poca resistencia para captar el interés de las masas y con el raiting no se juega: es el termómetro, lo que da nivelación y existencia. El mensaje del escritor no aguanta el raiting. Pronto viene Lila Morillo, Madonna o Britney y se van todos a otro canal. Nada puede hacer la sonrisa de Vargas Llosa un tanto comida por los años y cuyo desbarajuste dental ya no se atiende a los patrones de la estética alcanzados gracias a la ortodoncia.

Vargas Llosa habla y nadie chista. Vargas Llosa, con su amplia sonrisa, repitió hasta hartarse que si fascista, que si bárbaro, que si hordas, que si sambo, que si dictadura, que si anarquía, que si esto, que si lo otro. Y nadie le dice ni ñ. Hasta un cantante, que me gustaba mucho, vino y se plantó: no volvía a cantar si Chávez no se iba ya. Y nadie de la Oposición, mucho menos, su *intelligentzia*, nadie estimó que estuvieran estos personajes metiendo la nariz donde no les cabía. Ellos sí son sus amigos, y le hacen largas y a veces insustanciosas entrevistas. Con ellos conversan. Con ellos se van a París e intercambian charlas y otro viático mi amor.

En cambio, llega a Venezuela un premio Nobel, un escritor de la talla y actualidad de José Saramago y, como viene a aplaudir a la Revolución Bolivariana, entonces, es tratado como desinformado, ingenuo. Usan el sentido de sus libros tergiversadamente, aun siendo

rebatidos por el mismo autor. Devalúan sus apreciaciones, tildan su discurso de intervencionista y restringen sus apariciones.

Si alguien está amenazado, oprobado o silenciado por el gobierno debe denunciarlo. Y no me digan ustedes que en Venezuela faltan medios de comunicación para hacerlo. Medios cuya línea editorial contempla (casi ansía) esa posibilidad.

Diez

Hubo una transmutación de la izquierda y una consolidación de un terreno suyo del arte, un lugar sin viento ni demasiada, poca o mucha luz. Un espacio apropiado para departir con las musas. Una suerte de neoclacisismo ético puso a los intelectuales allá, en la esfera de lo bello, allá en los altos pensamientos, allá donde ya no veo quién soy. Allá, que es la tierra de nadie. Allá, donde busco sin resolución los ojos que me ven para ser como soy visto. Y ése es el drama inconfeso de la Oposición venezolana: la mentalidad del colonizado. Nos dejan a nosotros en nuestra República, a ver hasta dónde llegamos sin civilización. Nosotros, pura barbarie, sin ellos, repulidos creadores.

Desde el prestigio de los infalibles, los incontestables, el intelectual asume el lugar de la veritas, de la autoritas y enuncia su discurso. Ese intelectual respira el aliento del pasado, sus agónicos fulgores y las causas de sus errores irreparables. El orden, la solidez, el control, la razón, lo comprobado como cierto, no ratifican la verdad, a veces son su perdición. El ejercicio crítico debe lidiar con el descontrol, el vacío, algunas grietas, algún discurso intraducible como el instinto, la intuición y aun, por qué no, la providencia. Desde allí surge la pregunta, la duda, el signo crítico.

El testimonio de una época, la visión crítica es un padecer, un esclarecer. Todo creador deambula en la soledad, la conoce, la propicia, la necesita. Y el silencio, claro. Mucho silencio, para encontrar palabras propias.

No hay torre de marfil que pueda ausentarse del mundo. Los mensajes, las imágenes de la pantalla se expanden a los asfaltos, son presencia en los palacios y espectros en las selvas y los bosques. Y me temo que por culpa de Bill Gates y el sistema Windows, las torres de

marfil no existan. Sopotocientos satélites orbitan alrededor del planeta como ojos siempre en vigilia que desde el semáforo o a la salida del supermercado husmean y evalúan la realidad. Las mediaciones no reflejan el mundo: lo han sustituido: son el mundo. Y no mi mundo sino todo el planeta se perfila en los límites del miedo que impone esa mediación. Hasta lograr el ciudadano típico, en su apartamento, muy seguro, con un sistema briquet, ventanas herméticas para no perder la atmósfera artificial del aire acondicionado. No hay hormigas, no hay moscas. Sólo pantallas, sólo la dictadura de los mensajes del centro. No hay como hacer silencio. Tampoco podemos oírlo todo y lo dicho oprime verdaderamente la posibilidad que tenemos de añadir otras palabras.

No hay opción entre compromiso y el éter puro del arte, entre sociedad e inspiración. "La ciudad va contigo" como sabia Kavafis: no hay cómo ser libres del mundo. Y la intimidad, ese reducto que pretende esgrimirse como loable bandera, es la cera donde se imprimen cada uno de los moldes de esos mensajes que aturden el afuera, de esas cosas que nacen de un sentimiento impuesto, de una necesidad banalizada, de una pertenencia difusa. Pronto viene otro corte, otro conjunto de simultaneidades, donde lo que soy vuelve a comenzar. Este vértigo es peor que el silencio. Lo real es más arduo de percibir y hasta de expresar que el sueño.

Once

Una economía social es el norte que construimos. No hay sendero ni trocha. Hay que abrirse camino. Y en eso andamos los venezolanos. Sin pensar que nosotros jamás podremos hacerlo, como piensan de nosotros los intelectuales o ilustrados o ilustres personajes de la Oposición. Aseguraron que sin los dirigentes, la meritocracia, la alta gerencia que llevó al paro a PDVSA, sin ellos, Petróleos de Venezuela no volvería a producir. Qué soberbia infinita y, parafraseando a Simón Rodríguez, qué poco amor propio.

En menos de seis meses, PDVSA estaba cumpliendo a plenitud con todos sus compromisos. Fue realmente heroico retomar la empresa sin cerebro electrónico, sabotada por satélite. Sin altos gerentes. Fue-

ron los trabajadores los que retomaron la industria y las comunidades que protegieron las instalaciones con absoluta entrega, junto a las Fuerzas Armadas. Fueron días heroicos. Días trágicos y grandiosos porque, minuto a minuto, demostrábamos la calidad que nos conforma como venezolanos. Y la posibilidad de salir con nuestros talentos victoriosos aun en las peores pruebas.

El poder en Venezuela debe ser ejercido por ese talento colectivo, como el aire y el milagro de la luz en este territorio. El arrojo y la pasión. Virtudes de la enorme inteligencia del pueblo venezolano. La memoria inscrita en nuestros cuerpos interpreta la luz, que adoraba Reverón, y el Ávila, que supo inagotable Cabré.

Esto que somos recuerda haber sido, y como el primer hombre en la cueva de Altamira necesitó expresarlo y dibujó un bisonte, hoy las Escrituras del Chino Hung, los móviles de Gego, los penetrables de Soto, el piano de Carlos Duarte son nuestros testimonios. Formas que Venezuela ha añadido al mundo. Y como tales se deben valorar, estudiar y preservar.

Después de leer al siglo XIX y haber sucumbido a la historiecilla del progreso, deberíamos haber comprendido que, para vernos a nosotros mismos, nuestro punto de mira, hasta el anhelo, debe ser el SUR. Nuestra atención debe estar sobre nosotros mismos, debemos auscultar el continente que ocupamos, preservar y disfrutar nuestras riquezas. No debemos, en esta travesía, buscar un norte. Sino ver hacia el Sur. Como dice Aran Aroniam, en la incipiente Telesur: Nuestro Norte es el Sur.

Doce

La oligarquía venezolana se ha visto obligada a reconocer a Chávez como presidente de la República. Ha fingido replegarse y aceptar las reglas de juego. Pero sigue urdiendo maniobras oscuras. En estos momentos, por ejemplo, los distribuidores y comercializadores han recurrido a la nefasta dinámica del acaparamiento y la especulación. Ése ha sido su aporte al proceso que vive el país. Ésas son nuestras élites. No sienten el mínimo escrúpulo en ponerle la patria en bandeja de plata al enemigo.

Los intentos de la oposición, sus manipulaciones, sus ollas podridas, su soberbia infinita y su falta de escrúpulos, son los cimientos de su poder. Y debieran ser y han sido, desde que Chávez es presidente, las razones de su derrota.

Ha llegado la hora que los intelectuales sean más honestos. Si requieren de silencio, lo entiendo. Pero no hacer de ese silencio la materia de especuladores de oficio que se dicen intelectuales y usan los valores nacionales, a nuestros muertos, a nuestros poetas, a nuestra memoria para infundirnos la insana convicción de que en el mundo del mercado lo lógico es unirse al más fuerte.

Trece

Ahora el ambiente se prepara para instalar otro escenario. Lo imponen los plutócratas. Como Chávez ha ganado diez elecciones seguidas en siete años, es decir, ha blindado su legitimidad, piensan desprestigiar el sistema automatizado del poder electoral, entre otras acciones. Pretenden deslegitimar a los rectores del CNE y a la Asamblea Nacional que debió nombrarlos.

Por lo que se ve, Chávez no tendrá oponente. Fácilmente, las elecciones presidenciales de este próximo diciembre se podrían ver como los plebiscitos que celebraron Gómez o Pérez Jiménez. Ése es el parangón que quieren simular. No importa que no sea cierto. Hay que tipificar la dictadura en el relato que se representa.

Quieren imponer a tal punto esta realidad, que Venevisión transmite cada veinte minutos un boletín con el nombre y la foto y la cédula de una persona desaparecida, y no extraviada como debería precisarse. ¿Qué pretenden? Caracterizar el ambiente de una dictadura. Imponernos una realidad, una imagen que justifique ante el mundo la intervención norteamericana en Venezuela.

¿Podemos los intelectuales vivir aparte, acomodados o neurotizados, atletas o mártires como si nada de esto ocurriese?. El silencio no es suficiente para derrotar a la dictadura mediática, global y permanente. Denunciar el simulacro y sobreponerse a ello pareciera ser la labor inmediata de cualquier creador o intelectual o músico o equis...

El intelectual, siempre e inevitablemente, debe escucharse a sí

Libros

mismo, pero, en especial y con mucha humildad, escuchar al pueblo. Ya sean los gritos del pueblo, sus gritos de dolor. No podemos ser sordos y regodearnos en la forma del mundo que rige hoy en Occidente, sin pensar que el efecto colateral son millones de niños, millones de hombres, millones de adolescentes, millones de ancianos, millones de madres, millones de padres, millones de trabajadores, millones de mestizos, millones de olvidados. En estado de necesidad, de pena, de afección, afuera, sin oportunidad.

No hay tiempo para pensar en la humanidad en abstracto. La humanidad está en peligro inminente. Si nuestra escritura inevitablemente retrata el tiempo que la suscita, esta situación será denunciada con urgencia e inclemencia, con humor, objetividad, lírica o dramáticamente. Será el susurro de una línea o un pájaro de Miró, una botella al mar en el *El homenaje al horizonte* de Chillida o la sublime voz de la Callas en su *Oh mio bambino caro*.

No puede evitar hasta el más puro de los poetas soñar con un mundo posible. Otro mundo, el inevitable que sea. Pues este mundo va directo a la muerte, al hambre, a una fórmula de explotación humana aún más bárbara y atroz que la esclavitud.

Calificar a la revolución bolivariana de “explosión tumultuaria”, es una expresión así como de niña que le da grima. No, sin ofensas. Es como si lo dijeran las vocecitas murmuradoras de *El Circo de Ferdinand*.

No pretendemos con esto eludir responsabilidades: en Venezuela, la revolución marcha sobre sus propios rieles. Ahora la situación es más delicada, las tendencias son más difíciles, los riesgos mayores. Los hombres y mujeres que se llevaron a la porra al país, entre los años 1958-1998, los copeyanos, los adecos de antes son los chavistas de ahora. Ojo, es en serio, no hay otra alternativa: debemos ser otros: nacer nuevamente. Curarnos de la vanidad, de la corrupción, del tráfico de influencias, del personalismo. Curarnos de la IV República para vaticinar y elaborar las formas del porvenir venezolano. En eso andan los pensadores del país, los científicos, hasta las amas de casa como yo, así andamos, viviendo las cosas maravillosas que produce el amor, —como anota Silvio Rodríguez.

* La autora, novelista y actual representante diplomática de Venezuela, contesta en este artículo, el texto “Venezuela: Diario de Sombra”, del escritor Antonio López Ortega, aparecido en *Guaragao* n° 21, págs. 71-88.

Libros



Theory's Empire

Daphne Patai y H. Gornil (eds.).
Nueva York: Prensa de la Universidad de Colombia, 2005, 725 pp.

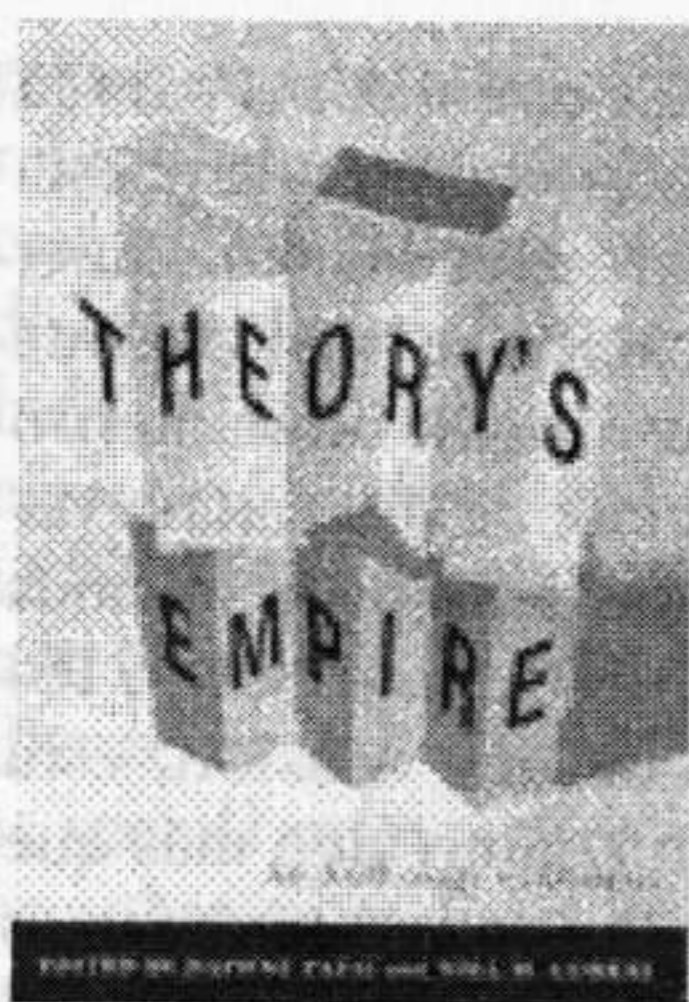
El título lo dice todo. *Imperio de la Teoría* es presentado por sus editores Patai y Gornil —cuya retórica está a la altura de muchas de las contribuciones que componen el volumen— como el último recurso en defensa de la creencia de una especificidad estética, como una serie de argumentaciones contra la politización de algunos de los estudios literarios, como un certamen blasfemo alrededor de una práctica de lectura inspirada por valores humanistas. Promover este acto colectivo de desmitificación es un acto ajeno llamado "teoría", la misma que ha solido todo de alguna manera las depauperaciones de literatura, introduciendo un estado intelectual postrado en el cual, adhiriéndose a unas determinadas y consagradas "creencias" (Derrida, 112; Cress, 229) o "ideas" (Cress, 287-297), es

un requisito previo para ser aceptado, que ha inaugurado a la vez su propia jugada, en una versión del *jeu de la parole* (o *negotior*) apodado de "virtud" como "theory" (Cress, 234-247), "theory" (Cress, 234-247), "theory" (Cress, 234-247), o más concretamente "la manera antigua".

En toda la imparcialidad, *Imperio de la Teoría* merece algo más que este resumen algo burlesco. Sobre todo porque ofrece una cantidad enorme de material (once cuarenta y siete artículos e intervenciones), muchos de los cuales son provocadores, eruditos y muy agradables. Sin embargo, es difícil no tomar con cierto humor las introducciones editoriales que dividen el volumen, así como algunos capítulos individuales, los cuales combatan un elitismo cultural revisado con una apropiación a gran escala de la retórica de la disensión y de la resistencia. Los críticos vanguardistas postcoloniales Gayatri Spivak y Lisa Ann Doerzi son ataca, al parecer, los ataques de cuya ruidosa potencia consisten en ser reimpresos los textos ingleses canónicos de Charlotte Brontë (Cress, 297-312) y Jane Austen (Wallen, 476-490). El "deber" intelectual (605-626) del mismo volumen de Frank Kermode parece una banda de guerrilla que lucha en una batalla de ataque de golpe y fuga en el nombre de la verdadera apreciación literaria. Mientras que se acusa a la teoría de pensar como política sucedánea o sustituta (desde Foucault 454-457, y con mayor efectividad en Jacoby, 493-508), esa acusa-

Libros





Theory's Empire

Daphne Patai y H. Corral (eds.).
Nueva York: Prensa de la Universidad de Colombia, 2005, 725 pp.

El título lo dice todo. *Imperio de la Teoría* es presentado por sus editores Patai y Corral –cuya retórica está a la altura de muchas de las contribuciones que componen el volumen– como el último recurso en defensa de la creencia de una experiencia estética, como una serie de jeremiadas contra la politización *de rigueur* de los estudios literarios, como un cerrar filas desesperado alrededor de una práctica de lectura inspirada por valores humanistas. Provocar este acto colectivo de disensión es un elemento ajeno llamado “Teoría”, la misma que ha colonizado de alguna manera los departamentos de literatura, introduciendo un estado intelectual policíaco en el cual, adherirse a unas determinadas y vociferadas “creencias” (Donoghue, 119; Crews, 229) o “mitos” (Good, 287-297), es

un requisito previo para ser aceptado, y que ha inaugurado a la vez su propia y difícil jerga, en una versión del *newspeak* (o neoargot) apodado de forma variada como “theorrhea” (Merquior, 234-247), “theoryese” (Ellis, 105), o más concisamente “canto a la manera antigua”.

En toda la imparcialidad, *Imperio de la Teoría* merece algo más que este resumen algo burlesco, sobre todo porque ofrece una cantidad enorme de material (unos cuarenta y siete artículos e intervenciones), muchos de los cuales son provocadores, eruditos y muy agradables. Sin embargo, es difícil no tomar con cierto humor las introducciones editoriales que dividen al volumen, así como algunos capítulos individuales, los cuales combinan un elitismo cultural revisado con una apropiación a gran escala de la retórica de la disensión y de la resistencia. Los críticos vanguardistas poscoloniales Gayatri Spivak y Edward Said son ahora, al parecer, los imperialistas de cuya poderosa perspectiva deben ser recuperados los textos ingleses canónicos de Charlotte Brontë (O'Connor, 297-312) y Jane Austen (Wallen, 476-490). El “*clerisy*” o intelectual (605-620) del siglo veintiuno de Frank Kermode parece casi una banda de guerrilla, que lucha en una batalla de ataque de golpe y fuga en el nombre de la verdadera apreciación literaria. Mientras que se acusa a la teoría de operar como política sucedánea o sustituta (desde Fromm, 454-457, y con mayor efectividad en Jacoby, 490-508), esa acusa-

ción se describe como una forma de resistencia política en sí misma.

Cuanto menos, esta retórica es el indicador de lo que está en juego. *Imperio de la Teoría* expresa el sentido de la crisis que ha sitiado el campo de estudios literarios académicos, particularmente en los contextos americanos y (en menor medida) británicos. Casi todas las contribuciones vuelven en cierta medida a la idea de que la teoría —que se parece referir a una amalgama de deconstrucción derridiana, de estudios culturales y de las varias formas que Noam Chomsky llamó “post— esto y aquello” (533)— ha minado el objeto y las prácticas establecidas del análisis literario.

En primer lugar, un número de las aportaciones definen a la “teoría” con un medio que ha engullido a sus fines. Después del postestructuralismo, se defiende que todo puede ser tratado como texto, susceptible de un tipo de lectura “sociológica”, de modo que las calidades específicas de los trabajos literarios y de la naturaleza específica de nuestra implicación en ellos se mezclan. Así, un número de los colaboradores ofrecen argumentos convincentes en defensa de la “especificidad” de la estética literaria, oponiéndose a la tentación de reinstalar simplemente una definición convencional o formalista, o una definición definitiva de lo que es la literatura (por ejemplo, Wellek, 41-51; Perloff, 668-683).

En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, se defiende que la “Teoría” introduce una completa

gama de criterios *apriorísticos* para la clasificación de la ficción y la poesía que niegan la necesidad de cualquier clase de implicación textual cercana y que no dejan ningún fundamento para ninguna clase de discusión evaluativa de los trabajos en sí mismos (e.g. Ellis, 92-109; Equipos, 218-233). En más de una ocasión, esta acusación suena como algo más que una reafirmación de los parámetros establecidos por el canon occidental (anglófono), hechas frente a las incursiones recientes en este terreno santificado. (La sugerencia sarcástica de los editores, por ejemplo, que “cuanto mayor es la reivindicación de la pasada opresión y marginalización, mayor es la validez que se le presume a las contribuciones actuales de un grupo” [397].) Pero hay un argumento más progresista aquí también. Como defienden Appiah (441-448) y Todd Gitlin (400-411), el hecho de que los ideales de la Ilustración fueran mal empleados y manchados de sangre por los imperialistas europeos y las élites culturales, invita a una recuperación crítica de esos ideales, no a un rechazo de ellos en su conjunto. Al intentar desestabilizar la apelación a los valores humanos comunes, que un buen número de autores utilizan mediante la crítica postestructural, se hace imposible “la capacidad de distinguir ‘qué es’ de ‘lo que debe ser’, [lo cual es] una condición *sine qua non* del pensamiento político” (Jacoby, 499).

En tercer lugar, el reto que representan las aportaciones que ellos

exponen, son el triunfo radical de un relativismo o un constructivismo social en las diferentes adquisiciones de la literatura. Esto se refiere por un lado a la crítica precedente: por ejemplo Dowling (411-419) o Marks (419-424), donde ambos precisan que el género de un autor (independiente de su sexualidad, etnia o clase social) no nos dice nada intrínseco sobre su trabajo. Interpretar una novela o un poema en términos de sus orígenes, como se indica en varias ocasiones, se tiene el riesgo de caer en la "falacia genética" en donde la idea del contexto desde donde emerge se confunde con su significado. En términos más generales, existe un número de piezas que diagnostican y arrastran un historicismo reductivista en sus estudios literarios. Una vez que el significado literario se considera como contextual y provisional, las obras se podrán leer en cualquier aspecto teórico que se pretenda, sin ninguna demostración detallada donde esas lecturas permitan a los textos mismos ser una evidencia empírica o histórica. (Bauerlein, 341-353; Boghossian, 562-574).

Por otra parte, la segunda sección del volumen se dedica específicamente al reto de introducir un tipo diferente de relativismo: lingüistas post-Saussureanos. Los ensayos, que incluyen piezas de John Searle y Raymond Tallis, entre otros, se plantean con argumentos contra Derrida, Paul de Man y compañía. Donde la lengua hace y tiene una ca-

lidad referencial, y el ser humano puede comunicarse de manera significativa por medio del uso de la lengua, sin perder su sentido dentro de un mar de indeterminación y aplazamiento. El problema es, por supuesto, que estos dos diversos sistemas de críticas se mueven en direcciones opuestas. La tentativa de recuperar la idea de las cualidades miméticas de la literatura como una relación contextual en un mundo fuera de ella misma, lo cual representa un ataque contra los nuevos críticos historicistas, donde las lecturas se basan en las mismas consideraciones. Los ensayos de Schwarz (360-380) y Harpham (381-394) se extienden en esta confrontación, pero el gran problema es la tentativa de establecer "Teoría" como un enfoque dirigido a un acto de disensión. La gran gama de posiciones, a menudo contradictorias, en torno a la "Teoría" tienen coherencia solamente cuando se estudia desde una determinada retórica, lo que nos hace pensar que después de todo Derrida no estuvo tan desencaminado.

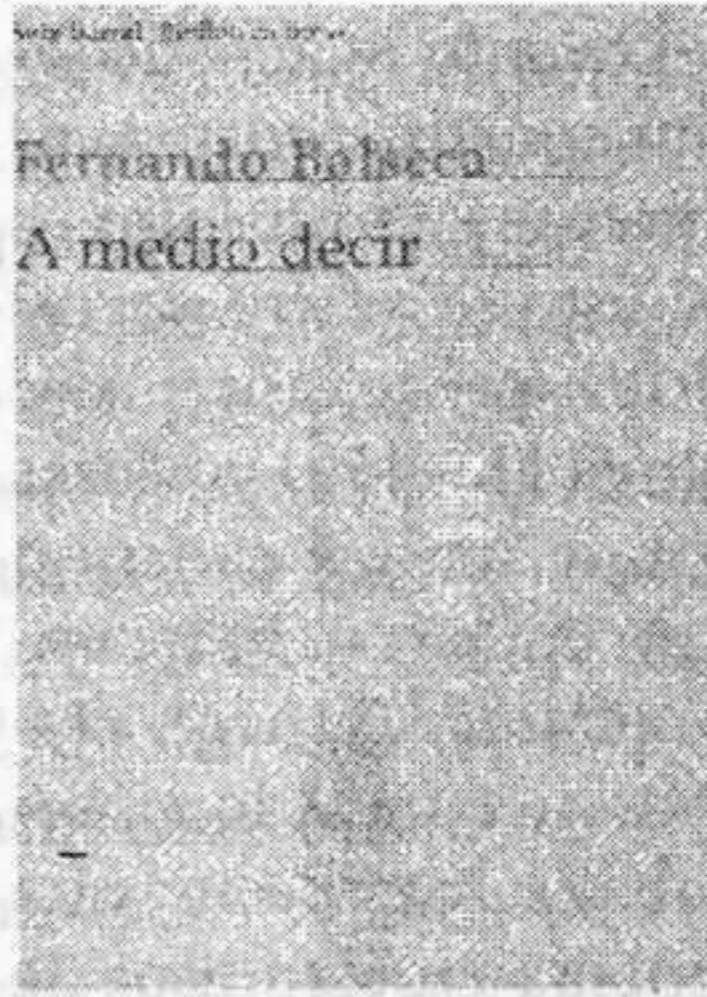
El mejor texto en este volumen (descripción arrebatadora de Cunningham de la teoría contemporánea [24-41], por ejemplo, o de las discusiones sociológicas inclinadas de Kauppi [330-341] y de Merquior [234-247] es ciertamente mucho más astuta, y tramada cuidadosamente con el resto de las teorías, donde argumenta en torno a "buenos chicos" contra "los perversos teóricos". Hay argumentos interesantes en esto

también: La llamada que hacen para que los estudios literarios produzcan un conocimiento del arte de la composición literaria (Perloff 668-683) parece muy oportuna. Por otra parte, la lectura de ensayos como "Park's en Barthes" (318-330) me recordó ciertamente cuán bien construida y agradable pueden llegar a ser los estudios críticos. Además de cómo la crítica de la escritura bien hecha puede llegar a destacar comparándolos con los otros textos. La obra en su tramo final, se enfoca en la urgencia de reconstituir la Teoría mediante una vuelta a los valores intrínsecamente literarios, y lo que es más importante aún, la necesidad de tener estudios literarios liberales para encontrar cómo recomponer la literatura en sí misma puesto que ya no es evidente ni cuál es el valor de la literatura, ni qué pretendemos de ella y sobre todo, cómo lo vamos a lograr.

Andrew Smith.

Departamento de Sociología,
Antropología y Ciencias Sociales
Aplicadas, de la Universidad de
Glasgow.

Traducción de Mónica Gozalbo



A medio decir

Fernando Balseca

Seix Barral, Quito, 2003

El haber literario de Borges cuenta con un relato titulado "El Fin" (sic.), relato que de alguna manera deviene alusivo, como punto de partida, para discutir el último poemario de Fernando Balseca: *A medio decir* (Quito: Seix Barral, 2003). De inmediato está la tapa —el paratexto diría Gerard Genette— que ilustra el libro. Se trata de un cuadro de Francisco Valverde, titulado *Eterno fin* (1991). Figuran allí: 1) el mar, casi sin horizonte; 2) un automóvil de un color que alguna vez fue punzó, automóvil ¿sin pasajeros?, anegado o varado en ese mar; 3) una playa desértica, bañada, asumimos, por incesantes mareas; y, 4) la palabra FIN.

Amplio material hay allí para intrigar al lector, para invitarlo a pensar sobre el propósito de Balseca al haber escogido dicho cuadro como ilustración para los cuarenta

poemas –de diferente factura–, la “Nota necesaria” –suerte de prólogo, firmado dizque por un “presunto” Martín Kowalewski– y la “Anotación final” –suerte de epílogo– que constituyen el cuerpo de su libro. La palabra “FIN” me remitió, por asociación, a “El Fin”, el texto de Borges cuya lectura insinúa que con dicho título el autor argentino proponía tanto la acepción de objetivo como la de final, meta que es comienzo y conclusión, sugiriendo así un infinito y cíclico acabar y recomenzar, un permanente, si se quiere, *a medio decir*.

Es dentro de esa premisa –premisas que nos aproxima y nos aleja de la sabiduría plena, del dominio del verbo y del amor, que nos coloca en la interminable zozobra del ser y el estar y de la epistemología– que habría que leer el sugerente poemario de Balseca. Poemario pensado y recapacitado hasta el detalle, que prorrumpe en lo axiomático, y que bien podría engañarnos con su aparente sencillez. Un lector riguroso descubrirá con admiración, sin embargo, el gran esfuerzo creativo que tiene a mano: el horizonte poético, la intensidad de los sentimientos que provoca, las cualidades aforísticas del verso, la pericia literaria con la que se maneja la estructura del libro, y el ritmo que se impone en ese lector, invitándolo a la relectura.

La única certeza (otra paradoja) será lo opuesto, de que el autor está, de que el autor es, de que el autor nos va a entregar su mundo col-

mado de incertidumbres, y de que ese mundo poético suyo se bifurcará en cinco apartados –1. “Antes de que tu nombre en el mundo se borre”; 2. “Mejor si huyes de todas las lecciones de ciencias”; 3. “La cosecha del hombre en este hogar de paso”; 4. “Ni se le ve el comienzo ni el fin se le vislumbra”; 5. “Acertijo que nunca tú y yo descifraremos”– hasta llegar a la “Anotación final”, suerte de *requiem* que no es sino un reclamo y un rescate de la memoria frente al olvido, de la letra frente al silencio, reclamo de *eros* frente a *thanatos*. Y por esa vía, a fin de cuentas, el triunfo de la amistad, del amor, de la poesía, del arte y del vivir.

“Antes de que tu nombre se borre” es un canto erótico, vital, a la presencia de la ausencia de la amada, sea ésta real o inventada. Imaginamos una peregrinación que va desde el primordial encuentro entre dos hasta la memoria y el recuerdo del sujeto. Estremecimiento que compagina vida y muerte, principio y fin, estremecimiento en que la terca llama del vivir pretende vencer la misma esencia del devenir. La voz poética nos lleva por los vericuetos de su peregrinación amorosa hacia un mundo sin geografía y sin tiempo aparentes, mundo de “nieve que quema”, de anhelos que sin éxito buscan “paralizar el giro inesperado del objeto que rueda para siempre” (19). Mundo en que la emoción y el verbo ya no coinciden, mujer que se impone como “presencia que para ser hablada exige otro diccionario”

(21). De lo íntimo y elemental pasamos al espacio callejero, moderno y metropolitano, donde la amada va por las rúas provocando emociones y desafiando piropos: “Los viandantes se petrifican en su intento de / archivar en una imagen / el continuo del tiempo que sustraes y que solo tú / congelas”. La voz poética, la voz del amado, vencido, declara “esa ciudad es mi enemiga pues te / retiene lejos de mí” (25-26). Vencido, el amante reconoce: “Te nombro mía y por ello no te tendré nunca” (27).

El siguiente apartado, “Mejor si huyes de todas las lecciones de ciencias”, agrupa siete momentos. Un hombre del trópico se maravilla y se llena de interrogantes ante las múltiples geografías, paladares, teorías, sinsentidos, éticas, tiempos, metafísicas, destierros, entierros, vidas, muertes, espacios siderales, génesis, hecatombes y culturas que visita. Todo lo anterior es parte del mundo abstracto de la voz poética. Mundo de conceptos, de tratados y de ideas que han pasado desde Ptolomeo hasta Copérnico y Galileo y Newton, y Einstein y Gödel y Heisenberg, y etc. y etc. organizando y reorganizando el universo, tratando de imponer taxonomías, de conformarlo, de entenderlo, de explicarlo, de soñarlo, mas siempre borrando y volviendo a escribirlo, ya en el aire o en el folio, haciendo de la historia humana un constante palimpsesto y un constante devenir que es “deleite”, “desesperación”, “secreto acariciado”.

La verdadera esencia de esa

voz poética, de su ser, el verdadero rescate y el triunfo del mismo frente al morir y el medio decir se pronuncia en el que es para mí el más conmovedor y el más auténtico de los apartados del libro de Balseca: “La cosecha del hombre en este hogar de paso”. Apenas dos poemas lo comprenden. Al menos uno de ellos, a mi ver, ya es digno de entrar en las antologías, al menos en las de la poesía ecuatoriana. Me refiero al primero, dedicado a Diego. La elegía y la alocución, el lamento y la oración, apuntalan el fervor de amor que se vuelca sobre Diego. Aquí no hay nada a medio decir. Aquí estamos ante la cosecha de lo que es el vivir: el amor y el saber amar. La fina sensibilidad de la voz poética, sin melodrama, hacen de ese amor un axioma tras otro, una frase lapidaria tras otra. Valgan unos cuantos ejemplos, sin comentario: “Que te quiero decir joven brioso que corres hacia la / colina. / No estuve a tu lado en el arduo aprendizaje de la / bicicleta, / el equilibrio una primera validación de la / existencia”. El lamento y el consejo del padre se acumulan. Culminan en la aceptación de que cada vida, incluso la del vástago, emprende por nuevas pautas y senderos. No hay Prometeos: “visité al médico para hacerle preguntas sobre tu / crecimiento, / pero no fue necesario porque me descubriste una / isla distinta / aquel día abierto de preguntas y plagado de miradas / sin respuestas”. El motivo clave de todo el poemario está en esas dos últimas palabras. No menos po-

deroso, sin embargo, si bien más cargado de paternalismo, un decir, es el poema dedicado a "Irene". Una lectura feminista reclamará el exceso del cuidado, del sentido de admonición, que pareciera rezumar, e.g., de estos versos: "Cuidate del cangrejo, niña, no del sabroso animal que corre de lado por la / playa, / guárdate de aquel que asecha en lo profundo de la / sangre / incrustado entre la información genética" (61-63). Yo me inclino a creer que la admonición es hacia eso de perder el sentido de eje y proa que el poeta lamenta haber perdido en sí.

Diecisiete poemas en prosa que introducen otro ritmo en el poemario y que se enfocan en la búsqueda de una poética constituyen "Ni se le ve el comienzo ni el fin se le vislumbra", el siguiente de los apartados. Para el suscrito ésta es la parte menos lograda del volumen. Y eso quizás porque es la más obviamente pensada y teorizada, destinada a acabar borrada y borrándose como todas las teorías habidas y por haber. Un constante recomenzar en búsqueda de una definición de lo que es la literatura tortura el cotidiano meditar y poetizar de la voz poética, valga la redundancia, y acaso fatiguen al lector.

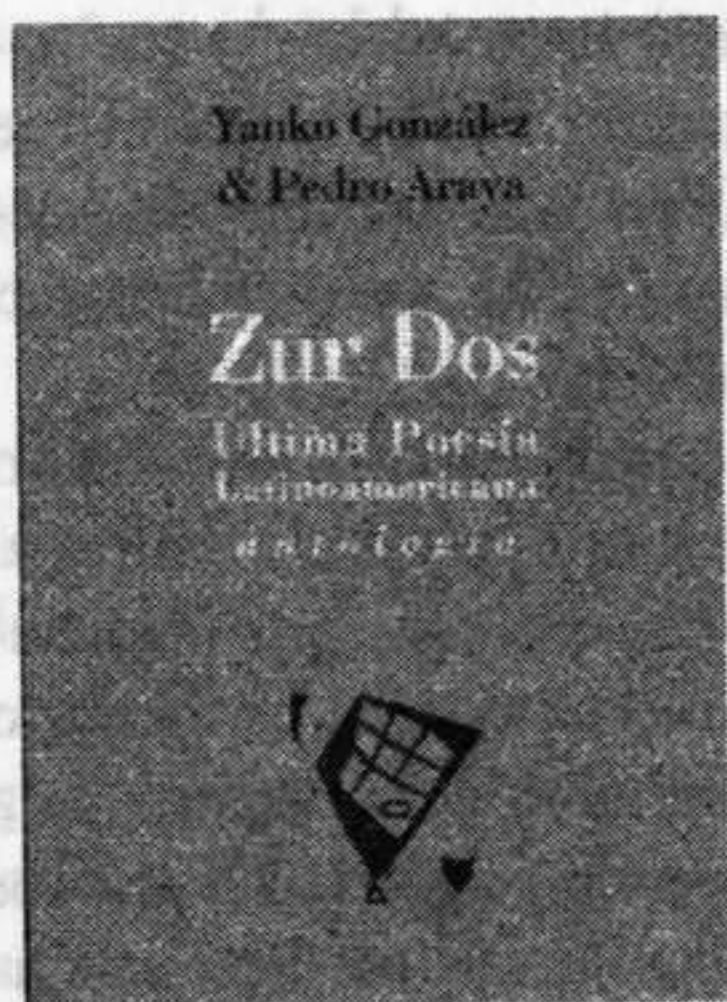
Sigue la peregrinación de Balseca con el apartado "Acertijo que tú y yo nunca descifraremos". Y se entiende que así sea. La literatura y la poesía ya nos habían colocado en el horizonte de las adivinanzas. Ya habíamos entrado, por medio de repeticiones y variantes en torno al tema, en el resbaladizo terreno de lo absur-

do. La literatura y la poesía no son más que un atrio a un interrogante mayor: el infinito e impreciso horizonte de la vida misma. El tríptico que comprende esta sección va a hacer del arte, de la partitura que tenemos a la mano y que desciframos, quiéralo o no la voz poética, una defensa contra ese absurdo. La única justificación contra el Caos es "La letra", ese "vacío insaciable de un instante perdurable" (87). La letra, ese "grano de sal", única manera de sentirse no soñado (89), de sentirse ser, de no sentirse estar.

Toda peregrinación acaba en una meta, y no menos la de Balseca. En el reconocimiento de que uno tiene muchos nacimientos, y ninguno mayor que el que se da en la memoria que uno tiene de los otros y en los otros. Por eso, el verdadero o imaginado Kowalewski vive en Balseca y Balseca en Kowalewski. El uno y el otro se han regalado poesía. Quizás el más grande mensaje de *A medio decir* radique en eso de que sólo un automóvil sin pasajeros, carcomido por el tiempo, puede declarar el FIN. Y por eso mismo es que el poemario de Balseca se impone como una negación de la tapa que ilustra el volumen. Su palabra llega acompañada de una suma de viajeros. Si el lector lo duda, sugiero que haga un inventario de la cifra de nombres, de pasajeros, que pueblan los últimos tres folios del libro (91-93), donde, dicho sea, no hay nadie *A medio decir*. Fernando Balseca nos ha regalado poesía. Su libro de poemas invita al lector a apuntarse en

la cifra de solidarios peregrinos dedicados a la tarea de mejor entender la marcha a lo largo de los tantos avatares, de los tantos fines que es el vivir.

Humberto E. Robles



Zur Dos
Última Poesía latinoamericana
 Yanko González y Pedro Araya,
 antologos
 Paradiso Ediciones, Buenos Aires,
 2005

Hondas descargas de fusilería
 conmovieron el sur.
 BORGES

ZUR DOS. Última poesía latinoamericana es una antología –mejor dicho: una reunión atrabiliaria de poetas– que se distingue por su beligerancia. Su título supone una marginalidad estética, política y social y señala, por otro lado, una dirección.

¿La poesía de América Latina, desde los tiempos de José Martí y Rubén Darío, pasando por los de César Vallejo y Vicente Huidobro, Oliverio Girondo y Lezama Lima, Neruda y César Moro, Gonzalo Rojas y Raúl Zurita, Néstor Perlongher y Rodolfo Hinostroza, se dirige siempre hacia un Sur imaginario que abomina de su Norte? Muchos de los poetas citados, que constituyen la piedra angular de la poesía moderna en lengua española, viajaron al norte. La mayoría vivió años de intensa productividad en Europa y dirigió las baterías de la difusión de su obra a los territorios del Viejo Continente en busca de legitimidad para su propia idioma. Sin embargo, es innegable que su idioma ha seguido una dirección inversa a la de este programa político de difusión de su obra. Los ojos de América han estado fijos en esa otra entelequia denominada América desde tiempos anteriores a los de Lezama Lima. Una América construida, una América contaminada, una América hecha de palabras que pudo haber significado Paraíso hace más de cuatrocientos años pero que ahora es inevitable asociar con una arena movediza; un pasadizo hacia ninguna parte de donde siguen emanando los hedores/fulgores del lenguaje. Un lenguaje contaminado a fuerza de pureza, de dislocación de la sintaxis, de agujeros gramaticales, de contradicciones y correcciones que lo erigen en túmulo. Un menhir tan pesado que puede caer encima de cualquiera coartando toda posibilidad de vida.

O una capa tectónica que puede servir de plataforma. Tal es la realidad americana hoy día, la realidad de la que buscamos escapar para volver irremisiblemente a ella.

§ DERECHA IZQUIERDA

Los antologadores de *Zur Dos* han partido de cierta premisa ingenua: aglomerar en un volumen todo aquello que no encaja. Articular una nueva fuerza. Con todo, no queda claro el para qué. El propósito es engañoso: crear un canon a partir de la negación del canon. O mejor dicho: crear un espacio donde las fuerzas que provienen de estos rincones apátridas puedan dialogar con su adversario. Generar un contraste, con base en una poética de choque.

La ingenuidad de todo esto radica en el método de Yanko González y Pedro Araya: servirse de todo aquello que iban encontrando a su paso por diferentes latitudes y países; todo aquello que les pareciera simpático. Así encontramos en *Zur Dos* a los poetas cubanos Carlos Alfonzo y Damaris Calderón; los uruguayos Lalo Barrubia y Gabriel Peveroni; los dominicanos León Félix Batista y José Alejandro Peña; los chilenos Germán Carrasco, Nicolás Díaz Badilla, Jaime Luis Huenún, Marcelo Novoa, Segio Parra y Malú Urriola; los argentinos Fabián Casas, Washington Cucurto, Juan Desiderio, Romina Freschi, Martín Gambarotta y Laura Wittner; los costarricenses

Luis Chaves y Mauricio Ventanas; los venezolanos Arturo Gutiérrez Plaza y Daniel Pradilla; los peruanos Lorenzo Helguero, Rodrigo Quijano y Rocío Silva Santisteban; los mexicanos Román Luján y José Eugenio Sánchez; el ecuatoriano Edwin Madrid; la nicaragüense Tania Montenegro; y el boliviano Juan Carlos Ramiro Quiroga. Todos nacieron entre las décadas de los sesenta y los setenta. Abundan —como era previsible— los poetas argentinos, uruguayos, chilenos y peruanos, y escasean los norte y centroamericanos. Algunos nombres resultan familiares al lector iniciado en las revistas de poesía y los suplementos literarios de marcada vocación “sureña”. La mayoría, sin embargo, son aportaciones a una geografía en constante movimiento. Es difícil que los unos conozcan a los otros, a pesar del aparente recorte de las distancias que suponen las redes electrónicas de comunicación. Es difícil evaluar y quedarse, desde ahora, con algunos poemas.

Zur Dos reclama una lectura de conjunto. Una lectura política. Si bien es una reconvencción —a la tradición, a las buenas maneras, al establecimiento de bloques—, también es un engarce, que sugiere precedentes en antologías anteriores, como *Medusario* (Fce, México, 1996), y en querellas estéticas como la que sostuvo Huidobro en contra de los poetas Moro y Westphalen. *Zur Dos* reclama para sí el ruido de la publicación y con esto borda con el hilo negro de todas las agrupaciones que

se presentan como negación de las agrupaciones.

§ LA VOZ DE LOS PERPETRADORES

Poseídos de un surrealismo tardío –toda forma de agrupación democrática en las artes tiene un precedente de surrealismo tardío–, los antologadores se curan en salud y se pronuncian en favor de una antología continua, una antología que no termina y que agruparía a los disidentes dentro de esta suerte de bloque-no-bloque. Dicen:

Por la mala conciencia (objetiva), nos acercamos al también perverso sentimiento de lo incompleto. Aca-so sea esa suerte de indefinibilidad, y hasta de defendibilidad (de fragilidad), propio a toda antología, lo que a nuestros ojos la vuelve una empresa zurda, no-natural, extraña. Por ello mismo quisimos reclamar un interés impune: el que ella sea absolutamente reemplazable por la siguiente; pero que al ser exclusiva, no excluyente, se sustrajera a la serialidad productiva de aquellas que la preceden y las que vendrán a suturarla, a corregirla.

Con este párrafo, los editores de *Zur Dos* afirman la singularidad de su empresa, negándola. Su procedimiento no es del todo claro, pero eso poco interesa. Interesa mostrar, como en vitrina, a una serie de poetas hermanos de la misma dolencia, frutos de una selección dejada un mucho al azar.

§ VARIEDAD ONTOLÓGICA

En otros países, al mismo tiempo, ha surgido la inquietud de agrupar las nuevas voces de la poesía “latinoamericana” –término que no sólo resulta incomprensible a estas alturas, sino incluso chocante. He escrito *voces* con toda intención, porque la virtud de una antología como *Zur Dos* es poner el acento en la voz de los contertulios participantes. Los poetas de este libro se distinguen por marcar una distancia cada vez más pronunciada entre ellos (la provincia inalienable de su propio lenguaje) y los movimientos recientes que han acaparado la atención de los lectores y la crítica. Me refiero en particular al Neobarroco o *barroso*, término acuñado por Néstor Perlongher y cacareado por Kozler, Sefamí y Echavarren en *Medusario*, una “Muestra de poesía latinoamericana” publicada en 1996 por el Fondo de Cultura Económica en México. La preocupación central de estos poetas *zurdos* no parece estar en la derivación y las posibilidades significantes de las palabras en sí mismas –en la capacidad de significar y de ejercer una crítica del español dentro del español mismo–, sino en el talante y el talento discursivos de cada quien a partir de un momento de inmersión cero en la tradición.

Así, al azar, leemos:

Quiero lavar tu calzón y el
calzón de cualesquiera mujer que
quiera que lo

hagan mis manos, para
descansar las tuyas. Quiero lavar
el calzón de mi
amiga neoprénica y lavar
lavar con mis manos las vaginas
de los bellos pubianos
de oro, que ocultan diamantes...

[Nicolás Díaz Badilla,
"Vida mía", p.100]

No se trata tanto de una cuestión de decencia como de oído. De un alejamiento, por la vía de lo trivial e irresponsable, de las ramas y los bosques de flores espinosas de lo barroco proliferante. Una salida narrativa al laberinto planteado por Lezama y sus herederos, que tiene su razón de ser en una figuración colectiva del idioma, me parece, antes que en un procedimiento razonado. A una contracción del idioma le sigue una distensión del mismo. ¿Es éste, a final de cuentas, un mero ejercicio de estadística, o una manera de afirmar que todo antólogo desconoce los fines que persigue al tratar de registrar la tonalidad inalienable de "lo nuevo"?

Pero el rigor también es una forma de no abolir las funciones del azar. Hace cosa de seis meses, en México, se publicó una antología que pretendía reunir, por consenso, a los poetas nuevos más importantes de América Latina. El resultado, no por "rigorista", fue menos parcial y subjetivo. (Poetas importantes ¿según el criterio de quién?) El pescador echa sus redes al mar y pesca lo que la extensión de sus redes le permiten.

Lo significativo de todo esto, sin embargo, es el hecho de que existe entre los jóvenes del nuevo mundo empresarial poético la necesidad de establecer un canon, de hacer cortes generacionales y establecer distancias entre ellos y sus predecesores. Esta necesidad, y sobre todo la forma bajo la cual se presenta, no es nueva. Los poetas españoles de los siglos de oro hicieron su aparición en bloques, como la famosa mancuerna que hizo ver la luz a la poesía de Garcilaso en un volumen que también reunía la de Boscán, editor y amigo póstumo de aquél. Coleridge y Wordsworth publicaron sendos manifiestos poéticos en un solo volumen (*Lyrical Ballads*), que tenía el chiste de presentar sus poemas mezclados y sin firma.

Toda antología es una ontología. Una afirmación estética y política. Una toma de posición que requiere de claridad en sus premisas. Es una apuesta por el futuro y una moneda en el aire. El pecado ostensible de una antología como *Zur Dos* es su heterogeneidad, la falta de cohesión entre sus participantes. Pero en esto mismo radica su valor: es imposible historiar los cambios que comienza a sufrir el continente, cambios que evidencia, desde luego, su lenguaje. Pero también es verdad que es inútil y poco ético sustraerse a ellos. Alguien tiene que tirar la piedra, y dejar que ésta dibuje sus ondas en el agua clara del estanque. Alguien, quiero decir, tiene que pronunciarse. El tiempo dirá qué tan dura ha sido su pegada.

Gabriel bernal Granados



Bitácora del Emboscado

*Francisco Véjar*¹

80 páginas, editorial «Al Sur Ediciones», Santiago de Chile 2005.

En la poesía chilena actual que me ha sido posible conocer, el trabajo de Francisco Véjar me parece sobresaliente, por lo que este acto de presentación de su nuevo libro tiene hoy para mí un sentido muy especial. Desde luego, no lo siento como la repetición de una ceremonia en la cual alguien invita a sus oyentes a compartir la experiencia de una determinada lectura. Yo quisiera agregar a esa cordial necesidad una significativa e intensa nota de fervor. Y esto, porque desde mis primeros encuentros con poemas suyos en antologías y en sus libros iniciales me sentí convocado por esta palabra siempre exigente y precisa, y siempre traspasada por sugerentes

1. Presentación de la antología poética de Francisco Véjar en la Universidad Finis terrae, el 14 de julio de 2005.

y ricas resonancias. Hay que decir, además, que tales resonancias tienen un secreto poder que se va revelando en sucesivas relecturas, pues ésta es una poesía invocadora de la convivencia que es siempre una relectura: lo que llamaría “ondas expansivas” de ese poder llegan al lector comprometiendo al mismo tiempo su emocionalidad y su inteligencia. Algo de eso es lo que Hugo Mujica describe en la nota de contratapa al hablar del “entrañable amor a la vida” subyacente en la escritura de Véjar: el haber entendido, dice, que muerte y belleza son una misma realidad.

Francisco Véjar, lector de poesía singularmente lúcido e informado, acierta una vez más, por su parte, al leerse a sí mismo y dar la clave justa para acercarse a sus poemas, cuando anticipa en su “Nota del autor” algunas de sus constantes centrales, como el paisaje, la ciudad, la costa, el jazz y la muerte. Tales temas o lugares poéticos aparecen y reaparecen en sus textos, y constituyen la base fundacional de un mundo propio, fugazmente próximo a otros mundos queridos de sus lecturas y reflexiones, pero que se impone en seguida como figuración única y personal: una figuración que la segura mano de Francisco Véjar despliega verso a verso.

Leyéndolo y releéndolo en estos días he recordado una feliz formulación de Gabriela Mistral, que en su recado sobre Joaquín Edwards Bello hizo la memorable distinción entre lo que ella entendía como el ojo recoge-

dor “y el otro que está más adentro y que es el transformador”: en el caso de Véjar, el espectáculo de lo real, por así llamarlo, es lo real y mucho más cuando funciona ese ojo “transformador”, multiplicando el sentido de las constantes señaladas por el mismo poeta: paisaje, ciudad, costa, pero puntuadas al final por la mención de la muerte. Porque esta poesía es engañosamente cotidiana y directa: su dimensión más profunda es metafísica y su tema último se llama tiempo, o fugacidad y fragilidad del ser.

La atracción de la sugerencia mistraliana no es caprichosa referida a *Bitácora del Emboscado*. Se me ha ocurrido al advertir la notable configuración de un verdadero campo semántico constituido por la frecuencia con que recurre en los poemas el acto de ver, mirar, contemplar, divisar: “el cielo se ve sólo una vez”; “los ojos se desprenden del peso de la noche”; “vemos desfallecer las nubes”; “hasta el río que contemplamos”; “la presencia del río en el campo visual”; “la llama que queda en nuestros ojos”; “pájaros que veo volar”... Y de pronto, en medio de ese móvil panorama de lo visto surge su negación más sombría: la ceguera, la imposibilidad de ver: “no andar a tientas, ciego”; “nuestra suerte sigue en manos de los ciegos”, etc. “Signos valorizados”, llamó Pierre Guiraud a esa recurrencia de voces de significación semejante en la obra de un poeta, y cuyo resultado es profundizador del sentido más pleno de una poesía. La de Francisco Véjar ilustra esa idea de manera ejemplar.

Y por esas avenidas y por otras abiertas con sutileza consumada en esta *Bitácora del Emboscado*, pueden discurrir largamente sus lectores y celebrar, entre otros hallazgos felices, la exactitud expresiva de este autor cuyos versos, por fortuna para todos nosotros, no conocen ni el exceso ni la gratuidad.

Pedro Lastra



Mariana y los comanches

Ednodio Quintero

Prólogo de Juan Villoro

Candaya, Canet de Mar, 2004

218 páginas. 14 euros

“El sino y el signo de la historia y la política predominan en nuestra literatura – como un karma o una culpa por redimir”, escribió Ednodio Quintero en “La narrativa venezolana o la cró-

nica invisible de un país". Del mismo modo como Reverón se puso de espaldas al Ávila y a un cierto vicio de agotamiento mimético para pintar con los instrumentos propios de su arte y a partir de "sus propias gestiones estéticas" la temporal movilidad de la luz " en el borde ennegecedor del Caribe", Ednodio Quintero se coloca de espaldas a esa culpa, disponiéndose a narrar, sólo a narrar de acuerdo a la corriente de su propia inventiva y con los medios propios de su arte a fin de arrancarle alguna fuente de verdad al mundo.

En *Mariana y los comanches* (Candaya, Barcelona, 2004), Edmundo Bracamonte, un escritor inmerso en el proyecto de una ambiciosa novela en la que intenta y no logra introducir "el quiebre audaz y definitivo" que rompería con todo lo escrito anteriormente, incluido el lastre de las voces impostadas de las que extraía éxito pero no satisfacciones, se encuentra con un manuscrito de hace treinta años, cuyo título es precisamente *Mariana y los comanches*. Desde ese momento la frase al final de la página que está leyendo: "Aún con el agua al cuello, me refugiaba en el monótono fluir de las cosas ajenas a mi naturaleza, materiales de máscara, artificios de ternura" ocupará su mente y la novela que estaba siendo escrita será dejada a un lado. El acento temporal se desplazará de la novela en progresión de futuro a la novela escrita en el pasado. Desde ese momento serán los poderes desenterradores de la memoria los que tomarán la delantera. Desenterradores,

pues la labor de zapa del olvido la había sepultado en el fondo de la gaveta, signo y metáfora del lugar secreto que nos devuelve a un pasado en el que no conseguimos reconocernos.

Hecho el hallazgo, Edmundo Bracamonte se verá arrastrado por la vieja novela y el torbellino de las contingencias de las que lo narrado había tomado impulso. Presente y pasado, éste también presente gracias al movimiento de realización y repetición de la lectura, del cual el manuscrito, su autor de hace treinta años y lector actual son parte y contraparte. En esas primeras y comprimidas páginas se nos ofrecen los primeros indicios del trazado de la novela. No se trata de un capítulo, no está intitulado como los que vendrán a continuación: "El prisionero", "En el bar Q", o "Plenilunio", y que pertenecen de toda evidencia a la carpeta amarilla. Para el caso de que tuviéramos alguna duda, en la página 174, capítulo "Un rayo de sol" —escena lo llama Quintero en la entrevista con Miguel Szinetar del *Papel literario*— volvemos a encontrarnos con la frase "Aún con el agua al cuello", ahora encastrada en su lugar original, y el capítulo "Final feliz", en que Edmundo le prende fuego a la cabaña con Martín colgando de la soga, lleva la palabra Fin en letras capitulares. Fin de los capítulos, fin del manuscrito mas no fin de la novela, porque la novela termina, si es que no vuelve a sumergirse en el monótono fluir de las cosas, cuando el escritor lanza a Mariana por el Puente de los Suspiros para restituirle la libertad que como personaje con su

ímpetu vital y a fuerza de desplantes se ha ganado. “Vuela, palomita linda, aprende a volar”. Su Helena de Troya, como vía de conocimiento, es aquí una Carmen arrogante, insolente, libre como el viento, al “servicio de nadie”, como la imaginación de Cortázar, cuya definición Ednodio Quintero ha hecho suya.

Estas primeras páginas hacen las veces de un prólogo, como los prólogos del teatro clásico, como el prólogo marco de *Una noche de verano* de Shakespeare, o el más moderno y digresivo del primer *Fausto*, y Edmundo Bracamonte, no hay que olvidarlo, es, además de presa de un hechizo, un alma fáustica, un alma fronteriza entre los estados del ángel y el demonio. Se trata, pues, de uno de esos prólogos que nos proporcionan la información requerida —sin exceptuar elementos ambientales y motivaciones profundas— para arrojarnos de lleno en mitad de las cosas: *Me refugiaba en cosas ajenas a mi naturaleza... materiales de máscara, artificios de ternura: máscaras y artificios, esto es, disfraces, engaños, duplicaciones, espejos, los expedientes más connotados de la ficcionalización.*

Ya internado en la lectura, y nosotros con él atisbando por encima de su hombro, Edmundo Bracamonte se encontrará metido de lleno en la representación, y digo representación, usando el término en su sentido teatral, porque, a mi entender, *Mariana y los comanches* está diseñada tanto en su estructura como en la lengua viva, lengua hablada y actuada de su

discurso, sobre la articulación tensa de un soporte dramático. Por lo demás, todo triángulo, y el triángulo es el tema mítico de la obra, del mismo modo como su constante invocación al humor y la parodia es su condición inherente, constituye por sí mismo un nudo de intrigas y maravillas. A su vez, los capítulos son como cuadros vivos, conjuros de un espectáculo sobre el que se abren, se suspenden y cierran telones. La misma división en cinco partes, que no tiene nada de gratuita, que responde a principios organizativos espaciales y temporales, incluso cronológicos, muy precisos, desemboca en tensiones y distensiones, con sus picos dramáticos y sus elementos retardadores, que son en última instancia los que le imprimen suspenso y misterio a las acciones, sin contar con que términos como: escena, espectador, función, acto, marionetas, hilos (“¡Idiota!, *Idiota de mí. Yo mantenía el control, yo movía los hilos de aquella trama vulgar*”, p. 212), enlace, desenlace, farsa, repetición, no sólo en cuanto infierno de la repetición sino también en el sentido francés de ensayo de una obra, y todas las referencias teatrales, son más frecuentes de lo que pudiera observarse en una primera y desprevenida lectura.

Y como si esto no bastara, Mariana, la reina de la Atlántida, es actriz y el amor-poseso de Edmundo se enciende durante la representación del *Marat-Sade* de Peter Weiss, pieza en la que ella, aun con el traje de tela burda de Carlota Corday, se nos apa-

recerá como Venus o como la Atlántida emergiendo de las aguas. En efecto, ésa es la impresión que por mediación tanto de los transportes sensuales de Edmundo como de la fuerza simbólica y la riqueza semántica de la prosa, ya no de Edmundo Bracamonte sino del propio autor, despertará en nosotros. Qué mejor prueba que el capítulo "Flores de uranio" de la tercera parte, donde Mariana al salir del baño envuelta en una toalla roja ante un Edmundo que viene de recorrer en el teatrillo de las imágenes todas las estaciones de su vida, incluidas las previas al nacimiento, como el también fáustico Harry Haller del *Lobo estepario* en pos de su sombra, exclame: *Amigo mío, te pareces a Marat boca arriba en la bañera. Pero Edmundo no oye esa advertencia. Olvida que Marat boca arriba en la bañera, como en el cuadro emblema de David, es el hombre que se desangra a causa del puñal blandido por una doncella. Curiosamente, la entrada de Mariana en escena no interrumpió mi delirio, pues al despojarse de su toalla su cuerpo relumbró delante de mis ojos como la más fantástica de las visiones* (p. 120).

Anteriormente dije elementos retardadores y no quisiera dejar ese cabo suelto. El prólogo, según las convenciones del teatro, es un elemento retardador, las intervenciones de Lina, su hija, voz y espejo de su conciencia literaria, la carta enviada por Martín después de su huida a Grecia, en cuanto ajenas a la acción escénica también lo son. Y el comienzo de la tercera parte lo es todavía más. El lector tie-

ne casi armada la historia, con sus personajes corriendo festiva y trágicamente a su destino, y ya quiere saber si habrá crimen, si habrá traición, si correrá la sangre, y de pronto se consigue con: *¿Qué mierda es ésta?*, exclama el escritor, *al tiempo que cierra de un golpe la carpeta (...)* La lectura lo ha desconcertado, no lo puede negar. Durante más de una hora, *uf*, ya son casi las dos, *llegará tarde a la cita, ha estado inmerso en la historieta de Mariana, Edmundo y Martín, y aunque está seguro de que la letra del manuscrito es suya, el relato entero —al menos el fajo de páginas que ha leído hasta ahora— le resulta ajeno a su recuerdo. ¿Cómo si lo estuviera leyendo por primera vez! ¿Cómo puede olvidar algo así?* (p. 93).

Entonces qué ha pasado. Hemos dado un salto de treinta años, hemos vuelto al tiempo en que el escritor leía las páginas rayadas: estamos de vuelta al tiempo real que enmarca el relato, con respecto al cual los cinco años del tiempo transcurso del manuscrito son tiempo segundo. En esta tercera parte nos enteramos, aun si la ilusión realista, con todo y las anécdotas, las metáforas, alegorías, parodias, los cambios de tono, las trampas autobiográficas, es tal que nos cuesta creerlo, que ni Martín, ni Mariana, ni Edmundo son seres de carne y hueso, que *"ellos pertenecen al infierno de la ficción"* (p.96). Aquí se nos recuerda la cita concertada a ciegas en el Comanche, de la que tal vez, al igual que Edmundo, sólo guardábamos una conciencia subliminal. Hemos ido de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad,

del pacto de realidad a la ficción novelesca. Qué mayor ficción que ese encuentro de una mente afiebrada —cuánto de realidad y de pura ficción era capaz de mezclar esa mente febril, lo sabemos por la voz rica en pensamientos y sabiduría de Lina— con la Mariana espectral de hace 22 años. En la noche, Edmundo continúa la lectura del manuscrito donde había quedado interrumpida. Seguimos leyendo, pero ya no sabemos bien dónde estamos. Nos hemos deslizado de la realidad a la ilusión, de la ilusión a la realidad, como si los dos planos de la composición estuvieran, ontológicamente hablando, a la misma altura. Nos movemos sobre arenas movedizas. Nos sentimos mareados. Como dice Carmen Ruiz Barrionuevo: “En definitiva, no hay plano de lo real, sino sucesivas cajas chinas (...) porque lo que parece real, o mejor, lo que dentro de lo ficcional adopta el sentido de real, es también ficticio. Todas son sucesivas ficciones para las que rige el mandato de estirpe borgiana”.

Hermann Broch se preguntaba qué fue lo que vieron de terrible sus contemporáneos en los relatos de Kafka. Él mismo respondió que lo que vieron de terrible en esos relatos fue que con ellos la literatura se había vuelto autosuficiente, tanto como la realidad misma. Si se me preguntara qué hay de terrible en esta novela, yo respondería que lo terrible en *Mariana y los comanches*, una línea claramente identificable desde *La danza del jaguar*, es la reconversión hiperrealista del acto imaginativo. Una reconversión

de tal naturaleza que termina por ser indiferente quién o qué conduce el juego (el autor, el narrador, un personaje, el lector), qué es real y qué es ficción, pues el duelo entre ambos contendientes se ejecuta en el mismo tablero, puesto que en el libro-juego, según la categoría establecida por Hans Gadamer, y éste es un libro-juego o, si se quiere, un modelo para armar, sólo cuenta el movimiento sin fin y la autarquía radical del deseo. Deseo de muchas cosas, pero sobre todo de narrar.

Victoria de Stefano



Son de Almendra

Mayra Montero

Editorial Alfaguara, Madrid 2006, 282 pags.

Mayra Montero (La Habana 1952) es una narradora de origen cubano cuya vida se ha desarrollado sobre todo en Puerto Rico. Con esa información tan escueta, abundante-

mente repetida en la solapa de sus libros, podría caerse en el error de pensar que nos hallamos ante una escritora formada en el extrañamiento sufrido al sustituir una isla por otra, y que de uno u otro modo tal extrañamiento quedará reflejado en sus textos. Sin embargo, las cosas no son tan simples y lo primero que llama la atención en sus creaciones es la ausencia de nostalgia por una patria primigenia. Montero es una autora esencialmente caribeña, y los avatares sociales y políticos entroncan con esa manera de ver la vida, más ceñida a la geografía y menos a la política. Dotada de una mano excepcional para delinear figuras creíbles y misteriosas a un tiempo, lo que le interesa son los personajes hechos de claroscuros, individuos para los que el principal exilio es su propia desorientación emocional. Este hecho ya ha quedado más que probado en una obra que comienza a tener cierta extensión, y que incluye cuentos, literatura erótica (ganó el Premio La Sonrisa Vertical en 2000 con *Púrpura profundo*), y biografía novelada (*Vana ilusión*, aparecida en 2002, recrea la vida del músico puertorriqueño Narciso Figueroa); aunque son sobre todo dos excelentes novelas separadas entre sí por casi una década, *Del rojo de su sombra* (1993) y *El capitán de los dormidos* (2002), las que dejan constancia de su solidez.

Son de Almendra es una aportación más en la misma línea: una novela perfectamente medida y una prueba de que se puede conseguir

una literatura solvente y atractiva sin minusvalorar al lector. Situada en La Habana anterior a la revolución, la acción se mueve alrededor de una trama negra de inspiración *chandleriana* que reconstruye de manera creíble la mezcla de casino y burdel que era la Cuba de Batista. De hecho, visitando un territorio emocional y político que comienza a reunir algunas obras notables (desde *Hormigas en la boca*, de Miguel Barroso, hasta *Nuestro G G en La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez) y que amenaza con convertirse en un subgénero cubano, Mayra Montero ha urdido una pieza policíaca extremadamente inteligente y que se guarda muy bien de convertirse en un ajuste de cuentas o nada parecido con la patria originaria perdida en los primeros años de su vida. Bien al contrario, aunque los hechos que se narran en la novela tienen momentos de una brutalidad difícil de digerir (y nunca mejor utilizada esa palabreja si se tiene en cuenta que hay alguna escena dedicada a la recreación de actos antropófagos), el tratamiento es distante y está siempre mantenido con un pulso atemperado que recuerda la elegancia del cine negro de los años cuarenta y cincuenta.

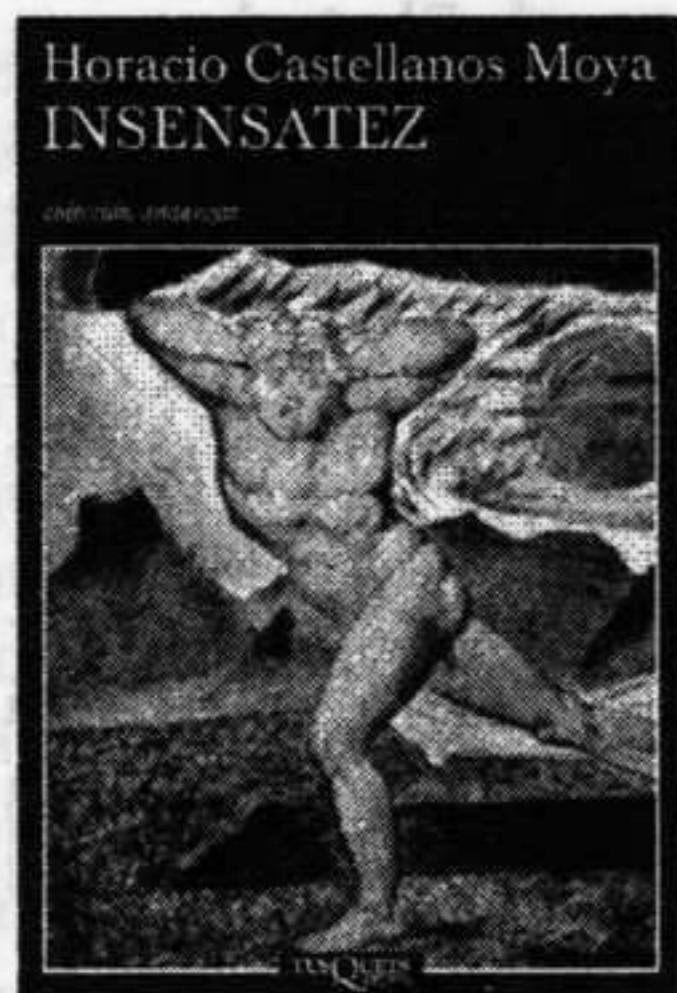
El protagonista, Quin, es apenas un muchacho perplejo y desorientado que comienza a desempeñar funciones de redactor de un diario en la sección de espectáculos, aunque su pasión, por supuesto, es saltar cuanto antes a la de sucesos. El envío por azar a cubrir la extraña

muerte de un hipopótamo en el zoológico de La Habana le pone sobre la pista de una intriga más amplia, en uno de cuyos terminales está el asesinato de Anastasia, un famoso gángster en Nueva York. Las investigaciones que realizará el joven periodista son paralelas y complementarias con otros avatares novelescos que incluyen su pasión por Aurora, una mujer manca, o los servicios de intermediario entre uno de sus confidentes y George Raft, el actor de películas norteamericanas que durante un tiempo fue la alternativa blanda a Humphrey Bogart y que, en efecto, trabajó como imagen pública del Hotel Capri en la capital cubana. De la agilidad con que personajes muy diferentes entre sí, aunque todos ellos rocen la ilegalidad o se muevan en el desorden de la farándula, conviven y se cruzan es responsable, sobre todo, la habilidad de Mayra Montero para desarrollar varios hilos en paralelo sin dejar que la lógica del conjunto se pierda en ningún momento. Así, paso a paso, la trama despliega una capacidad de seducción aparentemente fundada en la atmósfera crepuscular del libro (uno siempre tiene la sensación de que ese mundo estaba destinado a acabarse, que su podredumbre no podía sostenerse incólume durante mucho más tiempo), pero bajo la cual acaba triunfando, esencialmente, la dura maduración del protagonista, que en pocos meses ha de arrastrarse por los lugares más sórdidos, tanto desde el punto de vista físico como

desde el emocional. El título es un homenaje a *Almendra*, uno de las canciones más populares del tiempo que evoca y reconstruye la novela, y es también la música que una y otra vez escucha el amante de la madre de Julián, amigo íntimo del protagonista; sujeto que a la postre, y por intercesión de su amante, acabará siendo fundamental en la resolución de la trama y la salvación *in extremis* del torpe detective.

Aunque está narrada en primera persona, la de Quin no es la única voz del libro. Utilizando un recurso equivalente al ya exhibido en otros de sus libros, cada tres capítulos Mayra Montero introduce la voz de Aurora, la melancólica mujer manca que otrora fuese ayudante de mago en un circo ambulante que recorría la Cuba oriental. Estos capítulos, impresos en cursiva, no son esenciales para la comprensión de la intriga policíaca, pero dan una profundidad distinta al conjunto, y abundan en la idea de que, más que la trama propiamente dicha, lo que de verdad interesa a Montero es el destino de sus personajes, unos seres derrotados para los cuales (y aquí sí que la biografía pesa) el futuro acabará siendo a la vez un lugar de exilio y de vulgaridad. Ése es el único lujo que se permite la escritora: dejar traslucir al final, y sólo al final, que esa Cuba que se corresponde con la de su infancia, siendo desastrosa, podía desprender aromas parecidos a los de un paraíso.

Paco Martín



Insensatez

Horacio Castellanos Moya
 Editorial Tusquets
 Barcelona, 2005.

En su célebre conferencia sobre Góngora, Federico García Lorca le describe como un explorador, un aventurero que se interna en el bosque, donde descubre territorios, encuentra relaciones nuevas entre las cosas, ilumina el mundo con la metáfora. Algo semejante cabría decir de Horacio Castellanos Moya, sólo que cuando éste se interna en el bosque descubre a Diana bañándose desnuda en el río. En efecto, Pilar y Fátima, las muchachas españolas que el protagonista de su última novela *Insensatez* (Tusquets, España, 2005) encuentra y desnuda, se convierten en el “oscuro objeto del deseo” que diría Buñuel, y son los apremios de la lujuria los que ponen en marcha el tinglado del libro. No es nada difícil para el lector dejarse ganar por la eficacia narrativa —prosa exenta de clichés y de ripios— de Castellanos Moya, tanto por su so-

carronería y picaresca sexual como por lo convincente de su lenguaje personalísimo, fogueado en la parodia y la experimentación formal. Así, en *Insensatez* hay cabida tanto para la escritura de una aventura como para la aventura de una escritura.

En lo que a Castellanos Moya se refiere, hay que decir que se trata de un narrador honduro-salvadoreño (y es de lamentar que se le haya solido presentar sólo como salvadoreño) que posee un oído prodigioso —baste mencionar sus novelas anteriores, en especial *El asco* y *La diabla en el espejo*—, para quien las palabras no son meras portadoras de uno o varios sentidos sino medios para instaurar la voluntad soberana de un estilo cuya unidad, casi terca, ha moldeado toda su obra narrativa, signada por la continuidad y la coherencia. Más allá de sesgos autobiográficos, pues se sabe que el autor vivió en Guatemala abocado a tareas similares a las del personaje central de *Insensatez*, es decir, la corrección y revisión de un informe del Arzobispado sobre el genocidio de la población indígena durante la sorda guerra civil en ese país, no hay en la novela un solo acto o gesto, por peculiar que sea, que no esté dotado de verosimilitud. Sobra decir que el contexto histórico viene dado por esos regímenes militares que tuvieron sus cultos racistas según los cuales la población se clasificaba en categorías de “blancos” e “indios” y devinieron en “ocupantes” de su propio territorio, convirtiéndolo en una especie de “ghetto” inmenso. Las

Boletín de suscripción

Deseo suscribirme a los números de GUARAGUAO, año 2006

atrocidades que se revelan en el informe sobrecogen al protagonista, y algunas de las expresiones memorables de los indígenas allí citadas ejercen una extraña fascinación sobre él. Con todo, la novela, cuyo título alude a los peligros reales que conlleva tal labor de escriba en dicho ámbito —como hablar de la sogá en casa del ahorcado—, no se detiene más de lo necesario en la carnicería descrita en el informe.

Insensatez se explaya, más bien, en el protagonista como erotómano voraz, de alarmante franqueza y desparpajo, y cuyas apetencias carnales se despojan de cualquier inhibición, restituyéndole al deseo y a la fuerza de la libido la más cruda naturalidad. La mirada concupiscente no es sino la antesala del ansiado deliquio amoroso. Aquí el cuerpo femenino es objeto de asedio y de arrobó, degustado y paladeado como un manjar exquisito. Pero esa carnalidad desenfrenada se aborda en todo momento con un humor corrosivo y ferozmente satírico, propio de un escritor que escribe por el placer mismo de hacerlo y que se regodea en el manejo de situaciones y de personajes entregados sin piedad al lector para que éste se burle de su insignificancia o ridiculez. Como diría el escritor mexicano desaparecido en 2003 Juan García Ponce, aquí el poder del lenguaje tiene el mismo vigor del deseo sexual. Hay, así, episodios que perdu-

ran por sus ribetes tórridos, como la escena en que los menesteres fálicos impiden la buena dicción de una de las chicas españolas, donde la secuencia licenciosa va logrando, imperceptible, una suerte de paroxismo cómico.

Qué duda cabe que *Insensatez* consigue inmiscuir al lector en el hilo de la trama y, sobretodo, le hace disfrutar —cual *voyeur* inevitable— la manera como Castellanos Moya, vivaz, a ratos impudorosamente, nos conduce por los pliegues de su fantasía erótica. Eso tiene esta novela: audacia y solidez narrativa. Lo que el autor hace con el comportamiento y la sexualidad desbordada de sus personajes coloca a su obra en un sitio de excepción frente a la pacatería y a la moral al uso. Castellanos Moya asume riesgos, y en ello es leal al carácter transgresor de su pluma, y lo hace, además, con destreza y abierto desenfado. Lejos de renunciar a los fueros del verbo, conquista para el lenguaje espacios inexplorados con los recursos, a veces extremos, de la imaginación. Ni versos perversos ni prosa leprosa, *Insensatez* le da curso a la esplendidez verbal, a la despiadada mordacidad de un fabulador que no se arredra al aludir a la condición humana en toda su crudeza.

Hernán Antonio Bermúdez

Envíenos este boletín a GUARAGUAO c/ Pisuerga, 2, 1º 3º - 08028 Barcelona.

Noticias nos ocuparemos de hacerlo llegar a sus manos.

Boletín de suscripción

Deseo suscribirme a dos números de **GUARAGUAO**, año 2006

Nombre
Dirección
D.P.
Provincia

El importe lo haré efectivo con:

- Recibo domiciliado en Banco o Caja de Ahorros sita en España
(en este caso rellenar boletín adjunto)
- Adjunto cheque bancario a nombre de CECAL
- Por giro postal nº de fecha
- Ingreso en cuenta corriente: 2100/3054/63/2200355251 de La Caixa

Tarifa: un año (2 números a 8 € ejemplar y gastos de envío) España 20,45 € Europa
40 € América, Asia 46 €
Instituciones 100 € (incluidos gastos de envío).

Sr/a. Director/a

Banco o Caja de Ahorros

Domicilio agencia

Población D. P.

Provincia

Titular cuenta

Número de cuenta _ _ _ _ / _ _ _ _ / _ _ / _ _ _ _ _ _ _ _

Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que a mi nombre le sean presentados para su cobro por CECAL.

Fecha Atentamente.

Firma

Envíenos este boletín a **GUARAGUAO** c/ Pisuerga 2, 1º 3ª · 08028 Barcelona.
Nosotros nos ocuparemos de hacerlo llegar a su banco.

Boletín de suscripción

Deoso suscribir a los números de GUARAGUAO, año 2002

Nombre
Dirección
D.E.
Provincia

El importe lo haré efectivo con

- Recibo domiciliado en Banco o Caja de Ahorros en España (en este caso rellenar boletín adjunto)
- Adjunto cheque bancario a nombre de CECAL
- Por giro postal n° de fecha
- Ingreso en cuenta con número 21007054/6323035231 de La Caixa

Tarifa: un año (2 números a 8 € ejemplar y gastos de envío) España 30,45 € Europa
40 € América, Asia 40 €
Instituciones: 100 € (incluidos gastos de envío)

Nombre Director/a
Banco o Caja de Ahorros
Domicilio agencia
Población
Provincia
Titular cuenta
Número de cuenta

Si desea tomar nota de recibir hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que a mi nombre le sean presentados para su cobro por CECAL.

Fecha
Firma

Envíenos este boletín a GUARAGUAO c/ Príncipe A. 1º 3º - 08018 Barcelona
Nosotros nos ocupamos de hacerlo llegar a su banco.

Año 10 · N° 22 · Verano 2006

El Guaraguao, un cuento realista de
Joaquín Gallegos Lara

Besos robados *Paul Heritage*

Encuentros cercanos con Pablo Neruda *Óscar Hahn*

El populismo cultural revisitado *Jim McGuigan*

Eduardo Coutinho: El espíritu del documental
Michael Chanan

**El nuevo y último redescubrimiento de la literatura
latinoamericana** *Constantino Bértolo*

Genealogías americanas *Julio Ortega*

Miradas ausentes:

**La fotografía de Juan Angel Urruzola y
el recuerdo de los desaparecidos**

**Los intelectuales y el poder en Venezuela, continúa el
debate**

**Poesía de Selva Casal, Roberto Echavarren, Luis
Bravo y Porfirio Mamami Macedo**

Crítica de libros, cine



8,50 €